

1 2 9 0



UNIVERSIDADE D
COIMBRA

Tito Eugênio Santos Souza

DO CRUZAMENTO DE MARGENS,
FRONTEIRAS E LINGUAGENS
REPRESENTAÇÕES DA MARGINALIDADE NAS
CRÔNICAS DA IMPRENSA BRASILEIRA E
PORTUGUESA

Tese no âmbito do Doutoramento em Ciências da Comunicação
orientada pela Professora Doutora Ana Teresa Peixinho e apresentada
ao Departamento de Filosofia, Comunicação e Informação da Faculdade
de Letras da Universidade de Coimbra.

Janeiro de 2021

Faculdade de Letras
da Universidade de Coimbra

**DO CRUZAMENTO DE MARGENS,
FRONTEIRAS E LINGUAGENS**
Representações da Marginalidade nas
Crônicas da Imprensa Brasileira e
Portuguesa

Tito Eugênio Santos Souza

Dissertação de Doutoramento em Ciências da Comunicação orientada pela Professora Doutora Ana Teresa Peixinho e apresentada ao Departamento de Filosofia, Comunicação e Informação da Faculdade de Letras da Universidade de Coimbra.

Janeiro de 2021

1 2  9 0

UNIVERSIDADE D
COIMBRA

Agradecimentos

Ainda que a escrita de uma tese constitua uma tarefa individual e solitária na sua essência, muitas foram as pessoas que, de formas bastante variadas e em diferentes momentos deste estudo, contribuíram decisivamente para a sua execução. Assim, quer seja pelo auxílio diretamente prestado, quer seja pelas palavras amigas que me foram ofertadas em numerosas ocasiões, não poderia deixar de registrar aqui os meus sinceros agradecimentos a todos aqueles e aquelas que, de perto ou de longe, acompanharam esta travessia em busca de importantes descobertas – acadêmicas, intelectuais, profissionais e, sobretudo, pessoais.

À Doutora Ana Teresa Peixinho, agradeço pela sua generosa e exigente orientação, guiando-me sempre pelo “bom caminho” – duas palavras que, assim unidas, tantas vezes aplacaram a incerteza e a angústia (porque uma tese é também feita de angústia, como escreve a amiga Rafaella Teotônio) que havia em meu íntimo. Serei eternamente grato a si não apenas por ter aceitado orientar-me desde a primeira hora, na sequência da disciplina de Estudos Narrativos Mediáticos, mas principalmente pelo grande empenho e entusiasmo com que sempre acompanhou as diversas etapas deste trabalho, impulsionando-me a ir para além dos limites inicialmente previstos.

Naturalmente, não poderia deixar de agradecer também aos demais professores e professoras da Faculdade de Letras da Universidade de Coimbra, com os quais tive a oportunidade de dialogar e estabelecer prolíficas discussões, extraindo lições que levarei por toda a vida. Neste sentido, um agradecimento especial é devido ao Doutor Carlos Camponez, ao Doutor Carlos Reis, à Doutora Maria João Silveirinha, à Doutora Isabel Ferin Cunha e, uma vez mais, à Doutora Ana Teresa Peixinho, cujos ensinamentos em sala de aula foram imprescindíveis para a consecução deste estudo.

Agradeço, ainda, aos funcionários e às funcionárias das Bibliotecas da Faculdade de Letras e da Biblioteca Geral da Universidade de Coimbra, cujo auxílio foi imprescindível em diferentes momentos desta pesquisa.

Aos colegas do Doutorado em Ciências da Comunicação, pela amizade e pelas experiências partilhadas ao longo destes últimos quatro anos.

A Miguel Azevedo, pelo seu carinho, companheirismo e constante incentivo, principalmente nos momentos de maior dúvida, incerteza ou medo – palavras que fizeram parte da nossa rotina sobretudo ao longo dos últimos meses. Obrigado, meu amor, por estar sempre ao meu lado e por acreditar em mim mais do que eu próprio.

Aos meus pais, Tito e Fátima, e à minha irmã, Taciana, por serem a fonte primeira e inesgotável de amor a que se chama família. À minha família portuguesa, que por extensão passou a significar o mesmo.

Finalmente, não poderia deixar de agradecer ainda aos amigos e às amigas dos dois lados do Atlântico e a tantos outros que também acreditaram.

Resumo

Uma vez considerada como texto de imprensa, parece haver um certo consenso de que a crônica é um gênero pouco ortodoxo do discurso jornalístico, sendo marcada pela confluência de diferentes manifestações discursivas (jornalísticas, literárias, historiográficas, etc.). Neste sentido, aquele que a escreve dispõe de um considerável grau de liberdade formal e temática, quer seja em termos de uso expressivo da linguagem, quer seja em termos de representação subjetiva da experiência humana. Com efeito, o cronista tanto pode fixar-se no pequeno detalhe do cotidiano como no fato aparentemente destituído de importância – em outras palavras, naquilo que não foi notícia. Desse modo, o cronista pode mesmo dedicar-se à abordagem de temas menos explorados ou pouco aprofundados pelo jornalismo convencional, incorporando à sua prática discursiva uma noção muito mais ampla de atualidade ou relevância. Entretanto, ao centrar-se no insólito ou marginal, a crônica muitas vezes põe em causa aquilo que havia sido excluído da esfera pública: ela torna visível o invisível, aquilo que os meios de comunicação e a historiografia oficial por vezes omitem ou apagam.

Partindo dessa perspectiva, e tendo em conta o panorama da imprensa brasileira e portuguesa contemporâneas, o objetivo deste trabalho é precisamente o de refletir sobre o papel que este gênero possui na abordagem de temas menos explorados pelo jornalismo diário, nomeadamente a representação da experiência de atores sociais marginalizados – isto é, indivíduos ou grupos cujas experiências de vida estão “à margem” das representações socioculturais dominantes. Importa ressaltar, no entanto, que o conceito de marginalidade a que nos referimos ao longo deste estudo deve ser entendido não como uma categoria fixa e absoluta, substanciada na figura do marginal, mas como resultado de um processo complexo e relacional, circunscrito no tempo e no espaço, que põe em relevo diferentes fatores sociais e/ou elementos identitários – seja em termos de classe, gênero, etnia, raça, faixa etária, orientação sexual, etc.

Assim, para efeito desta investigação, foram selecionados seis órgãos de comunicação social considerados de referência nos seus respectivos países de origem – da imprensa brasileira, os jornais *O Estado de S. Paulo*, *Jornal do Brasil* e a revista *Veja*; da imprensa lusitana, os jornais *Diário de Notícias*, *Público* e a revista *Visão* –, tendo como marco temporal a última década do século XX e o primeiro decênio do século XXI. A nossa hipótese inicial de trabalho, investigada a partir da leitura e da análise de um *corpus* composto de 100 textos de autores brasileiros e portugueses contemporâneos, é a de que a crônica muitas vezes permite dar voz àqueles que normalmente não a possuem na esfera pública, como é o caso de indivíduos ou grupos socialmente marginalizados. Dessa forma, constatamos que a narrativa cronística instaura uma espécie de ruptura no próprio discurso jornalístico e consubstancia-se como uma estética da transgressão, ao pôr em causa o ideal de objetividade e imparcialidade tão almejado por esse discurso e, para além disso, possibilita um maior investimento semântico na figuração de personagens.

Palavras-chave: crônica de imprensa, narrativa, atores sociais marginalizados, Brasil, Portugal.

Abstract

After it came to be seen as a journalistic text, there seems to be a certain consensus that the chronicle is an unorthodox genre of journalistic discourse, one marked by a confluence of different types of discourse (journalistic, literary, historiographical, etc.). In this sense, a chronicle's author has a considerable degree of formal and thematic freedom, be it in terms of an expressive use of language or in terms of the subjective representation of human experience. In effect, the chronicler can focus on the small details of everyday life, as well as on apparently unimportant facts – in other words, on subjects not reported in the news. The chronicler can therefore approach themes less explored by conventional journalism, incorporating a much broader notion of actuality or relevance into their discursive practices. However, by focusing on the unusual or marginal, the chronicle often highlights what had been excluded from the public sphere: it makes the invisible visible, what the media and official historiography sometimes omit or efface.

The aim of this work, which takes into account the situation of the contemporary press in Brazil and in Portugal, is to specifically reflect on the role that this genre has in the approach of themes less explored by daily journalism, namely the representation of the experience of marginalised social actors – that is, individuals or groups whose life experiences are “on the margins” of the dominant socio-cultural representations. It is important to note, however, that the concept of marginality we refer to throughout this study must be understood not as a fixed and absolute category, inherent to the figure of the marginalised person, but as a result of a complex and relational process, limited in time and in space, which highlights different social factors and/or identity elements – class, gender, ethnicity, race, age group, sexual orientation, etc.

Therefore, for the purpose of this research, six reference media were selected from the two countries – *O Estado de S. Paulo*, *Jornal do Brasil* (newspapers) and *Veja* (newsmagazine) from the Brazilian press; and from the Portuguese press, *Diário de Notícias*, *Público* (newspapers) and *Visão* (newsmagazine) –, published between the last decade of the 20th century and the first decade of the 21st century. Our initial working hypothesis, worked on from reading and analysing a corpus of 100 texts by contemporary Brazilian and Portuguese authors, is that the chronicle often gives voice to those people who normally do not have any voice in the public sphere, the situation of socially marginalised individuals or groups are in. In this way, we found that the chronicle establishes a kind of rupture in the journalistic discourse itself and is embodied as an aesthetic of transgression, which put into question the ideal of objectivity and impartiality aimed by this type of discourse and, in addition, it enables a broader semantic investment in the figuration of characters.

Keywords: press chronicle, narrative, marginalised social actors, Brazil, Portugal.

Índice

Introdução	15
PARTE I: Enquadramento teórico e metodológico	23
Capítulo 1: Apontamentos para uma teoria da crônica.....	25
1.1 (De)limitações de um termo polissêmico	25
1.2 A crônica como gênero de imprensa: origens, transformações e características	30
1.3 “De notícias e não notícias faz-se a crônica”	35
1.4 A crônica como materialidade discursiva.....	39
1.5 Questões crônicas: gênero menor?.....	42
1.6 Em síntese	48
Capítulo 2: Cronística e narratividade.....	51
2.1 Narrar é preciso: a crônica na perspectiva dos estudos narrativos	51
2.2 A crônica como narrativa de imprensa.....	57
2.3 Entre o real e o ficcional	66
2.4 Em síntese	71
Capítulo 3: A narrativa cronística e a experiência da marginalidade	75
3.1 Narrativa e experiência humana.....	75
3.2 A personagem na crônica.....	79
3.3 O cronista como porta-voz dos marginalizados.....	87
3.4 A experiência de viver à margem: para um conceito de marginalidade.....	90
3.5 Atores sociais marginalizados no Brasil e em Portugal	95
3.6 Em síntese	99
Capítulo 4: Enquadramento metodológico.....	103
4.1 Objetivos e objeto de estudo	103
4.2 Procedimentos de análise.....	107
PARTE 2: Estudo de caso.....	113
Capítulo 5: Perfis dos órgãos de imprensa.....	115
5.1 Considerações prévias	115
5.2 <i>O Estado de S. Paulo</i> : nasce um jornal republicano.....	115

5.3	<i>Jornal do Brasil</i> : o diário monarquista	119
5.4	“Veja quer ser a grande revista semanal de informação de todos os brasileiros”	123
5.5	<i>Diário de Notícias</i> : “um jornal centenário ao serviço do País”	127
5.6	<i>Público</i> : um novo diário entra em cena.....	132
5.7	<i>Visão</i> : uma nova <i>newsmagazine</i> surge em Portugal	135
5.8	Sistematizando	139
Capítulo 6: A crônica sobre marginalizados na imprensa brasileira.....		143
6.1	Considerações prévias	143
6.2	Temas e enquadramentos	144
6.3	As narrativas e os seus aspectos formais e estruturais.....	148
6.4	Figuras e figurações: entre a <i>persona</i> e a personagem.....	155
6.5	Discursos e modos de representação da experiência.....	161
6.5.1	Vidas expostas nas ruas	161
6.5.2	Gêneros, sexualidades e seus desvios	166
6.5.3	Raças e racismos.....	171
6.5.4	A velhice.....	176
6.5.5	A doença como estigma social.....	180
6.6	Em resumo.....	187
Capítulo 7: A crônica sobre marginalizados na imprensa portuguesa.....		191
7.1	Considerações prévias	191
7.2	Temas e enquadramentos	192
7.3	Aspectos formais e estruturais das narrativas.....	195
7.4	Da figura marginal à figuração de personagens	202
7.5	Textos e contextos: discursos sobre a experiência da marginalidade	208
7.5.1	Pobreza e exclusão social.....	208
7.5.2	Alteridade e diferença étnico-racial	213
7.5.3	Velhice e desamparo.....	218
7.5.4	Gênero e identidade.....	223
7.5.5	Outros olhares sobre a marginalidade	229
7.6	Em resumo.....	235
Conclusão		239
Bibliografia.....		251
Anexos		269

Poema tirado de uma notícia de jornal

*João Gostoso era carregador de feira livre e morava no morro
[da Babilônia num barracão sem número
Uma noite ele chegou no bar Vinte de Novembro
Bebeu
Cantou
Dançou
Depois se atirou na Lagoa Rodrigo de Freitas
[e morreu afogado.*

Manuel Bandeira (2009, p. 136).

Viagens na minha terra

[...] *Crônicas, que são? Pretextos, ou testemunhos?
São o que podem ser. [...]*

José Saramago (1997, p. 52)

Nota de abertura

Assumindo como ponto de partida as origens geográficas e culturais do autor, esta tese foi escrita em português do Brasil e seguiu as regras do Acordo Ortográfico de 1990. No entanto, as citações diretas de autoras e autores portugueses foram mantidas em sua grafia original, acolhendo, assim, a diversidade linguística existente no domínio mais alargado da língua portuguesa, que transcende em muito as fronteiras desses dois países.

Introdução

Ao ser questionado se “o jornalismo pode[ria] ser literatura”, no decurso daquela que seria a sua última entrevista concedida¹, o escritor brasileiro Carlos Drummond de Andrade – que, entre outras atividades, também exerceu o ofício de jornalista – assim respondeu: “O jornalismo é uma forma de literatura. Eu, pelo menos, convivi – e mil escritores conviveram – com uma forma de jornalismo que me parece muito afeiçãoada à criação literária: a crônica” (Andrade, 1987 *apud* Moraes Neto, 2007, p. 52). De fato, ao longo da sua prolífica trajetória como homem de letras, a crônica não só havia sido uma forma de expressão bastante recorrente, como também possui um lugar de grande relevo no contexto da obra drummondiana: apenas para se ter uma ideia do alcance da sua produção cronística, refira-se que o autor mineiro assinou cerca de 2.300 textos só para o *Jornal do Brasil*, periódico com o qual colaborou ao longo de 15 anos, de 1969 a 1984 (Martins, 2017)². Entretanto, para referendar sua afirmação, Drummond não ousar sequer mencionar o próprio nome, citando como exemplo o caso de Machado de Assis, a quem descreve como um “romancista notabilíssimo” e um cronista de raras habilidades:

Quem lê as crônicas de Machado de Assis do final do século passado, 1880, fica espantado de ver a graça, a malícia e a cultura de Machado de Assis da forma mais leve. [...] Tinha a reflexão profunda das coisas, o comentário correto, lúcido e original, o que era de espantar num homem que era diretor de repartição no Ministério da Agricultura ou coisa que o valha. Era um homem sisudo, sério, bem-comportado, burguês. Não era dado a molecagens. Entretanto, quando cronista, ele virava o diabo dando cambalhotas (Andrade, 1987 *apud* Moraes Neto, 2007, p. 52).

Anos mais tarde, do outro lado do Atlântico e no contexto de uma conferência dedicada especialmente à crônica, uma opinião semelhante também seria partilhada pelo escritor português José Saramago, ao sublinhar a dimensão literária desse gênero que, em sua forma mais remota, foi cultivado como narrativa historiográfica – “a *outra* crônica, aquela, antiga, dos reinados, das dinastias e das instituições, durante muito tempo simples registo de acontecimentos, em anais e décadas, e, no caso português, a partir do século XV, acedendo, com Fernão Lopes, a um nível literário superior” (Saramago, 2009, §. 2) – e que, no nosso tempo, configura-se sobretudo como

¹ A entrevista em questão foi concedida ao jornalista Geneton Moraes Neto por telefone, em finais de julho de 1987, poucas semanas antes da morte de Carlos Drummond de Andrade, ocorrida em 17 de agosto daquele ano. Publicada originalmente no *Jornal do Brasil*, a mesma entrevista foi incluída no livro *Dossiê Drummond*, editado pelo jornalista anos mais tarde.

² Relativamente à atuação do autor mineiro no contexto da imprensa brasileira, Aulus Martins (2017, p. 37) observa que “a faceta mais evidente dessa relação manifesta-se pela [sua] vasta produção cronística, que reúne mais de seis mil textos, selecionados e publicados em diversos títulos dedicados ao gênero, dentre os quais *A Bolsa e a Vida* (1959), *Cadeira de balanço* (1966), *Caminhos de João Brandão* (1970), *O Poder Ultrajovem* (1972), *De Notícias e não Notícias Faz-se a Crônica* (1974), *Os Dias Lindos* (1977), *Crônicas das Favelas Cariocas* (1981), *Boca de Luar* (1984) e *Moça Deitada na Grama* (1984)”.

texto de imprensa. A este propósito, vejamos a definição então proposta por Saramago para a noção hodierna de crônica, que a seguir transcrevemos:

Buscando uma definição mais adequada e simultaneamente mais ampla e específica da crônica, diríamos que ela corresponde, em geral, a um texto curto, consequência quer de uma inspiração imediata e não necessariamente aprofundada quer de um diálogo deliberado com o quotidiano ocasional, mas sempre exigindo do escritor, num caso como no outro, capacidade de medida e de concentração, a par de sensibilidade a estímulos que à primeira impressão poderão parecer de pouca relevância, mas que virão a ser, porventura, os que mais fundo hão de penetrar no espírito do leitor. (Saramago, 2009, §. 3).

Como é possível entrever, para o autor de *Memorial do Convento*, a crônica “não só tem o seu lugar na literatura como é, em muitos casos, uma das suas mais completas e acabadas expressões”, de tal forma que nela “cabem todos os diversos modos e tons pelos quais se expressam habitualmente os cronistas do nosso planeta, desde o lírico ao patético, desde o sério ao irónico, desde a mais rigorosa preocupação objectivista ao abandono às subjectividades mais íntimas” (Saramago, 2009, §. 3). Por conseguinte, “dentro de um molde tão flexível, [...] a crônica será o género literário em que mais produtivamente é possível criar uma atmosfera propícia ao que denominaríamos, na falta doutra expressão mais rigorosa, a sempre activa tentativa confessional do autor” (Saramago, 2009, §. 3).

Nesta senda, se é certo que a definição de Saramago põe em relevo a dimensão literária da crônica, também não é menos verdade que esta é normalmente forjada em contexto jornalístico, pelo menos em sua acepção moderna. De modo sintético, Victor Silva Lopes (1993, p. 109) a define como “um pequeno texto narrativo que se ocupa de um episódio (às vezes, banal ou insólito) do quotidiano”, ressaltando a narratividade como um dos seus aspectos fundadores. Jorge Pedro Sousa (2001, p. 292), por sua vez, acrescenta que a crônica “pode ser um espaço periódico ou ocasional” em que “o autor discorre criativamente sobre um determinado acontecimento ou assunto da atualidade, onde conta uma história ou onde fala de fatos curiosos”. Já Maria Helena Santana (2003, p. 10), entretanto, observa que ela “pode ter um conteúdo informativo, ou tomar como assunto os fatos noticiosos do momento, mas não é essa sua função primordial”. Em seguida, a autora conclui: “trata-se, em geral, de um texto interpretativo ou de opinião, mais próximo do editorial do que da notícia de fundo”, embora não exija, necessariamente, atualidade imediata (Santana, 2003, p. 10).

No entanto, considerando que a sua relevância, como produto sociocultural, está diretamente relacionada com o processo de difusão da imprensa, deve ter-se em conta que a crônica “não nasceu propriamente com o jornal, mas só quando este se tornou cotidiano, de tiragem relativamente grande e teor acessível, isto é, há uns 150 anos mais ou menos” (Candido, 1992, p. 15). Por conseguinte, “a crônica procura atingir um número relativamente elevado de leitores, junto dos quais o cronista exerce muitas vezes uma função pedagógica, eventualmente com marcação ideológica e recorrendo a um discurso acessível e centrado na atualidade” (Reis, 2018, p. 71).

Assim, uma vez considerada como texto de imprensa, parece haver um certo consenso de que a crônica é um gênero pouco ortodoxo do discurso jornalístico, sendo marcada pela confluência de diferentes manifestações discursivas. Não por acaso, aquele que a escreve dispõe de um considerável grau de liberdade, quer seja em termos de uso expressivo da linguagem, aproximando-a das potencialidades estilísticas oferecidas pelo texto literário, quer seja em termos de representação subjetiva da experiência humana, ao pôr em causa a ideia de objetividade da comunicação jornalística. Por outras palavras, o cronista tanto pode dedicar-se à abordagem de temas menos explorados pelo jornalismo diário, não se restringindo aos valores-notícia convencionais, como fixar-se nos pequenos acontecimentos do cotidiano, que à primeira vista poderão parecer de pouco interesse para o leitor comum, adotando, assim, uma noção muito mais ampla de relevância e/ou atualidade.

Desse modo, conforme observa Maria Helena Santana (2003, p. 10), a crônica “pode mesmo fixar-se no pequeno detalhe, no facto marginal” e, conseqüentemente, naquilo que não foi notícia. Entretanto, ao focar o fato marginal ou o pequeno detalhe, o cronista muitas vezes põe em relevo determinadas questões ou fenômenos socioculturais frequentemente silenciados na esfera pública, como é o caso da experiência dos chamados atores sociais marginalizados. É neste sentido, portanto, que situamos a crônica como um espaço propício para a representação, enquanto materialidade discursiva, da experiência da marginalidade – ou seja, da experiência de viver “à margem” das representações socioculturais dominantes.

Há, no entanto, uma certa ambigüidade relativamente à noção de “margem” aqui evocada que importa assinalar. Se, do ponto de vista etimológico, tal palavra remete ao latim *marginem*, que significa “borda”, “fronteira” ou “limite” (Harper, s.d.), a ideia de margem pressupõe naturalmente a existência de algo para além de si mesma, isto é, daquilo que ela própria (de)limita ou separa. Não se trata, pois, de uma concepção puramente estática ou previamente fixada; é, antes, um constructo fluido e em constante (re)definição, em contínua articulação com o tempo e o espaço circundantes. Assim, mais do que uma simples linha divisória, real ou imaginária, a noção de margem pode ser compreendida como uma espécie de convite tácito ao movimento – e, neste sentido, à travessia –, possibilitando-nos o cruzamento de diferentes fronteiras, físicas ou simbólicas.

É, portanto, na confluência desse duplo movimento, sempre em devir, que situamos o tema e o objeto deste estudo, que mais não é do que o resultado de uma travessia: trata-se de um olhar para a experiência de viver à margem, aqui protagonizada por diferentes figuras ou indivíduos, representados num conjunto relativamente abrangente de narrativas da imprensa brasileira e portuguesa contemporâneas. Contudo, sendo o ineditismo e a originalidade da temática dois pressupostos para a realização de um trabalho desta natureza, convém justificarmos logo de início a escolha do nosso objeto de pesquisa – a crônica de imprensa sobre indivíduos marginalizados – e, ainda, a razão de optarmos por um estudo envolvendo dois países distintos, nomeadamente Brasil

e Portugal.

Em primeiro lugar, a nossa opção pelo estudo da crônica decorre do fato de ser ela um dos gêneros jornalísticos menos cultivados pelos profissionais de imprensa (recorde-se que boa parte dos cronistas são escritores ou colaboradores externos às redações de jornais e revistas, tanto no Brasil como em Portugal), não ocupando o mesmo lugar de destaque que os chamados “gêneros nobres” (a notícia, a entrevista, a reportagem, etc.) possuem no jornalismo. Uma vez que não está sujeita aos mesmos constrangimentos éticos e deontológicos que orientam o trabalho desses profissionais na busca de uma objetividade possível, a crônica é, “por tradição e definição, uma zona de interpenetração de jornalismo e literatura e até de colaboração de escritores nos jornais [e revistas]” (Mesquita, 1984, p. 208). Porém, ao contrário do que ocorre com os gêneros literários, cuja relevância é determinada essencialmente pela dimensão estética, os gêneros jornalísticos também assumem uma dimensão ética porque delimitam o grau de personalização aceitável por parte do jornalista. Na crônica, acreditamos, o cronista logra obter um grau de personalização de tal ordem que tensiona ao máximo o ideal de objetividade da comunicação jornalística, não raro provocando uma espécie de “falha no ritual jornalístico”, conforma equaciona Vanise Gomes de Medeiros (2004).

Em segundo lugar, observamos que, mesmo do ponto de vista acadêmico, a produção bibliográfica existente sobre a crônica é mais residual do que substancial, não lhe sendo dedicada mais do que poucas páginas nos manuais de jornalismo ou em obras de referência sobre o gênero. Nas palavras de Maria Helena Santana (2003, p. 10), “a reflexão teórica sobre a crônica como gênero é dispersiva e lacunar, o que se deve em parte ao fato de o termo não ser de referência universal”. Neste sentido, é importante ressaltar que o termo crônica, para além de apresentar certa polissemia conceitual – tanto pode ser considerada como um relato historiográfico medieval ou como um texto de imprensa, do ponto de vista diacrônico, como pode adquirir usos distintos num mesmo contexto sociocultural (crítica de costumes, crônica social, crônica desportiva, etc.) (Venâncio, 2004), do ponto de vista sincrônico –, acaba por apresentar limites pouco precisos, sendo, por vezes, confundida com o artigo de opinião ou o comentário de fundo (Sant’Anna, 2000). Face a esta oscilação conceitual, interessa-nos perceber que elementos fazem da crônica um gênero jornalístico (e eventualmente literário) autônomo, com suas próprias características (de)limitadoras.

Do ponto de vista temático, o nosso interesse específico pelas crônicas sobre indivíduos marginalizados advém de uma série de leituras que, num primeiro momento, parecem confirmar a nossa hipótese inicial de que o gênero em discussão configura um dos mais adequados para o tratamento de questões pouco aprofundadas pelo jornalismo diário e de celeridade. Estamos convictos de que a crônica, doravante entendida como uma materialidade discursiva inserida em contexto de imprensa, não só permite dar voz aos indivíduos socialmente marginalizados, como também possibilita um contraponto aos discursos hegemônicos e legitimadores do *statu quo* vigente, mais especificamente em dois países de língua portuguesa que, não por acaso,

tradicionalmente cultivam este gênero – ou seja, Brasil e Portugal.

Neste ponto, cumpre-nos explicar as razões que nos levaram à busca de um diálogo entre Brasil e Portugal, nomeadamente em contexto de imprensa. Para além de apresentarem uma língua comum, a língua portuguesa, é certo que esses dois países estão ligados por laços históricos, políticos, económicos, culturais e, não menos importantes, afetivos. Tais vínculos, evidentemente, não apenas nos motivaram a investigar mais a fundo as semelhanças e diferenças existentes entre a comunicação social de cada país, mas, sobretudo, buscar uma compreensão mais ampla dos códigos de expressão e bens simbólicos que demarcam as identidades de duas nações ocidentais distintas, ao mesmo tempo unidas e separadas pelo Oceano Atlântico. Ora, se é verdade que o Brasil é um país historicamente “periférico”, marcado por uma série de contradições e assimetrias nos mais diversos níveis (económico, social, cultural, etc.), é certo que a realidade portuguesa também se afigura um cenário de desafiadora complexidade, tendo em vista as especificidades do seu processo de construção e (auto)afirmação identitária, sob a égide do colonialismo. A este respeito, parecem-nos bastante significativas as palavras de Boaventura de Sousa Santos, quando o autor descreve a identidade portuguesa sob o signo de uma representação ambivalente, dividida entre o passado de esplendor e o presente enquanto nação culturalmente periférica:

Portugal, ao contrário dos outros povos europeus, teve de ver-se em dois espelhos para se ver, no espelho de Próspero e no espelho de Caliban, tendo a consciência de que o seu rosto verdadeiro estava algures entre eles. Em termos simbólicos, Portugal estava demasiado próximo das suas colónias para ser plenamente europeu e, perante estas, estava demasiado longe da Europa para poder ser um colonizador consequente. Enquanto cultura europeia, a cultura portuguesa foi uma periferia que, como tal, assumiu mal o papel de centro nas periferias não europeias da Europa. Daí o acentrismo característico da cultura portuguesa que se traduz numa dificuldade de diferenciação face ao exterior e numa dificuldade de identificação no interior de si mesma (Santos, 2013, p. 133).

Vejamos: se, por um lado, a identidade portuguesa foi/é construída a partir de uma imagem duplicada ou fraturada de si mesma – “o rosto com que fita” a Europa, na sugestiva metáfora de Fernando Pessoa (1972, p. 21)³ –, por outro, um dos traços fundamentais da cultura lusitana, segundo Miguel Real (2017, p. 180), é provavelmente a sua busca constante por aquilo “que lhe está fora”, amparada numa ideia de alteridade que se traduz no plano simbólico como “desejo do Outro”. Desse modo, “a colonização, como também foi para muitos outros impérios, constru[iu] um ideal de grandeza que se escorava na nominação do colonizado como Outro: o espelho que retornava para o Império [português] a imagem do centro” (Teotônio, 2018, p. 53). Nesta senda, podemos ir mais longe e pensar a cultura portuguesa não apenas como “uma cultura de fronteira[s]”,

³ Ao observar o mapa do continente europeu, o poeta português Fernando Pessoa sugere que a configuração geográfica do seu país se assemelha ao formato de um rosto humano visto de perfil: “A Europa jaz, posta nos cotovelos: / [...] Fita, com olhar esfíngico e fatal, / O Ocidente, futuro do passado. / O rosto com que fita é Portugal.” (Pessoa, 1972, p. 21).

tal como a define Boaventura de Sousa Santos (2013)⁴, mas também como um lugar simbólico de articulação e (inter)cruzamento de identidades várias, que se exprimem na dialética “do desejo do Outro” (Real, 2017, p. 180), seja este distante ou próximo, real ou imaginário.

Trata-se, portanto, de uma tentativa de compreender as realidades brasileira e portuguesa a partir das suas margens ou fronteiras, ao mesmo tempo móveis e fluidas – e, por isso, sempre em via de (re)construção. Consoante assinala Maria da Glória Bordini (2006, p. 140), “desde o advento do que se costuma chamar de modernidade avançada [...], a ideia de uma identidade fixa do sujeito vem sendo solapada”; neste sentido, “passa-se a pensar em identidades plurais ou situacionais, ou, nos termos de Stuart Hall, de processos de identificação que vão mudando com a realidade e com as múltiplas manifestações culturais também em devir”. Por conseguinte, são igualmente diversas as representações que a experiência da marginalidade assume nesses dois contextos, pelo que não nos restringiremos a um conceito monolítico em torno dessa problemática.

Assim, partindo desse pressuposto e tendo em conta o papel da narrativa cronística na representação da experiência humana, um dos objetivos centrais deste estudo é precisamente o de investigar as diversas representações da marginalidade em crônicas jornalísticas sobre essa problemática, publicadas em jornais e revistas de referência da imprensa brasileira e portuguesa contemporâneas. Paralelamente, este estudo conta ainda com um certo número de objetivos específicos em sua base, a saber: i) descrever o percurso evolutivo da crônica, enquanto gênero de imprensa, no Brasil e em Portugal; ii) apontar fenômenos socioculturais relevantes representados nas crônicas da imprensa brasileira e portuguesa contemporâneas, considerando as especificidades e o contexto de cada país; iii) compreender a diversidade da experiência humana narrativizada por cronistas brasileiros e portugueses; iv) identificar as estratégias discursivas mais frequentes nas crônicas sobre atores sociais marginalizados; v) perceber de que forma tais indivíduos ou grupos são representados no plano textual, tendo em vista os procedimentos de figuração envolvidos na construção dessas narrativas; vi) por fim, verificar se as estratégias discursivas utilizadas pelos cronistas permitem dar voz aos marginalizados ou contribuem para reforçar os discursos dominantes.

Desse modo, a partir de uma abordagem que se pretende eminentemente qualitativa, o presente estudo partirá dos seguintes questionamentos: de que forma é representada a experiência de atores sociais marginalizados em crônicas da imprensa brasileira e portuguesa contemporâneas? Que formações discursivas são identificadas nessas representações? Quais as principais estratégias discursivas utilizadas pelos cronistas brasileiros e portugueses na representação desses indivíduos? Tais estratégias permitem dar voz a esses sujeitos marginalizados ou simplesmente reproduzem os

⁴ Segundo o autor, “a cultura portuguesa é uma cultura de fronteira, não porque para além de nós se conceba o vazio, uma terra de ninguém, mas porque de algum modo o vazio está do lado de cá, do nosso lado. E é por isso que no nosso trajeto histórico-cultural da modernidade fomos tanto o Europeu como o selvagem, tanto o colonizador com o emigrante. A zona fronteira é uma zona híbrida, babélica, onde os contactos se pulverizam e se ordenam segundo micro-hierarquias pouco suscetíveis de globalização” (Santos, 2013, p. 152).

discursos dominantes?

Com o propósito de avançar em busca de possíveis respostas para estas questões e a partir da nossa aproximação inicial à temática referida, formulamos algumas hipóteses de trabalho que agora passamos a apresentar: i) dada a sua condição de gênero híbrido ou de fronteira, a crônica possibilita maior liberdade formal e temática na abordagem de temas negligenciados pelo jornalismo diário, como o tratamento de indivíduos ou grupos socialmente marginalizados; ii) ao fazê-lo, o cronista posiciona-se como porta-voz do outro em sua representação da experiência humana, mesmo quando fala de si mesmo; iii) como materialidade discursiva, a crônica permite dar voz aos indivíduos marginalizados nas sociedades brasileira e portuguesa contemporâneas, contrapondo-se aos discursos dominantes.

Assim, considerando as particularidades do nosso tema e objeto de estudo, dedicaremos a primeira parte desta dissertação ao enquadramento teórico e metodológico da nossa análise, recuperando, desse modo, os principais conceitos relacionados com a moderna noção de crônica e com a problemática da marginalidade, bem como algumas noções operatórias que serão de importância fundamental para o desenvolvimento deste trabalho. No Capítulo 1, traçaremos um breve percurso evolutivo do conceito de crônica, destacando o seu caráter polissêmico e a sua fixação como gênero (híbrido) do discurso jornalístico, ocorrida no contexto da imprensa brasileira e portuguesa oitocentistas. No Capítulo 2, buscaremos aproximar as noções de cronística e narratividade, situando a crônica como narrativa de imprensa e, em seguida, fazendo uma breve incursão pela problemática da referencialidade/ficcionalidade. Na sequência, partindo do princípio de que a narrativa é um dos instrumentos mais adequados para a representação da experiência humana, tentaremos equacionar, no Capítulo 3, o conceito de marginalidade aqui adotado e demonstrar a sua aplicabilidade na pesquisa social, sem perdermos de vista as especificidades que caracterizam a realidade brasileira e a realidade portuguesa contemporâneas. Já no Capítulo 4, que encerra a primeira parte, apresentaremos de forma sumária as bases metodológicas que nortearão a análise a ser empreendida, ao tempo em que delimitaremos o nosso *corpus* e as categorias analíticas envolvidas.

Na segunda parte da dissertação, reservada especificamente ao estudo dos casos brasileiro e português, procederemos à leitura e à análise de um conjunto de crônicas publicadas em seis órgãos de referência da imprensa brasileira e portuguesa coetâneas, as quais possuem em comum a temática da representação da experiência de atores sociais marginalizados. Antes, porém, de passarmos diretamente à análise dos textos coligidos, apresentaremos, ao longo do Capítulo 5, os perfis editoriais de cada um dos seis *media* envolvidos nesta investigação. Dessa forma, enquanto o Capítulo 6 será voltado inteiramente para a análise da produção cronística de autores brasileiros, considerando as representações por eles associadas à experiência da marginalidade, o Capítulo 7 seguirá um percurso semelhante e voltar-se-á especificamente para a produção cronística em contexto lusitano, considerando os principais temas, figuras e estratégias discursivas envolvidas em

tais representações.

Por fim, sem perdermos de vista as diversas ilações extraídas no decurso desta investigação, as quais são parcialmente esboçadas ao final de cada capítulo, iremos confrontar, na conclusão que encerra esta tese, os dois casos analisados com o intuito de sistematizar as principais semelhanças e/ou diferenças existentes entre eles, procurando responder, assim, às questões que inicialmente nos motivaram a iniciar esta travessia.

PARTE I: Enquadramento teórico e metodológico

Capítulo I: Apontamentos para uma teoria da crônica

1.1 (De)limitações de um termo polissêmico

Dentre os diversos gêneros do discurso jornalístico⁵, a crônica é, certamente, um dos que mais se aproxima da liberdade da escrita literária, nomeadamente em termos de uso expressivo da linguagem e de representação subjetiva da experiência humana. Não por acaso, diversos são os autores e as autoras que a referem como um gênero híbrido, situado na fronteira entre o jornalismo e a literatura (Lopes, 2010; Melo, 2002; Mesquita, 1984; Santana, 2003; etc.). Por conseguinte, a sua definição genológica é um tanto problemática, a começar pela oscilação do próprio conceito de crônica ao longo dos séculos. De fato, se consultarmos o verbete “crônica” em algumas obras de referência, como o *Dicionário de Estudos Narrativos*, de Carlos Reis (2018), e o *Dicionário de Termos Literários*, de Massaud Moisés (2013), veremos que o mesmo termo pode ser compreendido em, pelo menos, duas acepções principais: como relato historiográfico e como texto de imprensa. Antes, porém, de passarmos diretamente a esta questão, convém assinalarmos logo de início a sua matriz etimológica – considerando a importância incontornável que esta teve na fixação dos diferentes sentidos atribuídos à palavra ao longo do tempo.

Conforme registra uma das obras supracitadas, o vocábulo “crônica” remete ao latim *chronica* (“relato de fatos”, “narração”), que, por sua vez, deriva do grego *khronikós*, de *khronos* (“tempo”) (Moisés, 2013, p. 112). Empregado pela primeira vez no início da era cristã, o termo designava especificamente uma listagem de acontecimentos organizados numa sequência temporal, isto é, de forma cronológica. Assim, uma vez situada entre os anais e a História, a crônica limitava-se a registrar os eventos, sem aprofundar-lhes as causas ou tentar interpretá-los; sob tal acepção, alcançaria o auge na Idade Média, acercando-se francamente do polo histórico após o século XII (Moisés, 2013).

Nessa altura, porém, uma primeira distinção recaiu sobre o termo: as obras que relatavam os acontecimentos com riqueza de pormenores e certo nível de exegese, ou se situavam numa perspectiva individual da História, recebiam o tradicional apelativo de “crônica”; em contrapartida, “as simples e impessoais notações de efemérides, ou ‘crônicas breves’, passaram a denominar-se ‘cronicões’” (Moisés, 2013, p. 112). Segundo Moisés (2013), essa diferenciação, existente apenas em língua portuguesa e língua espanhola, não atingiu o francês e o inglês, que englobavam os dois tipos de narrativa sob o mesmo rótulo (*chronique* e *chronicle*, respectivamente). A partir do

⁵ Embora a crônica seja enquadrada como um gênero do discurso jornalístico pela maioria dos autores, há outros que a consideram exclusivamente um gênero literário, a exemplo de João Pereira Coutinho (2005, p. 13), para quem “a crônica não é um gênero jornalístico”, mas sim “um gênero literário”.

Renascimento, contudo, a palavra “crônica” foi sendo progressivamente substituída pela moderna⁶ noção de História nos diversos países europeus.

Desse modo, tendo como contexto histórico a Europa medieval e renascentista, a crônica desenvolveu-se, inicialmente, como um gênero do discurso historiográfico, com o propósito de resgatar episódios da vida social para o uso da posteridade. Com efeito, seria esta a principal finalidade da crônica então escrita por nomes como Fernão Lopes⁷, Gomes Eanes de Zurara⁸ e Rui de Pina⁹, os quais ocuparam, sucessivamente, o cargo de cronista-mor do reino português (Figueiredo, 2005; Saraiva & Lopes, 1996), numa época em que a imprensa ainda estava em via de invenção. Neste contexto, a crônica possuía a função de registro histórico e consistia num relato circunstanciado sobre feitos, cenários e figuras de maior prestígio sociocultural, incidindo normalmente sobre “a vida ou o reinado de um monarca, seus sucessos político-militares, ou a vida de corporações religiosas e de alguns dos seus membros mais ilustres” (Lopes, 2010, p. 3).

Nessa primeira acepção, portanto, o cronista assume o papel de narrador da História e é por meio do seu ponto de vista – quer seja partindo da própria observação, quer seja tomando como referência as informações coligidas junto a documentos e/ou indivíduos – que os acontecimentos são reconstruídos, sobretudo aqueles envolvendo grandes figuras. Quer isto dizer que a crônica, tal

⁶ Em suas reflexões a respeito da modernidade, Hans Ulrich Gumbrecht (1998, pp. 9-32) propõe o reconhecimento de diferentes ondas ou “cascatas de modernidade”, entre as quais distingue o início da Idade Moderna, marcada por acontecimentos históricos como a descoberta do Novo Mundo e a invenção da imprensa, no século XV; um segundo momento, que caracteriza como “modernidade epistemológica” e que situa entre 1780 e 1830, estruturada em torno da tese hegeliana do “fim do período da arte”; e, finalmente, a “alta modernidade”, que corresponde especificamente às primeiras décadas do século XX e que seria marcada “por programas radicais e experimentos [estético-culturais] audaciosos”. Contudo, para além das implicações periodológicas que a noção de “moderno(a)” pode suscitar, interessamos sobretudo uma noção dinâmica e modal do conceito de modernidade, aqui entendida como “uma modalidade da experiência marcada pela ruptura para com a tradição”, de modo que “os fundamentos e a legitimidade da experiência tradicional, dos seus valores e das suas normas, perdem a sua natureza indiscutível e deixam, por conseguinte, de se impor a todos com obrigatoriedade” (Rodrigues, 2010, §. 8).

⁷ Apontado por alguns autores como “a maior personalidade da literatura medieval portuguesa” (Saraiva & Lopes, 1996, p. 121) e, por outros, como o “pai da historiografia portuguesa” (Bell, 1971), Fernão Lopes notabilizou-se como um dos primeiros e mais proeminentes cronistas gerais do Reino de Portugal, valendo-se de uma grande diversidade de fontes (orais, epistolográficas, documentais, etc.) no exercício do seu mister. Para Albano Figueiredo (2005, p. 349), “nenhuma outra obra cronística corresponde melhor a um processo de (re)construção estética e de expressão literária de factos do que a de Fernão Lopes”. Embora somente em 1434 apareça referência oficial ao cargo para o qual foi nomeado, sua atividade como cronista teria começado, ao que parece, “em 1419 ou antes, pois nesse ano colaborava com o então infante D. Duarte na compilação e redação de uma crônica geral do reino de Portugal” (Saraiva & Lopes, 1996, p. 122).

⁸ Sucessor de Fernão Lopes no cargo de cronista-mor do reino, Gomes Eanes de Zurara viveu entre 1410 e 1474, tendo “acomodado na sua cronística determinados modelos cavaleirescos e de honra que vinham se repercutindo com crescente impacto de forma determinante na sociedade”, conforme analisa Figueiredo (2005, p. 466). “Com efeito, Zurara desenvolve nos seus prólogos a teoria de que a finalidade das crônicas é perpetuar a glória dos que praticaram grandes feitos, de modo que eles ou seus descendentes recebam, por esse feitos, as merecidas recompensas régias” (Saraiva & Lopes, 1996, p. 138). Ao que tudo indica, Eanes de Zurara desempenhava tal função desde 1448, “embora possamos admitir como boa a ideia de que já antes desse ano trabalhasse na recolha de materiais do que viria a ser a *Crônica da Tomada de Ceuta*” (Figueiredo, 2005, p. 470), sendo esta uma das quatro grandes crônicas que escreveu. Vistas em conjunto, suas obras representam o testemunho de um novo e emblemático período político e sociocultural, marcado pela expansão ultramarina portuguesa.

⁹ Em 1497, Rui de Pina foi nomeado por D. Manuel para o cargo de cronista-mor do Reino e guarda-mor da Torre do Tombo e da Livraria Real, em substituição a Vasco Fernandes de Lucena – que, por sua vez, sucedeu a Gomes Eanes de Zurara nas mesmas funções. Entretanto, de acordo com Figueiredo (2005, p. 518), Lucena não elaborou qualquer crônica de que se tenha registro, talvez em função de outras atribuições que, de algum modo, possam ter-lhe impossibilitado essa tarefa. Seja como for, parece certo que Rui de Pina trabalhava já desde 1490, por incumbência de D. João II, “na ordenação de materiais com vista a ‘escrepver [sic] e assentar os feitos famosos’ dos reis e do Reino”, vindo a desempenhar as suas funções até à morte, ocorrida em 1522 (Figueiredo, 2005, p. 518).

como era praticada pelos cronistas medievais, constitui um relato em permanente articulação com o tempo, retirando do vivido a sua matéria-prima e consubstanciando-se como uma expressão escrita da memória – uma definição que, segundo Davi Arrigucci Júnior (1987), se poderia aplicar igualmente ao discurso da historiografia moderna, do qual a crônica é precursora¹⁰. Neste sentido, “tal gênero supõe uma sociedade para a qual importa a experiência progressiva do tempo, um passado que se possa concatenar significativamente, a História, enfim, e não apenas um tempo cíclico ou repetitivo, implicado noutra forma de narrativa – o mito” (Arrigucci Júnior, 1987, p. 52).

Contudo, se para os cronistas medievais importava sobretudo a dimensão histórica da crônica, enquanto forma narrativa, nos séculos seguintes o mesmo termo passaria a ser empregado para designar um gênero bastante distinto, com diferentes contornos temáticos e finalidades socioculturais. Com a invenção da imprensa, no século XV, assistimos ao início de um longo processo histórico que, para além de modificar sensivelmente a organização social da esfera pública, possibilitaria a consolidação de um novo campo discursivo: o jornalismo. Conforme discutiremos mais adiante, este processo não apenas ocasionou a progressiva massificação da imprensa como forma de comunicação social, mas também foi decisivo para o surgimento da moderna acepção de crônica, ou seja, a sua definição como gênero do discurso jornalístico.

Nesta direção, se considerarmos exclusivamente a sua tipificação como gênero do discurso jornalístico, existem diferenças consideráveis mesmo de um país para outro, conforme os usos e as finalidades socioculturais que a crônica pode assumir. Com efeito, José Marques de Melo (2002) demonstra, a partir de uma ampla revisão da literatura, não haver sequer um consenso teórico em relação à natureza do gênero, ao comparar a crônica do jornalismo hispano-americano à do periodismo luso-brasileiro¹¹. Segundo o pesquisador brasileiro, enquanto, na tradição de língua espanhola, é situada como um gênero informativo, “sendo sua função precípua oferecer descrições (matizadas pela observação de cada cronista) ao público leitor dos jornais e revistas”, no jornalismo luso-brasileiro a crônica é classificada como um gênero opinativo, “situado na fronteira entre a informação de atualidades e a narração literária, configurando-se como um relato poético do real”

¹⁰ Para Walter Benjamin (1994), há, no entanto, uma diferença fundamental entre o historiador moderno e o cronista medieval que importa assinalar: enquanto o primeiro escreve sobre os fatos, buscando nestes uma explicação verificável, o segundo, que o precedeu historicamente, se limitava a narrá-los sob uma perspectiva religiosa, tomando-os como modelos da história do mundo e deixando qualquer explicação na sombra da divindade, com os seus desígnios insondáveis. Nas palavras de Benjamin (1994, p. 209), “a história escrita se relacionaria com as formas épicas como a luz branca com as cores do espectro. [...] E, no amplo espectro da crônica, todas as maneiras com que uma história pode ser narrada se estratificam como se fossem variações de uma mesma cor”. Dessa forma, enquanto o relato historiográfico apoia-se numa matriz iluminista, na qual prevalecem a busca da racionalidade e o rigor metodológico, a crônica medieval inscreve-se numa longa tradição que, através da memória, propõe-se a resgatar o tempo vivido por meio da “arte de narrar”, fazendo do cronista um hábil artesão da experiência humana.

¹¹ Num artigo dedicado à crônica como forma de expressão jornalística, Marques de Melo (2002) analisa a produção teórica sobre esse gênero publicada em países europeus e latino-americanos de matriz ibérica, ou seja, de língua portuguesa e de língua espanhola. Num trabalho posterior, o autor amplia esse estudo e inclui referências bibliográficas tanto de países de expressão latina (Portugal, Espanha, França, Itália etc.) como de origem germânica (Inglaterra, Alemanha e Estados Unidos), ressaltando que, nesses últimos, a crônica jornalística não encontra gêneros equivalentes nem em termos de nomenclatura, nem de tipologia, mas apenas outros formatos com os quais mantém alguma proximidade estrutural e semântica – a exemplo da *action story* inglesa, da glosa alemã ou da *feature story* norte-americana (Melo, 2003, p. 152).

(Melo, 2002, pp. 146-147).

Nesta senda, Marques de Melo (2003, p. 160) afirma ainda que o que diferencia a crônica dos demais gêneros opinativos é o seu acento lírico, embora ela deva preencher também “as três condições essenciais de qualquer manifestação jornalística: atualidade, oportunidade e difusão coletiva”. Para Ernesto Rodrigues, porém, tais condições apontadas por Melo (2003) são bem mais flexíveis na crônica do que nos demais gêneros do discurso jornalístico, precisamente em decorrência de sua faceta poética: “a crônica pode, e deve, criar as duas primeiras [condições], alargando a terceira” (Rodrigues, 1998, p. 292). Ora, assim como Rodrigues (1998), entendemos que a crônica goza de maior autonomia (em termos de elaboração textual) e incorpora uma dimensão mais lata de atualidade, uma vez que não se submete aos mesmos enquadramentos temáticos e constrangimentos ético-deontológicos que norteiam, por exemplo, a elaboração de uma notícia ou de uma reportagem.

Para além disso, há também certa ambiguidade conceitual associada ao termo em virtude do seu próprio contexto discursivo ou, simplesmente, do seu enquadramento temático. Não por acaso, dentro do mesmo gênero, ainda se verifica a ocorrência de subgêneros que, na visão de alguns autores, configuram tipologias distintas conforme o critério de classificação adotado. Vejamos, de forma sintética, algumas dessas classificações referenciadas tanto na bibliografia brasileira como portuguesa sobre a crônica em contexto jornalístico, que aqui constituem o nosso foco de interesse.

O pesquisador brasileiro Luiz Beltrão (1980), por exemplo, propõe duas classificações para a crônica com base em critérios eminentemente jornalísticos: quanto ao enquadramento temático e quanto ao tratamento que lhe é dado pelo cronista. A partir da natureza do tema, Beltrão (1980, p. 68) identifica três categorias: (i) a “crônica geral”, que ocupa um espaço fixo no jornal e aborda os mais variados assuntos; (ii) a “crônica local”, também conhecida como urbana ou da cidade, que atua como uma espécie de “antena coletiva” e procura captar as tendências da opinião pública na comunidade em que se insere; (iii) e a “crônica especializada”, que enfoca assuntos referentes a um determinado campo de atividade (política, economia, cultura, desporto, etc.). Entretanto, conforme o tratamento que é dado a cada um desses temas, outras três modalidades são descritas pelo autor: (i) a “crônica analítica”, na qual os fatos são expostos com brevidade e logo dissecados objetivamente, sem muito apelo à subjetividade do autor; (ii) a “crônica sentimental”, quando os acontecimentos são apresentados a partir dos seus aspectos pitorescos, líricos ou mesmo humanos, envolvendo abertamente a subjetividade da cronista; (iii) e, finalmente, a “crônica satírico-humorística”, cujo objetivo é criticar, ridicularizar ou ironizar acontecimentos, personagens e ações, assumindo feição caricatural ou visando entreter (Beltrão, 1980, p. 68).

Afrânio Coutinho (1997, p. 120), por sua vez, aponta a ocorrência de cinco tipos de crônicas, tomando como base tanto aspectos do discurso jornalístico como dos estudos literários: (i) a “crônica narrativa”, cujo eixo é uma história ou episódio, aproximando-se do conto

contemporâneo (sem possuir, necessariamente, começo, meio e fim); (ii) a “crônica metafísica”, constituída por reflexões de cunho mais ou menos filosófico, apresentando meditações sobre os acontecimentos e sobre os homens; (iii) a “crônica-poema-em-prosa”, de conteúdo lírico, marcada pelo extravasamento da subjetividade do cronista ante o espetáculo da vida, lugares ou episódios carregados de significação; (iv) a “crônica-comentário”, na qual se observa a resenha (ou recensão) de acontecimentos diferentes e díspares, tomando o aspecto de “bazar asiático”; (v) e, por fim, a “crônica-informação”, que se ocupa basicamente da divulgação de fatos, tecendo sobre eles comentários ligeiros e, de certa forma, aproximando-se do tipo anterior.

De modo semelhante a Afrânio Coutinho (1997), Massaud Moisés (2005) também se utiliza de elementos do discurso literário em sua proposta de classificação, mesmo reconhecendo o “caráter ambíguo” que é inerente ao gênero. Assim, partindo de uma perspectiva puramente formal, limita-se a estabelecer a existência de duas tipologias principais: (i) a “crônica-poema”, na qual os cronistas lançam mão de alguns versos ao longo da sua prosa emotiva (seja de início, a meio ou no fim do texto) ou, ainda, constroem a crônica inteiramente em versos; (ii) e a “crônica-conto”, quando um acontecimento que desperta a atenção do cronista é narrado à semelhança mesmo de um conto (Moisés, 2005, pp. 108-109). Segundo Moisés (2005), enquanto o primeiro tipo explora a temática do “eu”, concentrando-se mais na subjetividade do autor, o segundo gira em torno do “não eu”, isto é, do acontecimento que é narrado pelo cronista.

Na bibliografia portuguesa mais recente sobre o gênero, verificamos sobretudo a tipificação da crônica de imprensa segundo critérios temáticos. Neste sentido, Jorge Pedro Sousa (2001) sublinha que, ao folhear as páginas de um mesmo jornal em diferentes ocasiões, o leitor poderá encontrar tanto uma crônica política como uma crônica social, policial, desportiva ou de qualquer outro tipo – sem, no entanto, aprofundar os aspectos utilizados nesta sua proposta de classificação. Da mesma forma, Fernando Venâncio cita, com base numa recolha de cem crônicas publicadas na imprensa portuguesa ao longo do século XX, a ocorrência dos mais diversos temas e pretextos relacionados com a prática do gênero em Portugal: “as análises políticas, as cenas da vida diária, os ‘nadas elegantes’, o apontamento cultural, a crítica aos costumes. E também muita nostalgia, bastante lamentação, e mesmo alguma libertinagem” (Venâncio, 2004, p. 6).

Contudo, independentemente do critério de classificação adotado, acreditamos que nem sempre essa distinção entre um tipo de crônica e outro é tão evidente como os autores anteriormente citados parecem supor, sobretudo quando partimos para uma leitura crítica e analítica da produção cronística contemporânea. Sendo a crônica um gênero composto e de fronteira, marcado pela confluência de diferentes manifestações discursivas, qualquer tentativa de estabelecer uma taxonomia textual apenas com base em critérios temáticos e/ou formais depara-se com o risco da generalização insuficiente. De fato, assim como outros gêneros de natureza híbrida, também a crônica apresenta determinadas propriedades enunciativas que, ao mesmo tempo, a aproximam e a afastam de diferentes manifestações discursivas com as quais mantém alguma relação – sejam estas

provenientes do discurso historiográfico, do discurso jornalístico ou mesmo do discurso literário.

Diante do exposto, não nos restam dúvidas do caráter polissêmico do conceito de crônica, tendo em vista as diferentes definições e classificações possíveis para o gênero, mesmo quando considerado em contexto de imprensa. Seja como for, parece-nos legítimo afirmar que a crônica tanto “relewa da História, da Literatura e do Jornalismo” (Rodrigues, 1998, p. 292) como se mantém, desde a sua gênese, em íntima e direta articulação com o tempo que lhe fornece a sua matéria-prima, conforme evidencia a própria matriz etimológica do termo. Assim, é uma certa elaboração temporal que orienta a utilização pragmática e o destino sociocultural da crônica, seja esta entendida como um relato historiográfico, em sua origem mais remota, ou como um gênero de imprensa, em sua significação mais moderna (Reis, 2018). Sem, contudo, desconsiderarmos a polissemia conceitual que a palavra evoca, interessa-nos especificamente a segunda acepção, cujas principais características delimitadoras discutiremos nas páginas seguintes.

1.2 A crônica como gênero de imprensa: origens, transformações e características

Conforme já explanamos anteriormente, diversos são os sentidos em que a palavra crônica tem sido empregada ao longo do tempo, o que nos impele a uma delimitação teórica mais precisa desse conceito. Assim, enquanto, no contexto da Europa medieval e renascentista, a crônica configura antes um gênero do discurso historiográfico, destinado à permanência e ao uso da posteridade, é certo que a sua definição moderna, como gênero de imprensa, de certo modo coincide com a emergência de um novo campo discursivo: o jornalismo.

Sem aprofundarmos aqui a evolução histórica desse campo – o que nos obrigaria a uma longa digressão acerca das origens da imprensa e do surgimento do jornal como veículo de comunicação social –, importa mencionar que, progressivamente, o discurso jornalístico foi se autonomizando até se tornar uma forma distinta de expressão sociocultural, com as suas próprias normas e valores discursivos. Neste ínterim, o modo de escrita jornalística passou a caracterizar-se por estratégias e práticas discursivas cada vez mais específicas, de modo que “os textos jornalísticos começaram a possuir características filológicas próprias” (Chalaby, 2003, p. 30). Como exemplos, Jean Chalaby cita a entrevista e a reportagem, ao defender a tese de que foram os jornalistas americanos e britânicos os criadores da concepção moderna de notícia, no decurso do século XIX.

Assim, enquanto boa parte dos historiadores considera que o surgimento do jornalismo coincide com a criação dos primeiros jornais (aqui entendidos como publicações periódicas e frequentes) na Europa do século XVII, Jean Chalaby (2003, p. 30) argumenta que o campo jornalístico, enquanto “campo especializado e autônomo de produção discursiva”, foi uma invenção do século XIX e, mais especificamente, anglo-americana. Segundo ele, “foi nos Estados Unidos, e em menor grau na Inglaterra, que foram inventadas as práticas e as estratégias que caracterizam o jornalismo”, pois foi “nestes países que a imprensa industrializada depressa se tornou um campo

autônomo de produção discursiva”; por outro lado, países como a França, por exemplo, “importaram e adaptaram progressivamente os métodos do jornalismo anglo-americano” (Chalaby, 2003, p. 30).

Contudo, quer aceitemos ou não a tese de Chalaby (2003), é evidente que nem só de notícias subsistiam (e subsistem) os jornais, ainda mais se considerarmos o contexto da imprensa oitocentista, que então consistia numa miscelânea de assuntos políticos, literários, culturais, etc. Não por acaso, as fronteiras entre o discurso jornalístico (ainda em processo de consolidação) e o discurso literário – sem esquecermos a presença de outros tipos de discurso, como o político – eram bastante permeáveis entre si, sendo frequente a colaboração de figuras proeminentes da vida pública na imprensa da época, sobretudo de escritores e intelectuais de prestígio – os chamados “homens de letras”.

Tendo em vista esse cenário, no qual a imprensa passa a ter importância crescente nos assuntos da esfera pública, observamos que a gênese da crônica, como gênero do discurso jornalístico, relaciona-se diretamente com o aparecimento de um novo produto cultural de origem francesa que rapidamente se popularizou em diferentes países europeus: o *feuilleton* (folhetim)¹². Sendo uma “novidade de Paris”, conforme aponta Marlyse Meyer (1992, p. 19), “de início – começos do século XIX – *le feuilleton* designa[va] um lugar preciso do jornal: o *rez-de-chaussée* – rés-do-chão, rodapé, geralmente da primeira página”. Por conseguinte, o folhetim também possuía uma finalidade precisa: era “um espaço vazio destinado ao entretenimento, [...] oferecido como chamariz aos leitores afugentados pela modorra cinza a que obrigava a forte censura napoleônica” (Meyer, 1992, p. 19).

Em pouco tempo, porém, “o apelativo abrangente passa a se diferenciar, alguns conteúdos se rotinizam, e o espaço do folhetim oferece abrigo semanal a cada espécie: é o *feuilleton dramatique* (crítica de teatro), *littéraire* (resenha de livros), *varietés*”, etc. (Meyer, 1992, p. 19). Neste espaço aberto e volátil, portanto, cabiam todas as formas e modalidades possíveis de efabulação escrita ou *causerie*: nele se contavam anedotas, falava-se de crimes e *fait divers*, propunham-se charadas, ofereciam-se receitas de cozinha e de beleza ou, ainda, fazia-se a crítica das últimas peças e dos livros recém-lançados. As mesmas rubricas (crítica de teatro, resenha de livros, variedades, etc.) seriam estendidas também às revistas periódicas, não se restringindo aos jornais diários.

Evidentemente, para que essa novidade fosse possível, também contribuíram fatores de ordem técnica e de natureza comercial, como o barateamento da ilustração – o qual, entre outras

¹² A este respeito, Paula Lopes (2010, p. 4) faz importantes anotações históricas: “refira-se que em Paris, em 1800, o *Journal de Débats* inicia a publicação de uma crônica-folhetim diária e que, em 1836, nas páginas do *La Presse*, se vulgariza enquanto gênero”. A autora refere ainda que, no final do século XIX, os jornais italianos já dedicavam páginas inteiras ao gênero e lembra que “Portugal não constitu[ia] exceção à regra numa Europa rendida aos encantos da crônica-folhetim”, citando como exemplos os jornais *O Cronista*, *O Português* (ambos de 1827) e o *Distrito de Évora* (1867) – este último redigido e composto pelo então jovem escritor Eça de Queirós (Lopes, 2010, p. 4).

inovações ocorridas na tipografia, marcou sensivelmente a época romântica. Com isso, “vão surgir e se multiplicar folhas que são extensões da vocação recreativa do folhetim, com o mesmo esquema básico, amplamente ilustradas. São os tipos *Magasin Pittoresque*, *Musée des Familles*, etc., e os muito populares *magazines* ingleses” (Meyer, 1992, p. 19). Esse espaço de liberdade e de recreação torna-se tão importante que, ao lançarem as bases da moderna revolução jornalística após a Revolução Burguesa de 1830, “Émile de Girardin e seu ex-sócio e pirateador, [Armand] Dutacq, logo percebem as vantagens financeiras que dele tirariam”, dando ao folhetim “o lugar de honra do jornal” (Meyer, 1992, p. 19)¹³.

Nesse momento, portanto, a crônica de imprensa – que surge paralelamente ao folhetim – destinava-se principalmente ao relato de fatos da atualidade ou dos costumes da época (Thérenty, 2014), cumprindo uma função mundana de sociabilidade bastante em voga no período romântico, ou seja, contribuindo “para alargar ao espaço público a vivência intelectual do salão; para democratizar a convivialidade, oferecendo-a, em diferido, para o cidadão burguês” (Santana, 2003, p. 11). Esse papel sociocultural do “novo” gênero, aliás, foi muito bem representado numa conhecida crônica de Eça de Queirós publicada originalmente em 1867, no jornal *Distrito de Évora*, da qual transcrevemos uma pequena parte:

A crônica é como que a conversa íntima, indolente, desleixada, do jornal com os que o leem: conta mil coisas, sem sistema, sem nexos; espalha-se livremente pela natureza, pela vida, pela literatura, pela cidade; fala das festas, dos bailes, dos teatros, das modas, dos enfeites, fala em tudo, baixinho, como se faz ao serão, ao braseiro, ou ainda de verão, no campo, quando o ar está triste. Ela sabe anedotas, segredos, histórias de amores, crimes terríveis; espreita porque não lhe fica mal espreitar. [...] ela não tem opiniões, não sabe do resto do jornal; está aqui, nas suas colunas, cantando, rindo palrando; não tem a voz grossa da política, nem a voz indolente do poeta, nem a voz doutoral do crítico; tem uma pequena voz serena, leve e clara, com que conta aos seus amigos tudo o que andou ouvindo, perguntando, esmiuçando. (Queirós, [1867] 1981, p. 7).

Curiosamente, um texto de teor semelhante ao da crônica queirosiana também seria publicado do outro lado do Atlântico, dez anos mais tarde, pelo escritor brasileiro Machado de Assis, na revista *Ilustração Brasileira*¹⁴. Embora amplamente conhecido no Brasil (como é o caso do texto citado de Eça, em Portugal), dele também reproduzimos um pequeno excerto, no qual Machado relata, no mesmo tom de *causerie*, o que julga ser “O nascimento da crônica”:

Há um meio certo de começar a crônica por sua trivialidade. É dizer: Que calor! Que desenfreado calor! Diz-se isto agitando as pontas do lenço, bufando como um touro, ou

¹³ Em 16 de junho de 1836, Émile de Girardin funda o jornal *La Presse* e, em 1.º de julho do mesmo ano, Armand Dutacq lança o *Le Siècle*, tornando-se concorrentes. Devido ao baixo custo de venda, os dois periódicos são considerados os primeiros da “era industrial” da imprensa francesa, tendo sido os principais responsáveis pela popularização do folhetim.

¹⁴ Com o pseudônimo de Manassés, Machado de Assis contribuiu para a revista *Ilustração Brasileira* entre 1876 e 1878, escrevendo uma série de crônicas sob o título de “História de quinze dias”, em referência à periodicidade quinzenal da publicação. Entretanto, quando esta foi alterada e tornou-se mensal, a coluna transformou-se, coerentemente, em “História de trinta dias” (Goskes, 2008).

simplesmente sacudindo a sobrecasaca. Resvala-se do calor aos fenômenos atmosféricos, fazem-se algumas conjecturas acerca do sol e da lua, outras sobre a febre amarela, manda-se um suspiro a Petrópolis, e *La glace est rompue*; está começada a crônica. [...] Não posso dizer positivamente em que ano nasceu a crônica; mas há toda a probabilidade de crer que foi coetânea das primeiras duas vizinhas. Essas vizinhas, entre o jantar e a merenda, sentaram-se à porta, para debicar os sucessos do dia. Provavelmente começaram a lastimar-se do calor. Uma dizia que não pudera comer ao jantar, outra que tinha a camisa mais ensopando que as ervas que comera. Passar das ervas às plantações do morador fronteiro, e logo às tropelias amatórias do dito morador, e ao resto, era a coisa mais fácil, natural e possível do mundo. Eis a origem da crônica. (Assis, [1877] 1994, p. 27).

Longe de apresentar uma genealogia da crônica, conforme o título sugere, o texto machadiano (assim como a metacrônica queirosiana) propõe-se mais a refletir sobre algumas das características identificadas nesse gênero, que, ao longo do século XIX, foi sendo incorporado e discursivamente adaptado ao espaço reduzido (mas ao mesmo tempo aberto e versátil) dos jornais e revistas da época. Foi, portanto, nesse contexto que entrou em uso a significação moderna da palavra, “para rubricar textos que só longinquamente se vinculam à primeira forma de crônica” (Moisés, 2013, p. 112), isto é, a crônica de cariz histórico.

No entanto, alterações sistêmicas ocorridas nos jornais, ainda no decurso da segunda metade do século XIX, fizeram com que a crônica se transformasse e adquirisse novas feições: como nota Mário Mesquita (1984), na passagem para o século seguinte, o grafismo da imprensa escrita modificou-se sensivelmente, com o predomínio progressivo do noticiário e do anúncio publicitário. Desse modo, “o folhetim propriamente dito cedeu lugar à crônica, usando-se a inserção vertical em vez da paginação em rodapé” (Mesquita, 1984, p. 204). De resto, essa transição se operou mais por uma alteração do modo de paginação dos jornais do que propriamente por uma mudança drástica de conteúdo ou de estilo textual – muito embora a crônica também pudesse integrar notícias, charadas e outras manifestações discursivas em contexto jornalístico, como se verifica, aliás, na imprensa oitocentista do início do século.

Conforme equaciona Carlos Reis (2018, p. 70), uma vez entendida como gênero de imprensa, a crônica “representa o registo de um facto ou de um incidente retirado do quotidiano e aparentemente destituído de significado”. Assim, por meio de um discurso abertamente pessoal, o cronista trata então de comentar esse fato ou incidente, realçando nele aspectos (sociais, culturais, ideológicos, etc.) que poderiam passar despercebidos aos olhos do leitor comum. Ora, sendo a dimensão subjetiva um dos elementos fundadores do discurso do cronista, é certo que a subjetividade é uma das suas principais características enunciativas, razão pela qual “o ‘eu’ está presente de forma direta ou na transmissão do acontecimento segundo sua visão pessoal” (Lopes, 2010, p. 8).

Paralelamente à subjetividade, outra estratégia discursiva frequentemente utilizada pelo cronista é o dialogismo. Não raro, a crônica assume um tom dialogante e interpelativo que também a aproxima da epistolografia, como é o caso de muitas crônicas de Eça de Queirós publicadas na

Gazeta de Notícias do Rio de Janeiro, sob os títulos de *Cartas Familiares de Paris* e *Bilhetes de Paris*. Neste caso, o “eu” do cronista dirige-se abertamente a um “tu” (que pode ser identificado à partida ou não) a quem a comunicação é endereçada, estabelecendo uma estrutura dialógica que em muito se assemelha à da carta particular. Dessa forma, “a crônica encerra, na sua essência, discursos leves e informais, que criam lógicas de sedução e proximidade com os leitores” (Peixinho, 2010, p. 218).

Para além disso, uma das propriedades decisivas da crônica, reconhecida por diversos autores e autoras em suas reflexões acerca do gênero, é a temporalidade, “inscrita, de resto, na própria matriz etimológica do termo” (Reis, 2005, p. 18). Nas palavras de Luiz Roncari (1985, p. 14), com as quais concordamos, “o cronista é o sujeito que retrata o tempo, canta a imagem do turbilhão que remexe a ordem do mundo e não deixa nada fixo no lugar”. Como o tempo da crônica é o presente, o cronista necessita criar uma perspectiva para encará-lo, “daí a referência constante ao passado imediato, quase sempre com um sentimento de perda, como um pano de fundo com que pudesse contrastar o movimento e o sentido do momento” (Roncari, 1985, p. 14).

Certamente, a dimensão temporal da crônica desdobra-se em outros dois aspectos que acabam por condicionar sobremaneira o seu papel sociocultural: a brevidade e a efemeridade. A primeira (de)limita, por assim dizer, a própria extensão da crônica como materialidade discursiva: regra geral, trata-se de um texto curto, circunscrito ao espaço de meia coluna de jornal ou página de revista, submetendo-se aos constrangimentos típicos da imprensa em papel (Lopes, 2010). Já a segunda refere-se especificamente à sua longevidade: devido à sua brevidade, a crônica “não tem pretensões a durar”, como observa Antonio Candido (1992, p. 14). Não quer isto dizer, contudo, que a sobrevivência da crônica esteja inteiramente condicionada pela natureza efêmera do seu *medium* de origem: muitos são os casos em que ela adquire uma nova materialidade discursiva ao migrar das páginas de jornais e revistas para os livros, a exemplo das crônicas do escritor português António Lobo Antunes (originalmente publicadas no jornal *Público* e na revista *Visão*) e do autor brasileiro Caio Fernando Abreu (publicadas inicialmente no jornal *O Estado de S. Paulo*). De outro modo, há também circunstâncias em que a crônica não está sujeita aos mesmos constrangimentos da imprensa em papel e é publicada diretamente em livro, como o demonstram as *Crônicas Jugoslavas* de Álvaro Guerra, por exemplo.

Se tais características condicionam, por um lado, a sua extensão e a sua longevidade, por outro, permitem uma significativa liberdade formal e temática, quando comparada aos demais gêneros do discurso jornalístico. Vejamos: enquanto a notícia e a reportagem, por exemplo, pressupõem a busca de uma objetividade possível pelo jornalista e seguem determinados critérios de noticiabilidade (atualidade, proximidade, relevância, etc.) e procedimentos técnico-compositivos, para além de certos constrangimentos éticos e deontológicos, a crônica “toma todas as cores possíveis e imaginárias” (Mesquita, 1984, p. 206). Disto resulta, pois, a diversidade de formatos e temas possíveis que o cronista pode utilizar em seu discurso: desde a forma de diálogo

ou epístola, até à de conto ou reportagem, a crônica pode abordar os mais variados assuntos de maneira leve, irônica ou mesmo pedagógica. Neste caso, “apenas se lhe pede que seja oportuna, aguda sem ser profunda, pessoal sem excesso de subjetivismo, e sobretudo inteligível” (Andrade, 1994, p. 236).

No que se refere à sua composição textual, Maria Helena Santana (2003) aponta ao menos duas tendências que, embora não sejam autoexcludentes, podem ser ora mais, ora menos predominantes: o ensaísmo e a narratividade. Em sua origem, explica a autora, o ensaio radica “na expressão de uma ‘atitude intelectual’ baseada no exercício crítico, na liberdade judicatória, na originalidade do pensamento”, isto é, uma modalidade de escrita em processo, “estilisticamente apoiada na *causerie* e no *à-vontade* comunicativo” (Santana, 2003, p. 15). Igualmente, há também casos em que a crônica se assemelha a um relato e apresenta uma estrutura mais próxima da narratividade. Contudo, ao contrário dos relatos de ficção, a história contada pelo cronista “não existe *per se*, isolada dum contexto ou duma coluna que lhe confere continuidade”; neste caso, o motivo desencadeador do texto funciona “como um pretexto para uma reflexão de teor mais abrangente, um olhar interpretativo sobre o mundo em que vivemos” (Santana, 2003, p. 16).

Seja como for, independentemente do caminho seguido ou das soluções estilísticas adotadas pelo cronista, é certo que esse gênero não se limita aos critérios de noticiabilidade convencionais do discurso jornalístico e tampouco se confunde com as narrativas de ficção (como o conto, por exemplo) mais frequentes no discurso literário. Dito de outra forma, podemos afirmar que, no espaço discursivo da crônica, cabe uma diversidade de temas e formatos textuais que não se resumem aos mesmos procedimentos técnico-compositivos normalmente utilizados pelos profissionais de imprensa, por vezes aproximando-a da estética literária – o que, no entanto, não lhe confere necessariamente a condição de obra literária, mesmo quando enfeitada sob a forma de livro.

1.3 “De notícias e não notícias faz-se a crônica”

Com este título, que acima reproduzimos, o escritor brasileiro Carlos Drummond de Andrade – embora mais conhecido por sua obra poética do que em prosa – publicou em livro uma coletânea de crônicas escritas inicialmente para o *Caderno B* do *Jornal do Brasil*. Tendo como subtítulo “Histórias – diálogos – divagações”, o livro reúne, nas palavras do autor, “histórias leves e desajuizadas opiniões sobre o desconcerto do mundo em que uns vivem e outros olham viver” (Andrade, 2013, p. 11), envolvendo os mais variados assuntos: política, economia, sociedade, comportamento, moda, artes, cultura, etc. Contudo, ao contrário do que o título e o subtítulo sugerem – para além do comentário do próprio Drummond, que vai buscar em Luís de Camões a ideia de “desconcerto do mundo” –, não se trata de um apanhado desconexo de textos, sem qualquer ligação temática ou estilística entre si. Sintomaticamente, “observa-se no humor uma das

características que traz unidade ao seu conjunto”, como nota Eduardo Coelho (2013, p. 261), em seu texto-posfácio dedicado à coletânea.

Com efeito, numa entrevista concedida à sua filha, Maria Julieta Drummond de Andrade, para o jornal *O Globo*, Drummond afirmou que buscava, por meio da crônica, “corrigir” o primeiro caderno, onde normalmente havia “um estoque fabuloso de terremotos, assassinatos, intrigas, misérias, pobreza, desabamento de favelas, tudo isso” (Andrade, 1984a, p. 1). Para ele, o ofício do cronista no jornal era “o de uma espécie de palhaço, de *jongleur*, que dá cabriolas, dá saltos, faz molecagens, para distrair um pouco o leitor comum” (Andrade, 1984a, p. 1). Assim, valendo-se do humor ou mesmo da ironia como elementos indispensáveis da sua produção cronística, Drummond procurava oferecer aos seus leitores uma reflexão ao mesmo tempo leve e perspicaz sobre os diversos acontecimentos do Brasil e do mundo, contrapondo-se à suposta seriedade que era então esperada das notícias e de outros textos congêneres. Não por acaso, em sua crônica de despedida para o *Caderno B do Jornal do Brasil*, curiosamente intitulada “Ciao”, o autor d’*A Rosa do Povo* afirma que “procurou extrair de cada coisa, não uma lição, mas um traço que comovesse ou distraísse o leitor” (Andrade, 1984b, p. 8). Em seguida, no mesmo texto, discorre sobre o que considera ser o papel da crônica e daquele que a escreve:

Crônica tem esta vantagem: não obriga ao paletó-e-gravata do editorialista, forçado a definir uma posição correta diante dos grandes problemas; não exige de quem a faz o nervosismo saltitante do repórter, responsável pela apuração do fato na hora mesma em que ele acontece; dispensa a especialização suada em economia, finanças, política nacional e internacional, esporte, religião e o mais que imaginar se possa. Sei bem que existem o cronista político, o esportivo, o religioso, o econômico etc., mas a crônica de que estou falando é aquela que não precisa entender de nada ao falar de tudo. Não se exige do cronista geral a informação ou comentários precisos que cobramos dos outros. O que lhe pedimos é uma espécie de loucura mansa, que desenvolva determinado ponto de vista não ortodoxo e não trivial e desperte em nós a inclinação para o jogo da fantasia, o absurdo e a vadiação de espírito. (Andrade, 1984b, p. 8).

Embora escrito com o distanciamento temporal de pouco mais de um século, o texto de Drummond de algum modo nos faz recordar as crônicas anteriormente citadas de Eça de Queirós e Machado de Assis, a começar pela sua natureza metatextual. Tal como estas, trata-se de uma crônica sobre a crônica (ou metacrônica), isto é, de um texto em que o cronista reflete sobre aquilo que singulariza o gênero e, por isso, faz dele um espaço de relativa liberdade formal e temática, diferenciado-o dos demais gêneros do discurso jornalístico. Certamente, uma das razões para isto é o fato de que boa parte dos cronistas, tanto no Brasil como em Portugal, são escritores ou colaboradores externos às redações de jornais e revistas, como era o caso do próprio Drummond e, muito antes dele, de autores como Eça e Machado – apenas para citarmos alguns nomes de relevo que também cultivaram esse gênero.

À parte isto, outro aspecto que também aproxima os textos de Eça, Machado e Drummond é o recurso a uma estratégia discursiva que, na verdade, radica na própria origem da crônica como

gênero de imprensa: a *causerie*. Tal estratégia, já bastante utilizada nos jornais franceses do século XIX, é definida por Sandrine Carvalhosa (2014) como uma espécie de “conversa escrita”, de tom espirituoso e ligeiro, marcada pela grande plasticidade formal e pela liberdade que é dada ao cronista de mobilizar, à sua maneira, uma grande variedade de dispositivos textuais. Em meio a essa pluralidade discursiva, por assim dizer, não faltam as crônicas sobre os fatos da atualidade, as crônicas de homenagem aos antecessores (normalmente quando um novo cronista assume as suas funções no quadro de colaboradores de um periódico) e, ainda, “as crônicas sobre a crônica” (Carvalhosa, 2014, p. 13). Neste sentido, a crônica de imprensa constitui um gênero no qual se reflete (e refrata) o contemporâneo: “ela é ao mesmo tempo o espelho da atualidade e o seu comentário espirituoso” (Carvalhosa, 2014, p. 15).

Não surpreende, portanto, o fato de Eça afirmar que “a crônica é como que a conversa íntima, indolente, desleixada, do jornal com os que o leem”; para o autor d’*Os Maias*, parece claro que o pacto de leitura estabelecido pela crônica é muito distinto daquele que rege a notícia, por exemplo, de modo que o cronista pode contar “mil coisas, sem sistema, sem nexos”, pois não precisa se preocupar em saber “do resto do jornal” (Queirós, [1867] 1981, p. 7). Sintomaticamente, a mesma ideia de conversa amena e despreocupada também está presente no texto de Machado a que fizemos referência nas páginas anteriores: em “O nascimento da crônica”, observamos que não é a urgência do tema o fator mais importante para o desenvolvimento da crônica, visto que qualquer pretexto serve para dar início a esse diálogo com o leitor – tal como ocorre numa trivial conversa entre “duas vizinhas” (Assis, [1877] 1994, p. 27).

Desse modo, uma vez que não está sujeita aos mesmos constrangimentos éticos e deontológicos que orientam o trabalho dos profissionais de imprensa na busca de uma objetividade possível, a crônica é, historicamente, uma zona de contato entre jornalismo e literatura, sendo um espaço frequentemente destinado à colaboração de escritores nos jornais e revistas. Contudo, ao contrário do que ocorre com os gêneros literários, cujo significado é circunscrito pela dimensão estética, os gêneros jornalísticos também assumem valor ético porque delimitam “o grau de personalização admissível por parte do jornalista, consoante se trata de notícia, reportagem ou comentário” (Mesquita, 1984, p. 209).

Sendo forjada em contexto jornalístico, a crônica encontra-se discursivamente ligada “com tudo aquilo que seja novo e atual”, subsistindo dentro dela “uma vontade incessante por decifrar a imediatez [do presente]” (Salazar, 2005, p. 2). Por conseguinte, desse apego à realidade circundante resulta tanto um certo caráter de provisoriedade no discurso como um tom subjetivo e parcial, de modo que a crônica concebe a si mesma como uma forma de escritura marcada pela fugacidade do tempo e pela incompletude. Vista desta perspectiva, Jezreel Salazar (2005, p. 2) afirma que a crônica constitui-se como um gênero essencialmente moderno: “é uma escritura do presente que, como postulava a célebre fórmula baudelairiana, busca apreender o eterno a partir do transitório, com o fim de criar uma totalidade autônoma perdurável”.

Assim, ao direcionar os olhos e a atenção (sua percepção, enfim) para o mundo que o rodeia, o cronista atua como um artífice da experiência humana, não sendo raras as situações em que ele escolhe temas pouco explorados – ou mesmo negligenciados – pelo jornalismo diário e, ao fazê-lo, cruza margens e fronteiras para dar materialidade ao seu discurso. Naturalmente, ao centrar-se no insólito ou marginal, a crônica muitas vezes põe em causa aquilo que havia sido excluído da esfera pública: personagens e grupos socialmente marginalizados, movimentos de minorias, processos culturais ainda não assimilados, etc. Por outras palavras, qualquer tipo de experiência que esteja “em conflito com a cultura dominante, com os valores e hierarquias simbólicas estabelecidos por ela” (Salazar, 2005, p. 4). Dessa forma, na crônica, o “outro” – que, por vezes, se confunde com o próprio “eu” do cronista – aparece como sujeito e/ou objeto, tema e problema do discurso; ela torna visível o invisível, aquilo que os meios de comunicação e o discurso oficial por vezes omitem ou apagam (Salazar, 2005).

Ora, admitindo que essa pluralidade de vozes constitui uma das marcas do discurso jornalístico, uma vez que os profissionais de imprensa normalmente se posicionam como porta-vozes do “outro”, concluímos que as narrativas criadas pelo jornalismo nada mais são do que representações discursivas mediadoras (e mediadas) da experiência humana. Mesmo os relatos que se pretendem objetivos contêm, inevitavelmente, marcas de subjetividade – não obstante a tentativa do repórter de neutralizar o seu discurso com o emprego daquela a que Émile Benveniste (2006) se refere como “não pessoa”, qual seja, a terceira pessoa da enunciação. Dito de outro modo, podemos afirmar que a narrativa jornalística, seja ela cronística ou não, permite plasmar a dimensão espaço-temporal da experiência humana – o que, de resto, subsiste na própria essência do modo narrativo.

Partindo dessa perspectiva, acreditamos que a narrativa constitui um modo privilegiado de representação da experiência, razão pela qual Walter Fisher (1984) aponta a própria narração como um paradigma da comunicação humana, atribuindo à nossa espécie o epíteto de “*homo narrans*”. Ao recorrer à narratividade como estratégia de elaboração discursiva, o cronista não somente recria a realidade a partir da sua subjetividade, como também materializa – e em certo sentido condensa – a experiência humana, situada no tempo e no espaço, sob a forma de um relato breve, com um grau de liberdade maior de que dispõe o jornalista ao redigir uma notícia. Isto não significa, porém, que a crônica seja um gênero privilegiado em relação aos demais; ao contrário, normalmente é vista com certa desconfiança dentro do próprio campo jornalístico, provavelmente por não estar sujeita aos mesmos preceitos éticos e deontológicos que norteiam a profissão e também por ser da responsabilidade de colaboradores externos à redação. Contudo, considerando que muitas vezes ela resiste à passagem do tempo e permanece “atual”, certamente tal fato se deve às suas propriedades discursivas, que permitem matizar a experiência humana por meio da estrutura narrativa.

Diante do que ficou até aqui exposto, concordamos com João Pereira Coutinho (2005, p. 13), quando o autor afirma que “a crônica pode partir da realidade mas, não raras vezes, [...] cria a sua própria realidade”. À parte a problemática entre referencialidade do real e ficcionalidade, da

qual não nos ocuparemos neste momento, interessa-nos, por ora, compreender o funcionamento da crônica como materialidade discursiva e, mais especificamente, do ponto de vista dos Estudos Narrativos, conforme discutiremos de maneira mais circunstanciada no capítulo seguinte. Vejamos, então, de que forma a noção de materialidade discursiva articula-se com o conceito de crônica, aqui entendida como um tipo específico de narrativa de imprensa, com características que a distinguem dos demais gêneros do discurso jornalístico e, eventualmente, do discurso literário.

1.4 A crônica como materialidade discursiva

Nas seções anteriores, ocupamo-nos basicamente das questões semânticas, históricas e socioculturais relacionadas com o conceito de crônica, percorrendo um caminho de síntese que, posteriormente, será bastante útil para a análise que iremos empreender. No entanto, resta ainda compreender de que forma a crônica adquire materialidade discursiva, quer dizer, “o modo significativo pelo qual o sentido se formula” (Lagazzi, 2010, p. 173), designadamente em contexto de imprensa.

Como vimos, se é certo que a finalidade sociocultural determina um dos destinos possíveis para a crônica, considerando as duas grandes acepções apontadas de início, parece-nos evidente que a sua condição de materialidade discursiva também impõe limites para a produção de sentidos, visto que um mesmo texto pode ter diferentes interpretações – mas não qualquer interpretação. Na materialidade verbal, ressalta Suzy Lagazzi (2011), as palavras utilizadas importam tanto como a sintaxe textual, sendo a sua organização semiótica indissociável dos efeitos de sentido produzidos pelo discurso. No caso da crônica, por exemplo, é a sua impressão nas páginas de um jornal ou de uma revista que a conforma inicialmente no espaço e no tempo, tornando-a materialmente acessível ao leitor. Porém, este é apenas um elemento (mas não o único, evidentemente) que define a sua condição de materialidade.

Nesta direção, entendemos que a crônica somente se concretiza como gênero quando adquire materialidade e produz efeitos discursivos: sendo composta por um conjunto de enunciados escritos, é sempre em decorrência de sua dimensão verbal que ela obtém existência material e, assim, poderá atingir sua finalidade expressiva. Não quer isto dizer, porém, que a crônica se resume a uma sequência de palavras impressas com a qual se depara o leitor de um periódico ou, simplesmente, um conjunto de signos verbais escritos; mais que isto, nela se conjugam determinadas operações ideológicas e práticas discursivas que a distinguem dos demais gêneros do discurso jornalístico. Por conseguinte, podemos compreendê-la como um tipo específico de materialidade instaurada a partir do discurso jornalístico, sem, no entanto, restringir-se a este. É neste ponto em que recorreremos à noção de ritual e, com base nas reflexões de Vanise Gomes de Medeiros (2004), defendemos a ideia de que a crônica representa um espaço de tensão instaurado no discurso jornalístico, na medida em que põe em causa o ideal de objetividade tão almejado –

mas nunca plenamente alcançado – por esse discurso.

Isto posto, passemos inicialmente ao conceito de “ritual”. Ao analisar os procedimentos que possibilitariam o controle dos discursos, Michel Foucault observa que uma série de restrições, neste sentido, é imposta por aquilo que chama de ritual: para além de definir os atributos que devem ter os sujeitos da enunciação, o ritual estabelece “os gestos, os comportamentos, as circunstâncias, e todo o conjunto de signos que devem acompanhar o discurso” (Foucault, 2010, p. 39). Visto a partir desta perspectiva, o ritual funcionaria como um mecanismo estruturante do dizer de diferentes tipos de discurso (religioso, judiciário, político, jornalístico, etc.), os quais “não podem ser dissociados dessa prática de um ritual que determina para os sujeitos que falam, ao mesmo tempo, propriedades singulares e papéis preestabelecidos” (Foucault, 2010, p. 39).

Seguindo o espírito das formulações de Louis Althusser (1980) – para quem as práticas ideológicas são reguladas por rituais, existentes no seio de um aparelho ideológico de estado¹⁵ –, Michel Pêcheux amplia a noção foucaultiana de ritual e acrescenta-lhe a ideia de falha como lhe sendo constitutiva, argumentando que “levar até as últimas consequências a interpelação ideológica como ritual supõe o reconhecimento de que não há ritual sem falha, desmaio ou rachadura”, pois, se “uma palavra por outra” é uma definição um tanto restritiva de metáfora, “é também o ponto em que um ritual chega a se quebrar no lapso ou no ato falho” (Pêcheux, 1990, p. 17). Para Pêcheux (1990, p. 17), portanto, uma das formas de se romper com o discurso da ideologia dominante é precisamente “através destas quebras de rituais, destas transgressões de fronteiras: o frágil questionamento de uma ordem, a partir da qual o lapso pode tornar-se discurso de rebelião, o ato falho, de motim e de insurreição”. Em seguida, conclui:

É neste momento que surge o porta-voz, ao mesmo tempo ator visível e testemunha ocular do acontecimento [histórico]: o efeito que ele exerce falando “em nome de...” é antes de tudo um efeito visual, que determina esta conversão do olhar pela qual o invisível do acontecimento se deixa enfim ser visto: o porta-voz se expõe ao olhar do poder que ele afronta, falando em nome daqueles que ele representa, e sob o seu olhar (Pêcheux, 1990, p. 17).

No que à crônica diz respeito, podemos considerar que esse papel é também exercido pelo cronista, que, ao posicionar-se como “testemunha ocular” do cotidiano e “porta-voz” do outro, constrói o seu discurso em meio às lacunas existentes no discurso da imprensa, não raro se contrapondo às injunções ideológicas e às práticas discursivas que definem o *modus operandi* do campo jornalístico. Embora este possua uma série de rituais que lhe conferem certa autonomia e

¹⁵ Para Louis Althusser (1980, p. 43), os aparelhos ideológicos de estado correspondem a “um certo número de realidades que se apresentam ao observador imediato sob a forma de instituições distintas e especializadas”, cujo funcionamento assenta mais na ideologia do que na violência – ao contrário dos chamados aparelhos repressivos de estado (exército, polícia, tribunais, prisões, etc.). Como exemplos de aparelhos ideológicos de estado, Althusser (1980) cita as diferentes igrejas, as escolas (públicas e privadas), a família, o Direito (que, naturalmente, também pertence ao aparelho repressivo de estado), a imprensa e as instituições ligadas à cultura e ao lazer.

especificidade discursiva, como já salientou Gaye Tuchman (1999)¹⁶, nenhum deles está imune à possibilidade de falha – a qual, na visão de Pêcheux (1990), é indissociável da própria noção de ritual. Podemos ir mais longe ainda e dizer, mesmo sob o risco da generalização insuficiente, que o cronista somente se constitui como tal a partir do momento em que se afasta discursivamente do jornalista e instaura o seu próprio espaço enunciativo, pelo que seria possível falarmos em “falha no ritual jornalístico”:

A crônica, resultado de posições que atuam no domínio do literário e do jornalístico, se materializa no espaço discursivo jornalístico. A crônica é produto do discurso jornalístico, como já se afirmou; no entanto, aí não são trabalhadas as ilusões do discurso jornalístico, ao contrário. Se o discurso jornalístico se supõe objetivo, neutro, transparente; da crônica se aponta a subjetividade, a parcialidade e a polissemia. A autoria, aí entendida como índice de interpretação, reforça essas ilusões (Medeiros, 2004, p. 109).

Segundo Vanise Gomes de Medeiros (2004), à semelhança do discurso histórico, o discurso jornalístico procura neutralizar a figura do autor e o seu gesto interpretativo, mas não o faz através da escolha de uma metodologia e/ou do uso de referências (como é o caso do primeiro), e sim sob o argumento de uma suposta autonomia dos fatos e acontecimentos. Já a crônica, de modo distinto, constrói um espaço de significação no qual a marca do autor é claramente assumida e, por conseguinte, pressupõe a sua atitude de interpretação. Ao contrário da notícia, em que prevalece a busca constante de uma objetividade possível (simulada a partir do emprego da terceira pessoa do discurso, do uso judicioso de aspas, da técnica da pirâmide invertida¹⁷, etc.), no espaço cronístico o autor é tomado como uma presença subjetiva e ativa, sendo muito frequente o recurso à primeira pessoa do discurso. Porém, importa ressaltar que não é somente a partir do uso de marcadores linguísticos formais (como o uso dos pronomes “eu” e “tu”) que a subjetividade do autor se manifesta:

A linguagem, enquanto processo, pode mostrar as manifestações do sujeito em qualquer extensão ou construção da língua. Tentar fixar os lugares em que o sujeito se marca na linguagem é reduzir a subjetividade a uma constatação estanque, desconsiderando que o processo discursivo se constitui pela relação que cada sujeito estabelece com a formação discursiva que o domina e com as outras formações discursivas que aí se entrecruzam (Lagazzi, 1989, p. 151).

¹⁶ Num estudo seminal em que discorre sobre as noções de objetividade dos jornalistas, a socióloga norte-americana Gaye Tuchman (1999, p. 75) afirma que estes “invocam a sua objetividade quase do mesmo modo que um camponês mediterrânico põe um colar de alho à volta do pescoço para afastar os espíritos malignos”. Para Tuchman (1999), a objetividade pode ser compreendida, então, como um “ritual estratégico” que protege os jornalistas de pressões relacionadas com os prazos de fechamento, eventuais processos por difamação e reprimendas dos seus superiores. Um dos procedimentos estratégicos que os profissionais de imprensa reivindicariam como “objetivo” é, segundo ela, a citação de opiniões de outras pessoas como forma de prova suplementar, através do uso judicioso de aspas. Desse modo, ao inserir a opinião de outrem, os jornalistas acreditam que deixam de participar ativamente da construção da notícia, propiciando que os fatos “falem por si”.

¹⁷ De modo simplificado, a técnica da “pirâmide invertida” consiste em apresentar as informações mais relevantes logo no início do texto (normalmente no primeiro parágrafo da notícia, o *lead*) e, em seguida, as informações consideradas complementares ou acessórias.

Nesta senda, compreendemos que o autor da crônica é um sujeito inserido num determinado contexto sociocultural e, portanto, atravessado por formações discursivas¹⁸ que influenciam o seu modo de representar a experiência humana. Partindo dessa perspectiva, consideramos que a crônica, aqui entendida como uma materialidade discursiva inserida em contexto de imprensa, permite-nos observar e analisar as diversas representações que o outro assume no discurso do cronista. Naturalmente, esse “outro” a que nos referimos poderá assumir contornos tão variados que não se limita a um determinado ator social e tampouco a uma identidade cultural específica, como demonstraremos nos capítulos seguintes. Pese embora o papel da alteridade na elaboração discursiva da crônica, por ora, será nesta sua condição de materialidade em que nos fixaremos, dedicando maior atenção, a partir de agora, a alguns problemas decorrentes do seu chamado hibridismo genológico.

1.5 Questões crônicas: gênero menor?

Se, conforme discutimos anteriormente, a definição genológica da crônica é um tanto problemática, o mesmo ocorre se considerarmos a sua inserção exclusivamente como gênero do discurso jornalístico, do discurso literário ou, ainda, de ambos em simultâneo. Uma vez situada na fronteira (ou mesmo à margem) desses dois campos discursivos, observamos que normalmente lhe é atribuído um papel secundário ou de menor importância em face de outros gêneros – quer sejam estes oriundos do discurso jornalístico ou provenientes do discurso literário.

Sendo enquadrada por alguns autores como um “gênero menor”, conforme veremos adiante, a crônica não desfruta do mesmo prestígio, por assim dizer, que possuem a notícia e a reportagem, no âmbito jornalístico, ou o conto e o romance, no campo literário. Por outro lado, considerando uma longa e profícua tradição de escritores que cultivaram esse gênero na imprensa e, ao fazê-lo, elevaram-no à condição de texto literário, podemos afirmar que desde então houve nomes (e ainda os há, acreditamos) que transformaram a crônica em “gênero maior” ou, pelo menos, culturalmente relevante. Vejamos, então, que aspectos alimentam essa controvérsia, considerando os argumentos que sustentam uma e outra perspectiva.

Se em sua acepção moderna parece não haver dúvida de que a crônica é um gênero de imprensa, reconhecida como tal pela maioria dos estudiosos da comunicação e do jornalismo, a sua eventual inserção entre os gêneros literários mostra-se uma questão bem mais problemática, sendo

¹⁸ Aqui, utilizamos como referência o conceito proposto por Michel Foucault em *A Arqueologia do Saber*: “No caso em que se puder descrever, entre um certo número de enunciados, semelhante sistema de dispersão, e no caso em que entre os objetos, os tipos de enunciação, os conceitos, as escolhas temáticas, se puder definir uma regularidade (uma ordem, correlações, posições e funcionamentos, transformações), diremos, por convenção, que se trata de uma *formação discursiva*” (Foucault, 2008, p. 43).

este um assunto que divide as opiniões da crítica especializada. Segundo Maria Helena Santana (2003), em alguns casos, esse problema é contornado pelos historiadores da literatura em função do prestígio do autor, de modo que as crônicas de um escritor reconhecido são normalmente incluídas no conjunto da sua obra e, por isso, consideradas como produção relevante.

Com efeito, aos olhos do leitor comum, “não é indiferente que o texto venha dum articulista anônimo ou assinada por um nome consagrado da grande literatura; que tenha ou não qualidade estilística; que trate um assunto trivial ou se alargue à reflexão filosófica” (Santana, 2003, p. 14). Contudo, a autora questiona se esses fatores são de fato determinantes ou meramente circunstanciais, pois, ainda assim, o problema permanece: “Na verdade, deparamo-nos com a eterna discussão entre o que separa o literário do não literário: se o problema da referencialidade, se o uso da língua, se o da pragmática” (Santana, 2003, p. 14).

Ao refletir sobre essa problemática, Antônio Dimas (1974) sugere que o ponto-chave da questão se encontra precisamente na análise discursiva da crônica e na conseqüente distinção entre as funções da linguagem, segundo a proposta jakobsoniana¹⁹. Para o autor, embora a função primordial de um periódico seja a de informar, por meio de uma linguagem que se pretende unívoca e sem margem para a ambigüidade, a crônica funcionaria como um “descanso para o leitor”, na medida em que ela se utiliza de uma linguagem que tende para a plurivocidade e para a ambivalência. Assim, pensando nessa gradação, Dimas (1974, p. 48) considera ser possível estabelecer uma tipologia da crônica a partir do seu “nível de referencialidade/poeticidade”: enquanto, diante de um texto jornalístico, devemos dirigir a nossa atenção para a sua “eficiência referencial”, diante de um texto literário dispensaremos maior cuidado para a sua “eficiência de poeticidade”.

No nosso entendimento, porém, tal proposta mostra-se tão frágil como redutora, uma vez que não parece solucionar a questão e, ao mesmo tempo, acrescenta-lhe outros problemas: como mensurar, apenas com base nessa suposta escala de gradação, o predomínio de uma ou outra função da linguagem? Como definir, enfim, onde termina a função referencial e onde começa a função poética (ou vice-versa)? Embora em alguns casos seja possível dar respostas razoavelmente satisfatórias para tais perguntas, em muitos outros esta tarefa nos parece quase impossível. Seja como for, acreditamos que a literariedade de um texto não se esgota apenas na aferição do seu grau de poeticidade, pois, em última instância, também depende do modo como este mesmo texto é recebido pelo público leitor de cada época. À parte isto, devemos ter ainda em conta que muitas

¹⁹ Tendo como base os fatores constitutivos do ato de comunicação verbal, o linguista russo Roman Jakobson (2010) propôs a existência de seis funções da linguagem, considerando a prevalência de cada um desses elementos: i) função emotiva ou expressiva, na qual sobressai a figura do emissor; ii) função conativa ou apelativa, mais centrada no papel do destinatário; iii) função referencial ou denotativa, quando o contexto ou referente é mais relevante; iv) função poética, cuja ênfase está no processo de elaboração da própria mensagem; v) função fática, na qual o foco é o canal da mensagem e tem como único propósito prolongar a comunicação; e vi) função metalingüística, quando o uso do próprio código (verbal ou não verbal) está em causa. De ressaltar que, na perspectiva de Jakobson, as diferentes funções da linguagem podem estar presentes numa mesma mensagem, ainda que em graus distintos.

crônicas configuram pequenos textos narrativos ou digressivos, no que pouco se diferenciam de alguma literatura fragmentária moderna, na qual a escrita diarística e ficcional frequentemente se interseccionam (Santana, 2003).

Não obstante, enquanto o escritor cria novas linguagens e “se dá ao luxo de ser hermético ou críptico, porque, no fundo, pode deixar à [sua] obra a tarefa de segregar o seu destinatário”, o jornalista está limitado “à modesta condição de medianoite” (Mesquita, 1984, p. 205). Assim, ao atuar como uma espécie de “tradutor” da sociedade contemporânea, o profissional de imprensa cumpre o papel de mediador “entre os acontecimentos, as instituições e os leitores; entre o discurso institucional e o entendimento médio; entre as linguagens especializadas e a linguagem corrente” (Mesquita, 1984, p. 205). É neste sentido, portanto, que os gêneros jornalísticos – definidos sinteticamente por Mário Mesquita (1984, p. 208) como “unidades com características próprias relativas à forma de redação, à organização interna e ao estilo utilizado” – ocupam um lugar primordial na materialização do discurso de imprensa, podendo ser agrupados em categorias de acordo com a finalidade sociocultural a que se destinam: gêneros informativos (vigilância social), gêneros opinativos (fórum de ideias), gêneros interpretativos (papel educativo ou esclarecedor), gêneros diversionais (entretenimento) e gêneros utilitários (auxílio na tomada de decisões cotidianas) (Melo & Assis, 2016).

No caso da crônica, devido à sua considerável amplitude formal e temática, constatamos que seria possível enquadrá-la em praticamente todas essas categorias, embora seja normalmente referida como um gênero opinativo (Beltrão, 1980; Melo & Assis, 2016) e/ou interpretativo (Sousa, 2001; Santana, 2003). Curiosamente, porém, ela é um dos gêneros jornalísticos menos cultivados pelos profissionais de imprensa (recorde-se que boa parte dos cronistas são escritores ou colaboradores externos às redações), não ocupando o mesmo lugar de destaque que os chamados “gêneros nobres” (a notícia, a entrevista, a reportagem, etc.) possuem no jornalismo. Tal fato não surpreende, no entanto, se considerarmos que boa parte desses profissionais reivindica para si o estatuto de “comunicadores desinteressados” (Traquina, 2005, p. 147) e, em decorrência disto, a opção por um gênero tão pouco ortodoxo representaria um risco maior quando aquilo que está em causa é a busca de modelos estáveis de representação discursiva da realidade.

Por outro lado, os problemas agravam-se ainda mais quando levamos essa discussão estritamente para a seara literária. O crítico brasileiro Antonio Candido (1992, p. 13), por exemplo, em seu breve ensaio intitulado “A vida ao rés-do-chão” (sobejamente conhecido no Brasil), nega à crônica a condição de “gênero maior”, argumentando que “não se imagina uma literatura feita de grandes cronistas, que lhe dessem o brilho universal dos grandes romancistas, dramaturgos e poetas”; tampouco “se pensaria em atribuir o Prêmio Nobel a um cronista, por melhor que fosse”. Conclui, finalmente, que a crônica é um “gênero menor”, uma vez que, “sendo filha do jornal e da era da máquina, onde tudo acaba tão depressa”, a perspectiva daqueles que a escrevem não é a “do alto da montanha, mas do simples rés-do-chão” (Candido, 1992, pp. 13-14). Segundo ele, no

entanto, é precisamente o fato de ficar tão perto da vida cotidiana o que permite à crônica realizar uma verdadeira quebra da ênfase e do monumental, no que a distingue de outros gêneros ditos “maiores”:

Ora, a crônica está sempre ajudando a estabelecer ou restabelecer a dimensão das coisas e das pessoas. Em lugar de oferecer um cenário excelso, numa revoada de adjetivos e períodos candentes, pega o miúdo e mostra nele uma grandeza, uma beleza ou uma singularidade insuspeitadas. Ela é amiga da verdade e da poesia nas suas formas mais diretas e também nas suas formas mais fantásticas [...]. Por isso mesmo consegue quase sem querer transformar a literatura em algo íntimo com relação à vida de cada um, e quando passa do jornal ao livro, nós verificamos meio espantados que a sua durabilidade pode ser maior do que ela própria pensava (Candido, 1992, pp. 14-15).

Ainda que tal concepção possa ser questionada em alguns aspectos, no que à natureza dos gêneros literários diz respeito, é a última frase de Candido a que nos parece mais significativa: novamente, estamos diante de Cronos e seus enigmas – deus do tempo e senhor do destino na mitologia grega, mas também aquele que a tudo devora. Pese embora a sua condição inicial de efemeridade, como produto do discurso jornalístico – “de onde a sensação de se tratar, em última instância e não obstante os seus talentosos cultores, de um produto literário menor” (Moisés, 2013, p. 113) –, não raro a crônica sobrevive à passagem do tempo e permanece como obra culturalmente relevante, principalmente graças à habilidade que alguns cronistas possuem de “desentranhar o perene da sucessão anódina de acontecimentos diários” (Moisés, 2013, p. 113). Porém, importa ainda ressaltar que não é apenas a qualidade estilística o que determina a permanência da crônica e a sua eventual recepção como texto literário, mas sobretudo o modo como ela dialoga com o tempo circundante e faz dele sua matéria-prima e permanentemente viva. Tendo isto em conta, basta lembrarmos que muitas das crônicas publicadas nas imprensas brasileira e portuguesa, ainda no século XIX, conheceram sucessivas edições sob a forma de livro – o qual, certamente, constitui um produto cultural muito menos volátil do que as transitórias páginas de jornais e revistas.

Nesta senda, conquanto reconheça a natureza efêmera do seu *medium* de origem, Affonso Romano de Sant’Anna (2000) rejeita o rótulo de “gênero menor” atribuído à crônica por parte da crítica tradicional, citando nomes de diversos autores brasileiros que, segundo ele, a transformaram em “gênero maior”: Machado de Assis, Carlos Drummond de Andrade, Rubem Braga, Fernando Sabino, Paulo Mendes Campos, etc. Nas palavras de Sant’Anna (2000, p. 201), com as quais concordamos, “não há gênero menor”: na verdade, o que há são “pessoas menores ou maiores diante de certos gêneros” – sejam estes provenientes do discurso jornalístico ou literário, acrescentamos. Assim, antes de estabelecer qualquer juízo hierárquico e definitivo sobre a crônica, o autor defende a necessidade primeira de se considerar o espaço discursivo no qual ela se insere, ou seja, na fronteira entre o discurso jornalístico e o discurso literário:

Como o jornalista, [o cronista] tem de produzir rapidamente, para o dia seguinte. É

diferente do escritor, que pode dedicar-se pacientemente à sua obra. O cronista escreve com o cronômetro na alma. Existe um tempo veloz de elaboração do texto e sua crônica atinge um amplo espaço de leitores, tendo um consumo imediato. O cronista sabe no dia seguinte se seu texto tem ou não validade, enquanto o romancista leva meses e anos para ter noção da recepção de sua obra. [...] Nisso o cronista se parece com o autor de folhetim. E, assim como folhetins podem ser resgatados como obras duradouras, ao cronista pode acontecer de ele sobreviver ao seu tempo, vingando-se do seu Cronos (Sant’Anna, 2000, p. 204).

Sintomaticamente, uma opinião semelhante é partilhada pelo autor português Fernando Venâncio (2004), para quem a crônica encerra um grande número de possibilidades expressivas, ainda que seja vista por muitos jornalistas e escritores lusitanos como um gênero “marginal”. Segundo ele, “a crônica traz para o jornal e para a revista uma qualidade, a da prosa excelentemente cuidada, que nenhum outro setor, neles, atinge nem felizmente a tal aspira” (Venâncio, 2004, pp. 13-14). Entretanto, verificamos que nem sempre o prestígio sociocultural de que desfruta um determinado gênero discursivo ou o autor que o pratica é garantia de correspondente qualidade estética: ao meditar sobre a produção cronística portuguesa ao longo do século XX, Venâncio (2004) refere tanto a existência de grandes escritores que foram (ou não) exímios cronistas quanto a de “romancistas medíocres” que, na sua concepção, mostraram-se bons ou excelentes cronistas. Sem desconsiderar a vasta tradição de cronistas que os antecederam, o autor cita, apenas de modo exemplificativo e não exaustivo, alguns nomes que considera relevantes no cenário da imprensa portuguesa contemporânea – como Miguel Sousa Tavares, Eduardo Prado Coelho, António Mega Ferreira, etc. –, concluindo, assim, haver “cultivadores da crônica de imprensa que são também extraordinários estilistas, de entre os maiores prosadores que Portugal contemporâneo possui” (Venâncio, 2004, p. 14)²⁰.

Se, entretanto, retrocedermos novamente no tempo e formos para além dos cenários brasileiro e português contemporâneos, veremos que toda essa controvérsia em torno da crônica e do seu hibridismo genológico é bem mais antiga do que parece à primeira vista. Na imprensa francesa do século XIX, por exemplo, as opiniões a respeito dela – que então ocupava o *rez-de-chaussée* dos jornais, como descrevem em trabalhos paralelos Marlyse Meyer (1992) e Antonio Candido (1992) – não eram de modo algum consensuais, havendo desde aqueles que criticavam “os abusos e as facilidades do gênero” até aos que defendiam o talento dos “verdadeiros cronistas” (Carvalhosa, 2014, pp. 16-20). Assim, enquanto, para os detratores da crônica, era necessário combater o chamado “mal crônico”, visto não apenas como um sinal de decadência do jornalismo e da literatura, mas também da própria sociedade da época, para os defensores do gênero, os cronistas constituíam um grupo especial de escritores com qualidades que não deveriam ser desprezadas.

²⁰ Tal como ocorre no caso da imprensa brasileira, é evidente aqui o predomínio de nomes masculinos citados como os principais “cultivadores” do gênero. Em que pesem as questões de gênero decorrentes dessa visível disparidade, brevemente assinalada (mas não aprofundada) por Fernando Venâncio (2004), este tema ultrapassa a dimensão deste capítulo e, por isso, não será objeto da nossa atenção neste momento.

A este respeito, pelo menos o segundo ponto de vista foi expresso de modo exemplar pelo escritor francês Guy de Maupassant, num texto intitulado “*Messieurs de la chronique*” (“Senhores da crônica”) e publicado na revista literária parisiense *Gil Blas*, em 1884. Neste artigo, em que retoma uma suposta e antiga “querela” existente entre cronistas e romancistas – “cronistas reprovam romancistas por fazerem crônicas medíocres e romancistas reprovam cronistas por fazerem maus romances” (Maupassant, [1884] 2014, p. 716) –, Maupassant pondera que, embora ambos tenham certo nível de razão naquilo que dizem, parecem igualmente se esquecer de que os seus respectivos misteres exigem habilidades diferentes ou mesmo contrárias:

As principais qualidades do romancista, que são o fôlego, a destreza literária, a arte do desenvolvimento metódico, nas transições de cena a cena, e sobretudo a difícil e delicada ciência de criar a atmosfera onde viverão as personagens, tornam-se inúteis ou mesmo nocivas no caso da crônica, que deve ser curta e entrecortada, fantasiosa, saltando de uma coisa a outra e de uma ideia para a seguinte sem a menor transição, sem essas minuciosas preparações que são tão penosas para o criador de livros (Maupassant, [1884] 2014, p. 716).

Distinções à parte, o certo é que a crônica foi se consolidando como um gênero de relevo não apenas na imprensa francesa do século XIX, mas também nos órgãos de comunicação social de outros países europeus (e não só, se considerarmos o caso do Brasil) que progressivamente a importaram. Contudo, em que pese a importância crescente do gênero como produto de imprensa, é evidente que a sua recepção junto ao público leitor da época variava de acordo com as circunstâncias relacionadas com a sua publicação, tal como decorria com os demais gêneros do discurso jornalístico. Não por acaso, este aspecto também foi alvo das reflexões de Eça de Queirós numa de suas crônicas publicadas no efêmero *Distrito de Évora*, que a seguir reproduzimos:

A crônica pouco sabe hoje, na ausência do cronista, que por alguns dias foi para o campo. E de resto, nós vamos atravessando uma época em que a crônica pouca importância tem: a importância e a consideração, e a atenção, vão, segundo as épocas, duma a outra seção dos jornais: hoje o folhetim, amanhã o artigo de fundo, depois a crônica, depois os anúncios; cada uma destas partes do jornal têm ou deixam de ter importância segundo o estado dos espíritos, a estranheza dos acontecimentos, a ociosidade ou atividade pública; e quando a atenção pública se volte para qualquer destas seções, só ela é lida, só ela é comentada: é a primeira que se procura com a vista quando se recebe o jornal; é aquela que as meninas leem às mães; é aquela de que se fala nas salas, que se medita nas câmaras, que se discute nos botequins; é sobre ela, e não sobre outra, que os velhos adormecem; dela é que os redatores dos jornais cuidam; nela é que se esmeram os tipógrafos. (Queirós, [1867] 1981, p. 19).

Nesta crônica, assim como em outros textos de semelhante natureza metatextual que escreveu ao longo de sua carreira, Eça demonstra uma admirável clareza do seu papel sociocultural enquanto escritor e intelectual; mais do que isto, deixa-nos entrever que a importância de um gênero – neste caso, a crônica – não se mede apenas pelo tamanho ou pelo lugar que ocupa nas páginas do jornal, pois também varia conforme “o estado dos espíritos”, ou seja, importa saber se o tema e o

modo de expressão em causa serão capazes de despertar uma maior ou menor atenção da parte do leitor.

Nas palavras de Ana Teresa Peixinho (2010, p. 214), “esta consciência genológica, revelada pelos homens de letras, é, em parte, reflexo da importância ocupada pela crônica na imprensa oitocentista, época áurea do cultivo deste gênero textual”. Com efeito, se foi durante esse período em que o gênero adquiriu a sua significação moderna, foi também o momento em que uma nova tradição de escritores crônicos – isto é, já não mais preocupados com os grandes feitos das figuras ilustres ou com a perenidade da História, mas tão somente com os pequenos acontecimentos da vida cotidiana e as suas *nuanças* caleidoscópicas – passou a existir. Decerto, entre a grandeza do passado (que se almeja recuperar) e a efemeridade do presente (que se insiste em capturar) não haverá nada para além das vicissitudes do tempo; uma vez preso em sua própria armadilha, Cronos terá sido condenado inexoravelmente ao eterno retorno.

Diante do exposto, concluímos que a dimensão da crônica – quer seja considerada um “gênero menor”, quer seja apontada como um “gênero maior”, ou, como preferimos dizer, um gênero relevante – não se restringe apenas ao espaço discursivo no qual ela inicialmente se manifesta. Se é na imprensa que ela normalmente adquire materialidade, há que considerar também a sua transposição para outros *media* social e culturalmente relevantes, como os livros e, mais recentemente, as plataformas digitais. Embora a nossa análise concentre-se apenas nos formatos da imprensa convencional (em jornais e revistas de papel), não podemos ignorar o fato de que esta vem passando por profundas transformações desde a viragem do século XX para o XXI, sobretudo em decorrência das novas tecnologias da informação e da comunicação emergentes na contemporaneidade. Seja como for, interessa-nos especificamente compreender em que medida a crônica (ainda) constitui um gênero relevante para o discurso de imprensa, considerando a sua íntima e direta articulação com o tempo em que vivemos.

1.6 Em síntese

Para além de delimitar a natureza conceitual do nosso objeto de estudo, as reflexões teóricas até aqui empreendidas nos permitem traçar algumas conclusões prévias que, no nosso ponto de vista, oferecem subsídios para o desenvolvimento de uma teoria que há muito tempo a crônica reivindica para si. Com este propósito, recorreremos a uma vasta e diversificada bibliografia dedicada especificamente a este gênero, dialogando com a produção teórica de autoras e autores latino-americanos e europeus (especialmente brasileiros e portugueses), considerando o nosso enquadramento temático. Assim, mais do que realizar uma mera compilação de artigos, teses e outras obras de referência, o nosso objetivo ao longo deste capítulo foi precisamente o de oferecer o maior número possível de perspectivas acerca da crônica, desde o ponto de vista histórico até à abordagem discursiva, passando, naturalmente, pelas contribuições das ciências da comunicação e

dos estudos literários – uma vez que, como vimos, a crônica é referida como um gênero híbrido pela maioria dos autores e autoras, situado na fronteira entre o jornalismo e a literatura.

Neste percurso, começamos por mapear os diferentes sentidos que foram associados à palavra “crônica” ao longo do tempo, evidenciando que não se trata, afinal, de um mesmo e único gênero discursivo inscrito em diferentes contextos socioculturais, mas sim de um conceito incontornavelmente polissêmico que, como tal, transita por campos discursivos bastante distintos. Dessa forma, falar sobre a crônica do período medieval certamente não é o mesmo que discorrer sobre a produção cronística mais contemporânea, e isto não se deve apenas ao lapso temporal que separa uma da outra: enquanto, no primeiro caso, o que está em causa é o registro escrito da História e, portanto, um gênero do discurso historiográfico, o que está em relevo no segundo caso é antes um tipo de narrativa breve²¹ que floresceu junto à imprensa a partir do século XIX, sendo hoje reconhecido principalmente como um gênero do discurso jornalístico (e, eventualmente, literário). De qualquer modo, não nos restam dúvidas de que a crônica sempre se manteve fiel à sua essência etimológica, ao utilizar o tempo como matéria-prima fundamental – quer seja o passado histórico, no caso da crônica medieval; quer seja o imediatismo do presente na vida cotidiana, no caso da crônica de imprensa.

Sem, no entanto, olvidarmos esta oscilação conceitual, é importante ressaltar que a segunda acepção do termo – a crônica como gênero de imprensa – será a mais recorrente ao longo desta tese, razão pela qual nos ocupamos em descrever as suas principais características delimitadoras logo nas primeiras páginas do presente capítulo. Uma vez entendida como gênero do discurso jornalístico, a crônica não só permite plasmar a dimensão espaço-temporal da experiência humana sob a forma narrativa – como também o fazem a notícia e a reportagem, por exemplo –, mas ainda goza de uma maior amplitude formal e temática, não se sujeitando aos mesmos procedimentos técnico-compositivos e constrangimentos ético-deontológicos que norteiam o trabalho dos profissionais de imprensa. Por conseguinte, enquanto a maior parte dos gêneros jornalísticos estão condicionados aos paradigmas da objetividade e da imparcialidade, bem como aos chamados “critérios de noticiabilidade” (Traquina, 2005), a crônica de imprensa se distingue justamente pelo maior apelo à subjetividade e à visão de mundo do próprio cronista, não ficando restrita aos valores-notícia convencionais.

Com efeito, não obstante o espaço exíguo de que normalmente dispõem nas páginas de jornais e revistas, observamos que aos cronistas é permitido (ou mesmo incentivado) um considerável grau de liberdade na abordagem de temas pouco aprofundados pelos profissionais de imprensa – visto que, ao contrário destes, aqueles são geralmente colaboradores externos às

²¹ Embora nem toda crônica de imprensa seja, a rigor, um texto narrativo, acreditamos que a forma narrativa é a que melhor permite representar a complexidade da experiência humana de um modo universalmente válido e compreensível, dado o caráter trans-histórico e transcultural da narrativa já postulado por Roland Barthes ([1966] 2013). Retornaremos a esta questão no próximo capítulo.

redações. Para além disso, é inegável que a crônica constitui o gênero jornalístico que mais se aproxima da literatura, não sendo raras as vezes em que é exemplarmente praticada por escritores já consagrados tanto pela crítica como pelo público. De fato, têm sido frequentes os casos em que a produção cronística de um determinado autor é recuperada das páginas de jornais e revistas e posteriormente publicada sob a forma de livro, resistindo, por assim dizer, ao destino transitório do seu *medium* de origem. Quer isto dizer que, em alguns casos, a crônica tanto adquire uma nova materialidade discursiva como obtém o estatuto de texto literário, sobrevivendo à passagem do tempo e se tornando uma obra perene – portanto, culturalmente relevante.

Evidentemente, nem toda produção cronística em contexto de imprensa deve ser tomada como uma criação literária em sentido estrito, pois é certo que os cronistas estabelecem uma relação muito particularizada com as empresas jornalísticas. Como bem observa Luiz Simon, nesta situação estão em causa contratos, cláusulas e prazos que não devem ser confundidos com o que rege o envolvimento de contistas e romancistas com as editoras: “não só os textos são mais curtos em extensão, em comparação com um livro de contos ou com um romance, mas também o tempo de que dispõe o escritor para escrevê-los e encaminhá-los” (Simon, 2004, p. 55). Esse caráter circunstancial e incidental da crônica, aliás, decorre da sua própria dimensão temporal, que não se refere apenas à dinâmica interna do texto cronístico – a qual não possui, necessariamente, o mesmo desenvolvimento operacional encontrado num conto ou num romance – mas, sobretudo, diz respeito “à relação da crônica com o seu tempo, com o movimento da história ainda em decurso, às vezes até com as incidências, com as figuras, com os conflitos e com as motivações da pequena história”, sendo esta muitas vezes esquecida pela historiografia oficial (Reis, 2005, p. 18).

Neste sentido, entendemos a crônica como um gênero compósito e de fronteira, marcado pela confluência de diferentes manifestações discursivas (historiográficas, literárias, jornalísticas, etc.) que, uma vez combinadas, oferecem-lhe materialidade textual. Isto não significa, contudo, que estamos diante de um gênero completamente fluido e sem uma identidade textual própria: conforme vimos ao longo deste capítulo, diversas são as propriedades discursivas que fazem da crônica um gênero autônomo, constituindo um espaço de relativa liberdade nas efêmeras páginas de jornais e revistas. Neste caso, o fato de ser um gênero duplamente marginalizado – quer seja considerado um gênero do discurso jornalístico, quer seja visto como um gênero do discurso literário – pode representar aqui uma vantagem: ao transitar de uma margem à outra, deixa de ser propriedade exclusiva do jornalismo ou da literatura para pertencer a ambos em simultâneo, ressalvadas as especificidades constitutivas de cada campo.

Capítulo 2: Cronística e narratividade

2.1 Narrar é preciso: a crônica na perspectiva dos estudos narrativos

No capítulo anterior, ocupamo-nos essencialmente da tarefa de apontar as principais características delimitadoras da crônica enquanto gênero, sem, contudo, aprofundarmos os aspectos mais pertinentes da sua organização textual. Se é certo que o hibridismo genológico é uma das suas principais marcas constitutivas, conforme temos insistido até agora, isto se deve ao seu elevado grau de plasticidade formal, possibilitando a conjugação de diferentes modos de organização discursiva²². Não obstante, e, no que à estrutura da crônica diz respeito, parece-nos evidente que o modo narrativo – aqui entendido como um dos três modos fundamentais de representação do discurso, quais sejam: o modo lírico, o modo narrativo e o modo dramático²³ – não apenas constitui a forma mais frequente sob a qual se configura este e outros gêneros do discurso jornalístico, como também consiste no principal e mais elementar mecanismo articulador da experiência humana.

Com efeito, embora nem toda crônica de imprensa possua, de fato, uma estrutura narrativa – isto é, os elementos básicos que, como veremos adiante, constituem a narrativa como tal –, é frequentemente sob a égide do modo narrativo que este gênero adquire materialidade discursiva, tendo em vista o papel sociocultural desempenhado pela narração – sobretudo quando o cronista pretende criar uma atmosfera de maior proximidade e envolvimento com o leitor. Afinal, muito antes de sabermos o que é um relato, damos forma às nossas experiências cotidianas, valendo-nos da estrutura narrativa dos gêneros discursivos que conhecemos: mesmo a narração mais espontânea, como o simples relato de uma anedota ou de uma lembrança, apresenta um esquema narrativo básico que repete a estrutura de outros modelos narrativos já ouvidos, lidos ou vistos (recordemos o caso do cinema) pelo narrador (Klein, 2007).

Sintomaticamente, esse aspecto mediador e universalizante da narrativa tem sido apontado por uma vasta tradição de autoras e autores que remonta à antiguidade clássica: desde as reflexões

²² Os modos de organização discursiva a que nos referimos têm como base o conceito de “modos derivados” proposto por Carlos Reis (2008, p. 243), que assim os define: “a um outro nível e de forma não sistemática, encontramos também orientações modais, por assim dizer de segundo grau, muitas vezes instituídas a partir de certos gêneros que eventualmente desapareceram já, sobrevivendo, no entanto, o modo secundário a que deram lugar”. Dessa forma, para além dos chamados “modos fundacionais” da literatura (lírico, narrativo e dramático), seria possível falar em “modos derivados” que, segundo o autor, “constituem abstrações de propriedades fundamentais que reconhecemos em diversos gêneros [discursivos]” (Reis, 2008, p. 244). Embora sejam provenientes dos estudos literários, acreditamos que esses conceitos podem ser também aplicados a um gênero híbrido (ou seja, não estritamente literário) como é o caso da crônica, tal como aqui a perspectivamos.

²³ Novamente, recorremos às teorizações de Carlos Reis e utilizamos aqui a noção mais ampla de “modos do discurso”, os quais são considerados por ele “como categorias abstratas, trans-históricas e encerrando virtualidades não exclusivamente literárias” (Reis, 2008, p. 238).

iniciais de Aristóteles na sua *Poética*²⁴, passando pelas contribuições do formalismo russo e do estruturalismo francês, até chegarmos às teorias cognitivistas que começaram a se desenvolver no final do século XX, a aplicabilidade do conceito de narrativa conheceu uma notável evolução do ponto de vista teórico, tornando-se objeto de interesse de diferentes campos de atividade humana – ultrapassando, pois, as fronteiras do domínio literário. Nesta direção, na esteira da chamada “viragem narrativa” (*narrative turn*) que se verificou no âmbito das ciências humanas e sociais a partir dos anos 1980 (Hyvärinen, 2006), um dos campos de investigação mais frutíferos da atualidade corresponde, nomeadamente, ao estudo das narrativas mediáticas, entre as quais perspectivamos a crônica e os demais relatos elaborados pelo discurso jornalístico.

Não por acaso, a narrativa constitui “o modo privilegiado pelo discurso de imprensa, precisamente por permitir, dadas as suas propriedades matriciais, plasmar as dimensões de tempo, espaço e humanidade, requeridas por um discurso que pretende organizar, mesmo que parcelarmente, o real” (Peixinho, 2014, p. 324). Assim, sendo ela um dos mecanismos de representação do real mais utilizados pelo jornalismo, não nos restam dúvidas de que a narratividade é, por consequência, uma das propriedades fundamentais (senão a mais patente) da crônica como gênero do discurso jornalístico. Vejamos, pois, de que forma o conceito de crônica até aqui desenvolvido se articula com as noções mais amplas de narrativa e narratividade, considerando as contribuições teóricas dos estudos narrativos que, muito sumariamente, apresentaremos de seguida.

Num texto seminal e introdutório dedicado à análise estrutural da narrativa, publicado no número 8 da revista francesa *Communications*²⁵, Roland Barthes ([1966] 2013, p. 19) não hesita em afirmar que a narrativa, sob formas quase infinitas, “está presente em todos os tempos, em todos os lugares, em todas as sociedades”, não havendo “em parte alguma povo algum sem narrativa” – o que evidencia, segundo ele, o caráter trans-histórico e transcultural da narrativa. Das narrativas de ficção aos relatos que têm como referência a realidade empírica, a narrativa manifesta-se sob as mais diversas modalidades ou gêneros discursivos²⁶: o mito, a epopeia, o romance, a obra

²⁴ Nesta obra, em que analisa as características da tragédia grega, Aristóteles introduz a noção de que o modo narrativo assenta na representação ou imitação (*mimesis*) das ações humanas – paradigma que permaneceu vigente por séculos e exerce influência ainda hoje. Desse modo, o filósofo sugere que a narrativa corresponde a uma sequência de eventos (a história) que se sucedem temporalmente, com “princípio, meio e fim” (Aristóteles, 2008, p. 51).

²⁵ Além de Roland Barthes, o número 8 da revista *Communications*, publicado originalmente em 1966, reuniu artigos de diferentes autores que versavam sobre a análise estrutural da narrativa, como Julien Greimas, Claude Bremond, Umberto Eco, Tzvetan Todorov e Gérard Genette, entre outros nomes decisivos para a constituição da narratologia como um campo de conhecimento autónomo. Cumpre ressaltar, ainda, que esse número histórico da revista não se limitava à narrativa verbal e literária, como nota Carlos Reis (2006, p. 27): “os diversos estudos que nele se encontram apontavam já em direções que a transcendiam, anunciando domínios de trabalho tão fecundos como diversificados: o cinema, o mito, o relato de imprensa, a narrativa policial, a publicidade, etc.”

²⁶ Ao contrário dos já referidos modos do discurso, os gêneros constituem “categorias históricas e transitórias” (Reis, 2008, p. 238) que, na definição clássica de Mikhail Bakhtin (2003, p. 279), representam “tipos relativamente estáveis de enunciados”. Para o autor russo, “a riqueza e a variedade dos gêneros do discurso são infinitas, pois a variedade virtual da atividade humana é inesgotável, e cada esfera dessa atividade comporta um repertório de gêneros do discurso que vai diferenciando-se e ampliando-se à medida que a própria esfera se desenvolve e fica mais complexa” (Bakhtin, 2003, p. 279).

cinematográfica, o relatório, a reportagem, a crônica, etc.

Ainda no âmbito dessa publicação, feita em pleno auge do pensamento de matriz estruturalista, Barthes enfatizava a necessidade de conceber-se um modelo hipotético de descrição ou teoria que permitisse o estudo dos textos e as suas diversas tipologias. Assim, ao contrário da abordagem formalista de Vladimir Propp (2006) sobre os contos tradicionais russos²⁷, que partira da análise de um *corpus* de cem textos para identificar os elementos invariáveis da narrativa, Barthes propunha um método dedutivo de investigação, considerando o modelo linguístico de inspiração saussuriana, então em voga, como o mais apropriado para fundamentar a análise da narrativa, do ponto de vista estrutural. Para o autor francês, se a frase representa o objeto de estudo da linguística tradicional por excelência, dado que aquela não pode ser reduzida à simples soma das palavras que a compõem, também a narrativa pode ser compreendida como uma “grande frase”, assim como toda frase constativa é de alguma forma “o esboço de uma pequena narrativa” (Barthes, [1966] 2013, p. 24).

Anos mais tarde, tendo em vista uma proposta de definição mais abrangente, que incluísse tanto os relatos ficcionais como os não ficcionais, William Labov (1978, p. 295) conceitua a narrativa como “um método de recapitulação da experiência passada que consiste em fazer corresponder a uma sequência de eventos (supostamente) reais uma sequência idêntica de proposições verbais”. De modo semelhante, H. Porter Abbott (2002) concebe a narrativa como uma forma específica de representação de eventos, a qual envolve, de um lado, a história – que pode ser desde um simples acontecimento até uma sequência de eventos (“a ação”, conforme sintetiza o autor) – e, de outro, o discurso da narrativa – que corresponde ao modo como estes eventos são efetivamente representados²⁸.

Dito de outro modo, a narrativa consiste numa combinação entre a história que se deseja contar e a representação discursiva dessa mesma história; é, portanto, o resultado da junção desses dois níveis representacionais teoricamente distintos, mas solidários. Porém, conforme equaciona Marie-Laure Ryan (2006), enquanto a história corresponde a um constructo cognitivo e é uma imagem ou representação mental, o discurso encontra-se ancorado em signos que lhe conferem

²⁷ Em sua famosa análise dos contos tradicionais russos, Propp (2006) concluiu que, do ponto de vista da sua construção, todos eles possuem uma estrutura comum e seguem o mesmo modelo narrativo, como se fossem variações de uma única matriz. Para explicar essas variantes, propôs o conceito de função, que assim define: “Por função compreende-se o procedimento de uma personagem, definido do ponto de vista de sua importância para o desenrolar da ação” (Propp, 2006, p. 22). Na sua investigação, o autor russo identificou 31 funções narrativas (distanciamento, proibição, infração, etc.) cuja ordem é invariável, embora não apareçam necessariamente em todos os contos.

²⁸ A distinção entre história e discurso foi proposta por Tzvetan Todorov ([1966] 2013), na esteira das formulações de Émile Benveniste (2006), tendo como base a narrativa literária: enquanto a primeira corresponde à realidade evocada pelo texto narrativo (envolvendo acontecimentos e personagens), o segundo diz respeito ao modo como o narrador dá a conhecer esta mesma realidade ao leitor. Gérard Genette (1995), por sua vez, estabeleceu uma distinção entre história (sucessão de acontecimentos que constituem o significado ou conteúdo narrativo), narração (ato narrativo produtor) e narrativa propriamente dita (discurso ou texto narrativo em que se materializa a história e que equivale ao produto do ato de narração). Em todo o caso, essa dicotomia (ou tricotomia, na perspectiva de Genette) deve ser encarada tão somente como um instrumento operatório, visto que tais categorias são interdependentes e não constituem entidades absolutas, existentes *per se*.

sustentação material. Assumindo tal perspectiva, podemos compreender a narrativa, então, “como o resultado da discursivização da experiência humana: trata-se, no fundo, de construir um processo de representação dinâmica de factos, acontecimentos, passados num tempo específico” (Peixinho, 2012, p. 187).

No entanto, consoante demonstram alguns autores, esse processo de representação somente é possível graças ao estatuto privilegiado que a narrativa possui na cognição humana, como nota Monika Fludernik (2006, p. 109): “ações, intenções e sentimentos são todos parte da experiência humana, que é representada e, ao mesmo tempo, avaliada em [formas] narrativas”. Desse modo, uma vez que a experiência humana – ou “experiencialidade”, para usarmos um conceito desenvolvido pela autora – é sempre filtrada pela consciência, isto implica dizer que a narrativa é também uma forma de representação subjetiva mediada pela consciência (Fludernik, 2006). Vista por este prisma, a narrativa constitui um modelo de comunicação que desencadeia um complexo processo cognitivo na mente humana, envolvendo tanto os sentidos, ao captar a atenção do receptor, como aspectos emocionais, ao fazê-lo imergir no universo diegético:

Umbilicalmente ligada ao conhecimento, desde logo por um vínculo etimológico²⁹, a narrativa é o modo discursivo e o tipo textual através do qual se organiza o mundo, se criam imagens do real, se articula e se lê a sua complexidade, produzindo crenças sociais, ditando normas de conduta, disseminando estereótipos e fornecendo imagens dos outros. Em consonância com alguns autores, o mundo a que se acede – maioritariamente mediatizado – constrói-se necessariamente de acordo com certos princípios narrativos, pois o pensamento, as estruturas mentais e o conhecimento processam-se por meio da narrativa (Peixinho, 2018, p. 32).

Diante do exposto, fica evidente que a noção de narrativa tem sido encarada a partir de diferentes perspectivas nas últimas décadas, que variam desde a matriz linguístico-semiótica até à abordagem cognitivista, apenas para citarmos algumas delas. Em todo o caso, sem a pretensão de traçarmos aqui uma evolução teórica do conceito, observamos que essas diferentes definições tocam alguns aspectos comuns: a narrativa é uma forma de representação; o objeto desta representação envolve uma organização sequencial de eventos sob a forma de um discurso; finalmente, esta representação possui uma finalidade sociocultural – mais precisamente, a representação da experiência humana.

Entretanto, para além dessas propriedades matriciais que acabamos de assinalar, a narrativa possui ainda um conjunto de elementos que também a distinguem dos textos não narrativos, como bem observa Marie-Laure Ryan: segundo a autora, se um evento qualquer implica uma transformação e toda ação envolve agentes, é certo que estes “devem ter motivações e estão tentando resolver problemas”; por outro lado, “se estes agentes têm problemas, eles devem

²⁹ Etimologicamente, a palavra “narrar” tem sua origem no verbo latino *narrare*, cuja raiz provém ainda do latim *narro*; este, por sua vez, é derivado de *gnarus*, que significa “o que sabe”, “o que conhece” (Harper, s.d.).

experimentar algum tipo de conflito” (Ryan, 2007, p. 24). Desse modo, conclui-se que uma definição mais completa não pode ignorar tais aspectos, uma vez que toda narrativa pressupõe tanto a experiência humana como, de resto, a temporalidade da existência.

Quanto à noção de narratividade, H. Porter Abott (2014) observa que esta pode ser compreendida em, pelo menos, duas acepções: em “sentido fixo”, que a considera como uma propriedade inerente aos textos narrativos, por oposição aos textos não narrativos; e em “sentido escalar”, que a concebe mais como uma característica em termos de intensidade, cujo grau varia de um texto narrativo para outro e inclusive de um *medium* para outro³⁰. Sem nos determos nas diferentes acepções que o termo implica, contrapomos aqui apenas duas definições que nos parecem bastante significativas, no que se refere à evolução histórica do conceito: enquanto Julien Greimas (1973, p. 34) define a narratividade como “a irrupção do descontínuo na permanência discursiva de uma vida, de uma história, de um indivíduo e de uma cultura”, Gerald Prince (1982, p. 160) considera-a mais como uma propriedade escalar, cujo grau de intensidade “depende da medida em que o texto concretiza a expectativa do receptor, representando totalidades orientadas temporalmente”, sendo essas totalidades “significativas em termos de um projeto humano e de um universo humanizado”. Apesar das diferenças entre elas (maior ênfase na estrutura do relato, em Greimas; valorização da figura do receptor, em Prince), em ambas está em causa a noção de transformação que se opera no plano da narrativa, pois é sempre ao nível desta última que a narratividade se concretiza.

Em consonância com o pensamento de Prince (1982) e de outros autores contemporâneos (Herman, 2002; Jannidis, 2003), Marie-Laure Ryan também concebe a narratividade mais como uma propriedade escalar do que como uma categoria “estritamente binária” – isto é, como uma simples propriedade que um determinado texto possui ou não possui (Ryan, 2007, p. 28). Com efeito, num trabalho anterior e ainda bastante influente, a autora já postulava a existência de diferentes modos de narratividade, definindo-os como “os vários modos por meio dos quais um texto depende de uma estrutura narrativa (ou intriga, ou história) e sugere esta estrutura enquanto um modelo coerente” (Ryan, 1992, p. 369). Nesta direção, ela propõe e exemplifica a ocorrência de, pelo menos, doze modos de narratividade³¹, levando em conta os diversos gêneros discursivos que se utilizam, em maior ou menor grau, de elementos da narrativa em sua composição textual.

A narratividade, portanto, implica tanto a capacidade de elaboração de um relato como a própria materialização discursiva desse relato sob a forma de uma narrativa, cujos elementos básicos podem ser assim sintetizados: i) a situacionalidade, que pressupõe a delimitação de um

³⁰ Segundo Carlos Reis (2018), enquanto a primeira concepção de narratividade, alicerçada nas diretrizes teóricas da narratologia clássica, parte de uma perspectiva funcionalista e privilegia os aspectos semiodiscursivos e estruturais da narrativa, a segunda adota uma abordagem construtivista e desloca a questão da narratividade para o eixo cognitivo e receptivo, sendo esta visão mais cultivada pelos atuais estudos narrativos.

³¹ Os doze modos de narratividade propostos e descritos por Marie-Laure Ryan (1992) – que não constituem uma relação exaustiva, segundo a autora – são os seguintes: simples, múltipla, complexa, proliferativa, intrincada, diluída, embrionária, subjacente, figural, antinarratividade, instrumental e diferida.

contexto discursivo onde a narração tem lugar; ii) a sequencialidade de eventos, que diz respeito à dinâmica temporal da história; iii) a construção de um mundo possível, povoado por existências individualizadas (personagens), e a conseqüente perturbação desse mundo; iv) por fim, o nexó entre representação e consciência, que equivale à dimensão mental da história e transmite a experiência de viver nesse mundo narrativo em curso (Ryan, 2007; Herman, 2009). Na sequência, abordaremos o papel de cada um destes elementos na organização discursiva da crônica, aqui considerada como um gênero textual do modo narrativo.

O primeiro elemento em causa, situacionalidade, refere-se à maneira como a narrativa – no nosso caso, a crônica – se inscreve num determinado contexto sociodiscursivo. Ao escrever uma crônica, é certo que o cronista assume sempre um ponto de vista que, em última análise, privilegia certos aspectos (sociais, culturais, ideológicos, etc.) em detrimento de outros, uma vez que ele próprio é um sujeito social e está inserido numa trama complexa de formações discursivas. A este respeito, recordamos as palavras de Michel Foucault (2010, p. 10), para quem “o discurso não é simplesmente aquilo que traduz as lutas ou os sistemas de dominação, mas aquilo por que, pelo que se luta, o poder do qual nos queremos apoderar”. Assim, conforme tivemos a oportunidade de demonstrar no capítulo anterior, se é por meio da linguagem verbal que o cronista organiza o seu discurso, é somente ao adquirir materialidade que a crônica de imprensa atinge sua finalidade comunicativa – seja ela persuadir, comover, mobilizar ou simplesmente provocar o leitor, entre tantos outros objetivos possíveis.

O segundo elemento, sequencialidade de eventos, relaciona-se diretamente com a dimensão temporal da história, a qual, para Paul Ricoeur (2010), representa o ponto nevrálgico da estrutura narrativa. Segundo o autor, a essência da função narrativa reside, em última instância, no caráter temporal da experiência humana, pois “o mundo exposto por toda obra narrativa é sempre um mundo temporal”; desse modo, “o tempo se torna humano na medida em que está articulado de maneira narrativa” e, por outro lado, “a narrativa é significativa na medida em que desenha as características da experiência temporal” (Ricoeur, 2010, p. 9). Neste sentido, tempo e experiência – ou “experencialidade”, como prefere Monika Fludernik (1996, 2003) – são categorias indissociáveis da narrativa e são condensadas de modo particular na crônica, pelo que a sua dimensão cronotópica (recorde-se a própria etimologia do vocábulo, proveniente do grego *khronos* e do latim *chronica*) relaciona-se, na maioria das vezes, com o tempo presente – como, de resto, ocorre com os demais gêneros do discurso jornalístico.

O terceiro aspecto, construção de um mundo possível, é, no nosso entendimento, o resultado da junção dos dois anteriores, porém acrescenta-lhes um aspecto vital para o funcionamento da narrativa: a existência de personagens, ou seja, a representação de figuras humanizadas ou equivalentes no mundo da narrativa (Jannidis, 2013), cujas ações provocam (ou são causadas por) alguma perturbação nesse mundo (Herman, 2009). Sendo, pois, um termo “usado para referir participantes em mundos narrativos criados por vários *media* [...], em contraste com as

‘pessoas’ como indivíduos do mundo real” (Jannidis, 2013, §. 2), a personagem representa uma categoria fundamental também na crônica, ao intervir diretamente no mundo criado pelo cronista – afinal, o mundo diegético. Por outras palavras, a personagem “contribui para o desenvolvimento da história e para a ilustração de sentidos projetados por essa história”, o que evidencia “a sua relevância funcional e semântica em relatos literários e não literários, em variados suportes e contextos mediáticos” (Reis, 2018, pp. 388-389)³².

O quarto e último elemento, nexos entre representação e consciência, de maneira mais patente que os demais citados, evidencia o papel da narrativa como mecanismo cognitivo de mediação simbólica. Evidentemente, para que uma narrativa seja reconhecida como tal, é necessário que ela transmita a experiência de viver nesse mundo narrativo como algo possível, porquanto a história – entendida como uma cadeia unificada de relações causais – “deve comunicar alguma coisa significativa para a audiência” (Ryan, 2007, p. 29). Dessa forma, uma vez concebida como narrativa de imprensa, a crônica tanto conjuga processos semióticos de combinação e recombinação de signos, no plano formal e estrutural, como desencadeia uma complexa série de fenômenos relacionados com a percepção e a cognição do receptor (descodificação, interpretação, ressignificação, etc.), no plano mental. Dito de outro modo, a representação (narrativa) que é criada pelo cronista somente passa a fazer sentido a partir do momento em que atinge a consciência e, conseqüentemente, mobiliza a subjetividade do leitor, cuja percepção tem um papel primordial e decisivo nesse processo.

Por conseguinte, ao recorrer à narratividade como estratégia de elaboração discursiva, o cronista não somente recria a realidade a partir da sua subjetividade, como também materializa – e em certo sentido condensa – a experiência humana, situada no tempo e no espaço, sob a forma de um relato breve, com um grau de liberdade maior de que dispõe o jornalista ao redigir uma notícia, por exemplo. Como quer que seja, podemos compreender a crônica como uma modalidade de narrativa que, embora produzida pelo discurso jornalístico, possui propriedades que a distinguem dos demais gêneros de imprensa, conforme discutiremos nas seções seguintes deste capítulo.

2.2 A crônica como narrativa de imprensa

Conceber a crônica como uma narrativa escrita inserida em contexto jornalístico leva-nos obrigatoriamente a refletir sobre o papel que a narração exerce no jornalismo e, conseqüentemente, perceber de que forma os profissionais de imprensa se utilizam do modo narrativo em suas práticas discursivas. Conquanto esta ideia seja posta em causa pela maioria dos jornalistas – que, não raro,

³² Embora tenha sido negligenciada por décadas pela narratologia clássica, não há dúvidas de que a personagem se tornou objeto de um renovado interesse graças ao processo de expansão que conheceram os estudos narrativos nas últimas décadas, sobretudo a partir de finais dos anos 1990. Considerando a centralidade da personagem no nosso estudo, retornaremos a esta questão no capítulo seguinte com mais vagar.

associam o conceito de narrativa a um mero relato de ficção e, por isso, destituído de credibilidade –, não nos restam dúvidas de que o modo narrativo é o que melhor se adequa à representação discursiva de fatos e acontecimentos relevantes do ponto de vista sociocultural, tal como ambiciona o discurso jornalístico. Sendo a narrativa um mecanismo universal e trans-histórico de mediação simbólica, é natural que ela esteja presente nos mais diversos campos de atividade humana e, por conseguinte, também faça parte dessa prática social de produção de sentidos a que denominamos jornalismo.

Numa acertada síntese, Omar Rincón (2006, p. 111) define o jornalismo “como os diversos modos narrativos [utilizados] para contar a realidade no horizonte da atualidade”, justificando, desse modo, a centralidade da narrativa no discurso jornalístico. Todavia, ao contrário da narrativa literária, que pressupõe antes uma finalidade estética, o autor observa que a narrativa jornalística assume um compromisso essencialmente ético: ao representar a realidade empírica através da forma narrativa, o jornalismo possibilita que os cidadãos tenham informação útil e necessária para a tomada de decisões – o que implica, portanto, uma responsabilidade social, no que se refere ao processo de construção da esfera pública (Rincón, 2006).

Entretanto, não quer isto dizer que o jornalismo seja uma fonte inquestionável e segura da verdade, pese embora o seu discurso apoiar-se num “ritual estratégico” que almeja a objetividade e a imparcialidade da comunicação (Tuchman, 1999). Na verdade, o campo jornalístico não constitui de modo algum um terreno livre de questionamentos e problemáticas de ordens diversas, até mesmo por força da sua própria natureza como prática discursiva de construção de sentidos. Para mais, não há dúvida de que o jornalismo contemporâneo aponta para um inevitável caminho de metamorfose, quer seja em decorrência das recentes transformações tecnológicas que resultam em hibridismos diversos, quer seja em virtude de modificações sistêmicas ocorridas no próprio sistema de produção capitalista.

Nesta senda, o jornalismo contemporâneo e, sobretudo o que se faz nos *media* impressos, parece enfrentar “uma crise sem precedentes”, a qual se desdobra em vários níveis, consoante elucidada Ana Teresa Peixinho (2012, p. 175): “crise de legitimidade profissional”, pondo em xeque postos de trabalho e afetando a independência e a liberdade dos jornalistas; “crise de leitura”, ocasionando uma queda expressiva na produção e na circulação dos jornais impressos; “crise ético-deontológica”, subvertendo-se os critérios de seleção e tratamento das notícias; e, finalmente, “crise de estratégias e práticas editoriais”. Ao refletir sobre essa questão, a autora argumenta que tais consequências são “decorrentes da lógica de mercado selvagem que impera sobre o jornalismo [...] e também das mudanças rápidas provocadas pelo surgimento dos novos *media* que arrastam consigo novos paradigmas de construção do sentido, de escrita e de leitura” (Peixinho, 2012, p. 175).

Como quer que seja, a diversidade de linguagens, gêneros discursivos e formatos existentes na contemporaneidade sinaliza muito mais do que uma simples mudança nas rotinas de produção

da notícia, envolvendo os diferentes *media*: as narrativas elaboradas pelo discurso jornalístico – considerando que, no nosso entendimento, as notícias resultam de um processo complexo de (re)construção da realidade, na esteira do pensamento de Peter Berger e Thomas Luckmann (2004) – modificam-se e assumem contornos cada vez mais híbridos, como sintoma do espírito de um tempo marcado por constantes e vertiginosas transformações.

Assim, em meio à complexidade do real – aqui considerado não como uma categoria filosófica, mas meramente empírica –, um dos grandes desafios impostos aos profissionais de imprensa é, nomeadamente, a representação discursiva dessa mesma realidade através de narrativas que conjuguem diferentes processos semióticos, mas sem perder de vista o objetivo primordial de informar, contextualizar e interpretar os fatos a serem reportados pelos *media*, orientando-se por preceitos ético-deontológicos. Se, por um lado, assistimos hoje ao questionamento das “grandes narrativas”, no sentido já referido por Jean-François Lyotard (2003), por outro, isto não significa o desaparecimento das demais formas de narrativa que fazem parte do cotidiano e do imaginário humanos. Ao contrário, as pequenas narrativas, por assim dizer, parecem assumir uma importância cada vez maior na vida contemporânea, a julgar pela sua proliferação em diferentes espaços e instâncias da sociedade moderna (ou pós-moderna, como preferem alguns autores³³) – seja como mecanismo articulador das identidades, de manutenção das relações de poder, de reprodução das ideologias, etc. Ainda que de maneira mais fragmentada e aberta a novas possibilidades de (re)escrita, como reflete Marc Lits (2015), hoje a narrativa parece ter regressado com um novo vigor não apenas ao domínio dos estudos literários (onde sempre teve um estatuto privilegiado, na verdade), mas também se faz presente nos mais diversos campos de atividade humana que, de algum modo, a ela recorrem como mecanismo de mediação simbólica, como é certamente o caso do discurso jornalístico.

Importa ressaltar, no entanto, que esse fenômeno recente de revalorização da narrativa como produto sociocultural, referido genericamente por alguns autores como “viragem narrativa” (Hyvärinen, 2006; Lits, 2015), não é algo radicalmente novo – pelo menos no que diz respeito à práxis jornalística. Ainda na década de 60 do século passado, por exemplo, floresceu nos Estados Unidos da América um movimento cultural que, ao propor um outro modo de reportar a realidade bem mais próximo da escrita literária, acabaria por entrar na História com o nome de *new journalism* (“novo jornalismo”). Foi assim que grandes repórteres norte-americanos, como Tom Wolfe, Gay Talese, Truman Capote e Norman Mailer, entre outros nomes dignos de nota,

³³ Em *A Condição Pós-Moderna*, Jean-François Lyotard (2003, pp. 11-12) utiliza o termo “pós-moderno” para designar “o estado da cultura após as transformações que afetaram a regra dos jogos da ciência, da literatura e das artes a partir do fim do século XIX”, em consequência do esgotamento do projeto moderno. Dito de outro modo e simplificando ao máximo, o autor considera que o pós-moderno “é a incredulidade em relação às metanarrativas” – isto é, a crise das grandes narrativas totalizantes erigidas sobre a crença no progresso e na razão. Dessa forma, nem mesmo a ciência poderia ser tomada como a fonte suprema da verdade, tal como defendia o projeto iluminista, apoiado numa racionalidade cartesiana. De ressaltar, no entanto, que a expressão e suas variantes (como “pós-modernidade”) têm sido postas em causa por diversos autores, que questionam a pertinência e a aplicabilidade de tal conceito.

“começaram a fugir à escrita padronizada do jornalismo, criando verdadeiras peças narrativas que rapidamente ombream os grandes romances da Literatura, quer pela sua qualidade estilística, quer pela densidade das suas tramas” (Peixinho, 2012, p. 178). Portanto, aos ideais de objetividade e imparcialidade tão almejados pelo jornalismo convencional, os adeptos dessa corrente contrapunham a subjetividade e as impressões do repórter, este imerso dos pés à cabeça na realidade que procurava representar.

No fundo, o que o “novo jornalismo” propunha não era outra coisa senão um maior investimento no potencial da narrativa, seja como forma de representação da experiência humana, seja como modo fundacional do próprio discurso jornalístico. Neste sentido, são bastante significativas (mas também provocativas, é claro) as palavras iniciais de Tom Wolfe, naquele que é considerado uma espécie de texto-síntese do movimento, escrito por ele no início dos anos 1970 e, não por acaso, intitulado *The New Journalism (O Novo Jornalismo)*:

Duvido de que muitos dos que irei citar neste trabalho tenham se aproximado do jornalismo com a mínima intenção de criar um “novo” jornalismo, um jornalismo “melhor”, ou uma variedade ligeiramente evoluída. Sei que jamais sonharam que nada do que escrevessem para jornais e revistas fosse causar tais estragos no mundo literário... provocar pânico, roubar do romance o trono de maior dos gêneros literários, dotar a literatura norte-americana de sua primeira orientação nova em meio século... Porém, foi isto que aconteceu. (Wolfe, 1998, p. 7)

Neste ensaio, considerado uma referência incontornável na história da imprensa norte-americana – e não só, tendo em vista a repercussão que o *new journalism* teria nos países europeus e latino-americanos –, o autor contextualiza as origens do movimento e apresenta as suas principais características, exemplificando, com artigos seus, alguns procedimentos que começou a adotar em busca de uma nova forma de expressão jornalística. Ao assumir abertamente a condição de narrador-repórter, Wolfe relata como passou a escrever textos de imprensa utilizando técnicas literárias típicas do conto ou do romance (como a focalização interna e a caracterização psicológica das personagens), fazendo isto com o propósito de provocar no leitor uma reação “ao mesmo tempo intelectual e emotiva” (Wolfe, 1998, p. 25).

Nesse exercício retrospectivo, porém, Wolfe deixa claro que as técnicas narrativas empregadas por ele – bem como pelos demais adeptos do que viria a ser o “novo jornalismo” – eram, na verdade, tomadas de empréstimo da ficção realista, “particularmente do tipo encontrado em [Henry] Fielding, [Tobias] Smollett, [Honoré de] Balzac, [Charles] Dickens e [Nikolai] Gogol” (Wolfe, 1998, p. 51). Pesem embora as diferenças mais evidentes entre o realismo literário e o novo jornalismo (de um lado, narrativa de ficção; de outro, relato não ficcional), para além do lapso temporal que os separa, essa aproximação feita por Tom Wolfe é relevante porque lhe permitirá, em seguida, elencar aqueles que considera os quatro procedimentos fundamentais dessa nova experiência (sobretudo estética) no campo do jornalismo. São eles: a construção cena a cena,

evitando a narração histórica e “saltando de uma cena a outra”; o registro do diálogo em sua totalidade, oferecendo testemunhos “da vida de outras pessoas à medida em que se produziam”; a focalização interna, representando “cada cena ao leitor através dos olhos de uma personagem particular”; e, finalmente, o recurso ao detalhe, descrevendo elementos da cena que pudessem enriquecer qualitativamente a narrativa (Wolfe, 1998, pp. 51-52)³⁴.

À parte isto, é oportuno lembrar que o método de recolha do material a ser trabalhado pelo repórter era bastante diferente e bem mais audacioso do que no jornalismo convencional: jornalistas como Truman Capote ou Gay Talese, por exemplo, cultivavam o hábito de passar longos períodos com as pessoas sobre as quais escreviam, com o objetivo de captar detalhes que somente uma observação mais atenta e demorada poderia propiciar. Assim, desde que tivessem um papel relevante para a composição do relato e não prejudicassem a compreensão da realidade a ser representada, as descrições poderiam ser tão minuciosas como eram na narrativa literária, incluindo pormenores como expressões faciais, gestos, cheiros, cores e outros elementos. Quer isto dizer que, dadas as devidas proporções, “a revolução provocada por estes escritores-jornalistas passou não apenas por drásticas alterações na metodologia de pesquisa, requerendo uma imersão do jornalista nas situações, mas também um amplo aproveitamento de signos narrativos, até aí preteridos pelo registo neutral da imprensa” (Peixinho, 2012, p. 180).

Contudo, nada disso decorreu de forma pacífica, como nos deixa entrever o próprio Tom Wolfe em diversas passagens do seu ensaio: de um lado, o movimento foi alvo de críticas severas por parte de jornalistas, que questionavam a veracidade dos diálogos e o uso do monólogo interior (e suas variantes); de outro, foi atacado por escritores que viam no novo jornalismo uma possível ameaça à narrativa literária de ficção³⁵. Com efeito, os trabalhos produzidos por esses “novos jornalistas”, que incluíam longas reportagens, perfis e outras peças jornalísticas, provocaram um impacto considerável sobre os modos tradicionais de conceber e praticar o jornalismo, bem como deixaram as editoras e os “homens de letras” sob alerta – especialmente após o sucesso alcançado por Truman Capote com a publicação de *A Sangue Frio*³⁶, em 1966. Para termos uma ideia mais

³⁴ Segundo Tom Wolfe (1998), o quarto procedimento consiste em evocar, como fazia magistralmente Honoré de Balzac, detalhes relacionados com o ambiente sociocultural, familiar e afetivo onde vivem as personagens, contribuindo assim para a sua figuração. Dessa forma, elementos como a indumentária, a mobília, os gestos individuais e os padrões de comportamento, entre outros “detalhes simbólicos” que podem existir na cena, revelam o “*status* de vida das pessoas” e o modo pelo qual elas “expressam sua posição no mundo, ou a que acreditam ocupar, ou a que esperam alcançar” (Wolfe, 1998, p. 52).

³⁵ De acordo com Tom Wolfe (1998), não demorou muito até que os adeptos do *new journalism* fossem atacados tanto por jornalistas como por escritores mais conservadores, que os acusavam de praticar uma “forma bastarda” de jornalismo ou, simplesmente, “parajornalismo”. “Os ataques mais insistentes vieram de duas publicações relativamente novas, porém eminentemente conservadoras. Um foi montado por aquele que já era o mais importante órgão de jornalismo tradicional nos Estados Unidos, o *Columbia Journalism Review*, e o outro pelo principal órgão dos ensaístas literários veteranos e ‘homens de letras’ norte-americanos, *The New York Review of Books*” (Wolfe, 1998, pp. 39-40).

³⁶ Projetado pelo autor como um “romance de não ficção” (*non-fiction novel*), *A Sangue Frio* relata o assassinato brutal de quatro pessoas da família Clutter na pequena vila de Holcomb, situada no interior do estado do Kansas, nos Estados Unidos. Para compor o livro, Capote entrevistou centenas de pessoas e dedicou seis anos da sua vida em pesquisa para a história, reunindo documentos que seriam suficientes para encher um pequeno quarto.

precisa desse momento, vejamos um trecho de uma entrevista concedida por Capote à *New York Book Review*, no mesmo ano de lançamento da obra que o consagrou:

Quando eu formulei minhas primeiras teorias sobre o romance de não ficção, muitas pessoas com quem discuti o assunto não foram simpáticas. Elas achavam que o que eu propunha, uma forma narrativa que empregava todas as técnicas da arte ficcional, mas que era imaculadamente factual, era pouco mais do que uma solução literária para romancistas cansados que sofriam de “falta de imaginação”. Pessoalmente, sentia que essa atitude representava uma “falta de imaginação” da parte delas. (Capote, 1966, §. 7).

Ainda que não seja inteiramente original³⁷, essa ideia de que o jornalismo pode recorrer a técnicas típicas da escrita literária nos reconduz ao cerne da questão que ainda há pouco encetamos: a de que, na base de todo o discurso jornalístico, radica o modo narrativo de representação. De fato, o que o novo jornalismo fez não foi outra coisa senão retomar velhos procedimentos que haviam sido esquecidos, ao menos em parte, desde que a imprensa ingressou na era do capitalismo industrial e o ofício de jornalista começou a se afirmar como um campo de atuação independente e, portanto, distinto da seara literária. Curiosamente, as origens desse movimento nos Estados Unidos também perpassam por questões de natureza comercial e econômica, visto que, em finais dos anos 1950, muitas publicações norte-americanas foram obrigadas a encerrar suas atividades, em decorrência dos custos de produção e da queda das receitas publicitárias, ocasionada pela ascensão de outros *media*, como a televisão (Hollowell, 1977). Desse modo, uma das soluções para esta crise dos jornais de papel foi lançar novas experiências no mercado, dentre as quais a narrativa de não ficção mostrou-se a mais frutífera, tornando o jornal e a reportagem mais convidativos para os leitores.

Não obstante o *new journalism* tenha conhecido o seu auge no período compreendido entre as décadas de 60 e 80 do século passado, alguns dos seus princípios têm sido retomados em anos bem mais recentes, num contexto marcado pela grande velocidade de produção e difusão da informação (sobretudo nas plataformas digitais) e “no preciso momento em que o modelo econômico da imprensa se encontra numa crise profunda (redução do número de leitores, diminuição das receitas da publicidade, passagem dos suportes em papel para os *interfaces da web*)” (Lits, 2015, p. 17). Assim, em meio a essas transformações ocorridas em vários níveis, importa ressaltar o surgimento do chamado *slow journalism* (“jornalismo lento”)³⁸, que tanto se opõe a essa

³⁷ Anos antes de Truman Capote publicar *A Sangue Frio*, o escritor e jornalista argentino Rodolfo Walsh já havia publicado, em moldes semelhantes, um extenso trabalho de jornalismo investigativo intitulado *Operação Massacre* (*Operación Masacre*). Publicado em 1957, o livro de Walsh é considerado por alguns críticos como o primeiro “romance de não ficção” já escrito, embora não possua a mesma projeção que a obra supracitada.

³⁸ A origem da expressão *slow journalism* foi inspirada no conceito de *slow food* (comida lenta) e, neste sentido, encontra-se diretamente relacionada com o *slow movement* em sentido amplo, conforme se nota no discurso do “*Slow Media Manifesto*”, publicado originalmente num blogue alemão (David, Blumtritt, & Koehler, 2010). Em linhas gerais, podemos afirmar que o autoproclamado “jornalismo lento” apenas pressupõe o tempo necessário para uma reflexão e/ou uma investigação mais aprofundada acerca de um determinado assunto, já que “diferentes tipos de jornalismo sempre foram

nova lógica de difusão massiva da informação, hoje produzida 24 horas por dia, como parece recuperar muitas das características e técnicas do novo jornalismo norte-americano. Contudo, desde que foi utilizada pela primeira vez, em 2007, pela articulista britânica Susan Greenberg, a expressão *slow journalism* tem sido empregada para designar diferentes alternativas hoje existentes no mercado editorial e que propõem, de modo geral, uma “desaceleração do ciclo de produção das notícias”, afirmando-se como uma reação muitas vezes explícita “a esse jornalismo de celeridade, superficial e pouco relevante” largamente praticado na contemporaneidade (Benaissa Pedriza, 2017, p. 130).

Desse modo, partindo do princípio de que um trabalho jornalístico de qualidade, em termos de aprofundamento e rigor técnico, requer um tempo adequado para a sua realização, diversas publicações europeias e norte-americanas (mas não só) têm investido na produção de grandes reportagens e recuperado gêneros híbridos como os perfis, as biografias, as memórias ou mesmo as crônicas, adaptando-os aos novos ambientes e dispositivos de mediação digitais e explorando os recursos tecnológicos deste século. É este o caso da revista francesa *XXI*, criada em 2008; da revista britânica *Delayed Gratification*, lançada em 2010 pelo grupo *The Slow Journalism Company*; das publicações digitais norte-americanas *The Atavist* e *Narratively*, fundadas respectivamente em 2011 e 2012, etc³⁹. Em comum, todas essas publicações enfatizam o tratamento cuidadoso e aprofundado dos diversos assuntos da atualidade, dedicando o tempo necessário para a correta investigação dos fatos e para a construção de relatos que sejam mais completos e abrangentes, do ponto de vista informativo. Para além disso, a maior parte delas prioriza o *storytelling* e, portanto, o modelo narrativo como forma de atrair o interesse e a atenção do leitor, tal como defendiam os praticantes do *new journalism* em décadas passadas. Consequentemente, os relatos produzidos por esses *media* tendem a ser naturalmente mais extensos, pelo que alguns autores também referem essa prática como “jornalismo de forma longa”, em oposição ao jornalismo de forma breve e hipercondensada bastante difundido na contemporaneidade (Le Masurier, 2015; Benaissa Pedriza, 2017).

À primeira vista, as características básicas que definem o *slow journalism* (maior tempo dedicado à investigação, investimento na narrativa, extensão, etc.) não parecem distingui-lo de outras formas de fazer jornalismo já cultivadas no passado, como o próprio *new journalism*. De

produzidos em diferentes velocidades” (Le Masurier, 2015, p. 141). Dessa forma, o *slow journalism* não implica necessariamente um relato extenso, mas por norma exige profundidade; o estilo predominante tende a ser o *storytelling*, empregando-se técnicas narrativas na maioria dos casos; o sensacionalismo é normalmente evitado, privilegiando-se o tratamento ético das fontes e das informações coletadas. Entretanto, “este tipo de jornalismo não exige uma lista de características essenciais para ser qualificado como *Slow*. O termo, assim como o próprio *slow movement*, é mais uma posição crítica quanto aos efeitos da velocidade sobre a prática do jornalismo [na contemporaneidade]” (Le Masurier, 2015, p. 143).

³⁹ Para além das publicações citadas, outros projetos de natureza semelhante também se apresentam como alternativas ao jornalismo rápido e pouco rigoroso feito na atualidade, a exemplo do semanário espanhol *CTXT*, fundado em 2005 por um ex-jornalista do diário *El País*; do *site* de notícias holandês *De Correspondent*, criado em 2013; e da plataforma alemã de *podcasts* *Piqd*, inaugurada em 2015, entre outras iniciativas diversas que podem ser enquadradas no mesmo conceito de *slow journalism*.

fato, poder-se-ia mesmo pensar que tais características mais não são do que as exigências fundamentais “que todo tipo de jornalismo deveria cumprir em qualquer tempo e lugar”, como assinala a autora espanhola Samia Benaissa Pedriza (2017, p. 133), em suas reflexões sobre essa nova prática. Neste sentido, pois, o jornalismo de “cozedura lenta” – para fazermos uma analogia ao movimento *slow food*, que lhe serviu de inspiração – deve ser entendido mais como uma reação a essa “vertente ‘rápida’ do sistema informativo digital” (Benaissa Pedriza, 2017, p. 133), cujos efeitos foram intensificados a partir do início do século XXI⁴⁰. Portanto, a principal novidade parece residir no fato de que o *slow journalism* busca oferecer ao leitor contemporâneo narrativas jornalísticas mais densas e elaboradas do que aquelas produzidas pelas grandes agências de notícias ou pelos *media* hegemônicos, sem, contudo, abrir mão das principais inovações tecnológicas ocorridas nos últimos anos e, em alguns casos, estimulando a própria participação do público nesse processo de produção.

Seja como for, essa breve incursão que acabamos de fazer pelas experiências inovadoras (até certo ponto) do chamado novo jornalismo e, mais recentemente, do *slow journalism*, apenas ratifica o que já dizíamos desde o início: no fundo, os diferentes gêneros do discurso jornalístico são, em sua essência, gêneros narrativos, com a especificidade de serem vocacionados para a representação da realidade empírica. Como defende Ana Teresa Peixinho (2012, p. 182), “se pensarmos que toda a prática jornalística passa precisamente por esta capacidade de narrativizar o real, facilmente perceberemos que todo o jornalismo é narrativo, pois todo ele pressupõe a seleção de histórias e a organização discursiva de factos”. Com isto, não queremos dizer que todo e qualquer texto de imprensa seja necessariamente uma narrativa, pois há também gêneros que se prestam mais à argumentação do que propriamente à narração, a exemplo do editorial, do artigo de opinião, do comentário de fundo, etc. Em todo o caso, mesmo esses gêneros de pendor mais argumentativo precisam recorrer, de algum modo, a certos elementos da narrativa para construírem os seus discursos, quer seja relatando situações ou explicando eventos do mundo real, quer seja fazendo referências a pessoas (personagens) ou, ainda, avaliando suas ações e/ou motivações. Entretanto, sem nos aprofundarmos nas características dos diferentes gêneros jornalísticos, convém estabelecermos aqui uma breve distinção entre pelo menos alguns deles (nomeadamente, notícia, reportagem e crônica), a qual poderá ser útil do ponto de vista operatório.

Começemos por aquele que configura, tradicionalmente, o mais elementar dos gêneros jornalísticos: a notícia. Esta, na definição de Jorge Pedro Sousa (2001, pp. 231-232), é “um discurso

⁴⁰ Cumpre ressaltar, porém, que esse não é um fenômeno exclusivo do século XXI, considerando que, ainda nos anos 60 do século passado, o jornalista norte-americano Gay Talese já se mostrava bastante crítico em relação ao “jornalismo rápido” praticado naquela época: “Às vezes, parecia que nós jornalistas tínhamos uma aliança com a indústria de comida rápida, porque assim como esta, a cada momento preparávamos os pedidos daqueles consumidores que gostavam de receber informações e ideias malcozidas. O que escrevíamos com pressa ficava com frequência incompleto, ou era confuso e inexato. E, ainda que nossos editores tratassem de corrigir essas falhas mediante a publicação de notas de retificação, tais notas nunca eram tão extensas, nem apareciam tão destacadas como os artigos deficientes que as haviam dado origem” (Talese, 2012, p. 301).

sobre um acontecimento recente (ou, pelo menos, de que só no presente se tenha conhecimento), vários acontecimentos ou desenvolvimentos de acontecimentos”. Como regra geral, a notícia deve apresentar uma informação nova, relevante e atual sobre algum aspecto da realidade, caracterizando-se discursivamente “pela aspiração à descrição objetiva, imparcial, impessoal e estritamente hierarquizada da informação a comunicar” (Sòria, 2011, p. 191). Em certo sentido, a notícia representa o oposto daquilo a que aspiravam os adeptos do novo jornalismo, uma vez que normalmente se limita ao registro do essencial e prescinde completamente do acessório, bem como segue procedimentos relativamente rígidos de composição (linguagem “neutra” e pobre em adjetivação, enunciação em terceira pessoa do discurso, técnica da pirâmide invertida, etc.). É de ressaltar, no entanto, que a própria composição da notícia, quase sempre orientada por seis perguntas básicas (Quem? Quê? Quando? Onde? Como? Por quê?), apresenta uma estrutura básica que em muito se assemelha ao conceito de mundo diegético (*storyworld*), tal como o equaciona David Herman (2002, p. 9): “modelo mental de quem fez o quê a quem, quando, onde, por quê e de que maneira, no mundo para o qual os receptores se recolocam [...] quando buscam compreender uma narrativa”. Portanto, ao redigir uma notícia, o jornalista recria narrativamente um evento da atualidade (ou mais que um) considerado de interesse para o público daquele *medium*.

Paralelamente, se a notícia representa o gênero básico do jornalismo, “a reportagem é o seu gênero nobre, o gênero jornalístico por excelência”, segundo Jorge Pedro Sousa (2001, p. 259). De acordo com o autor, “fazer uma reportagem significa, em grande medida, contar uma história”, sendo ela o “espaço apropriado para expor causas e consequências de um acontecimento, para o contextualizar, interpretar e aprofundar” (Sousa, 2001, p. 259) – até mesmo pela sua própria extensão, que lhe permite efetuar um verdadeiro salto qualitativo em relação à notícia. Assim, diferentemente desta, a reportagem não se define como uma mera descrição de um fato ou incidente, embora a possa incluir; tal “como o historiador – com quem partilha muitas características importantes – o repórter deverá ser um especialista na arte do pormenor, na sabedoria do concreto, e também na capacidade de generalizar” (Sòria, 2011, p. 192). De modo sintético, Muniz Sodré e Maria Helena Ferrari (2006) apontam como suas principais características o predomínio da narração, a humanização do relato, o texto impressionista e o recurso à factualidade – aspectos que foram explorados e tensionados ao máximo pelos praticantes do *new journalism*.

Uma situação bastante diversa, porém, é a que se verifica no caso da crônica, que “não se subordina às exigências da técnica do *lead* e da pirâmide invertida”, como ocorre na notícia, e, por outro lado, difere da reportagem por se tratar de “um produto da imaginação criadora do jornalista [ou escritor]” (Ricardo, 1989, p. 30). Desse modo, se não há dúvidas de que a crônica se distingue completamente da notícia, também seria um grande equívoco confundi-la com a reportagem, uma vez que esta, além de ser normalmente mais extensa, implica sempre uma circunstância de atualidade que o jornalista pretende explicar, interpretar e analisar; a crônica, por sua vez, utiliza os fatos da atualidade apenas como ponto de partida, não se restringindo apenas a estes e

incorporando uma dimensão muito mais ampla de temporalidade. Dentro de limites um tanto difusos, por assim dizer, “o cronista pode servir-se de toda a panóplia habitual de recursos literários para conseguir o efeito que pretende, incluindo um estilo marcadamente próprio” (Sòria, 2011, p. 191).

É, portanto, com bases nestas reflexões que concluímos que a crônica constitui uma narrativa de imprensa no mesmo sentido em que a notícia e a reportagem também o são, ainda que, conforme equacionamos anteriormente, possua características distintas destes últimos dois gêneros. Vejamos: enquanto a notícia e a reportagem são normalmente enquadradas como gêneros informativos, a crônica é frequentemente situada na esteira dos gêneros opinativos e/ou interpretativos pela maioria dos autores que refletem sobre essa questão (Beltrão, 1980; Melo & Assis, 2016; Sousa, 2001)⁴¹. Como quer que seja, embora as fronteiras entre os gêneros do discurso jornalístico não sejam tão rígidas como se poderia inadvertidamente supor, notamos que elas se tornam ainda mais fluidas quando se trata de um gênero compósito como o é a crônica de imprensa, resultado da confluência de procedimentos e técnicas advindos tanto do campo jornalístico como do campo literário.

Assim, respeitadas as devidas dimensões e especificidades de cada campo, não seria exagero afirmar que as fronteiras entre narrativa factual e narrativa ficcional são muito mais tênues do que normalmente se supõe. Como é natural, essa questão passa inevitavelmente pela problemática entre representação da realidade e ficção, sobre a qual nos debruçaremos na seção seguinte.

2.3 Entre o real e o ficcional

Não obstante a problemática entre representação da realidade e ficcionalidade transcender em muito os limites deste estudo, não poderíamos deixar de tecer algumas considerações sobre o assunto, especialmente no que se refere ao estatuto híbrido da crônica, enquanto narrativa situada na fronteira entre diferentes modos de representação discursiva. Conforme anteriormente exposto, se parece não haver dúvidas quanto ao caráter factual (ou seja, relativo ao real) da notícia e da reportagem, aqui vistas como narrativas, o mesmo não ocorre com a crônica, que, por vezes, oscila de maneira pouco clara entre o que se entende como representação da realidade e o que se percebe como discurso ficcional.

⁴¹ A este propósito, uma perspectiva semelhante é apresentada por Maria Filomena Barradas, ao contrapor a crônica aos demais gêneros informativos do discurso jornalístico: “Tal como acontece com a notícia, a reportagem ou a entrevista, aquilo que parece motivar a crônica é a ligação ao quotidiano e ao acontecimento historicamente localizável. Porém, o seu objetivo não é informar no sentido mais usual do termo. Quem a escreve não age como um jornalista que, distanciadamente, relata ou divulga um acontecimento, mas como um narrador-observador que, dando a conhecer um evento, exprime os seus pontos de vista e deseja, pela manipulação dos afetos, ganhar a adesão do leitor, despertando o seu raciocínio e o seu juízo crítico. O leitor não a procura para se informar acerca do que se passa em seu redor ou para seguir as peripécias relativas a um herói ou uma heroína [como num romance], mas antes para aceder à perspectiva de um observador acerca daquilo que marca a comunidade em que um e outro se integram” (Barradas, 2002, p. 11).

Sintomaticamente, essa questão também é retomada por Umberto Eco numa de suas conferências realizadas na Universidade de Harvard, em 1993, quando diferencia “narrativa natural” de “narrativa artificial”⁴²: para o autor italiano, enquanto a primeira “descreve acontecimentos que ocorreram realmente (ou que o locutor crê ou pretende fazer crer, mentindo, que tiveram realmente lugar)”, a segunda “seria representada pela ficção, que tão só *faz de conta* que diz a verdade sobre o universo real, ou afirma dizer a verdade sobre o universo ficcional” (Eco, 1997, p. 126). Entretanto, nem sempre essa distinção entre facticidade e ficcionalidade – útil, porquanto operatória – é tão evidente como pode parecer, ainda mais considerando que “todas as tentativas de determinar as diferenças estruturais entre narrativa natural e narrativa artificial podem geralmente ser falsificadas por uma série de exemplos contrários” (Eco, 1997, p. 127).

Com efeito, ainda que os conceitos de narrativa factual e narrativa ficcional sejam normalmente referidos como categorias antagônicas, Jean-Marie Schaeffer (2013) observa que não existe sequer um consenso teórico quanto à natureza desta distinção, pelo que cita a ocorrência de três grandes linhas de definição: i) a semântica, que considera que a narrativa factual é referencial, enquanto a narrativa ficcional não possui referente (pelo menos no mundo ontológico); ii) a sintática, que desloca a distinção entre narrativa factual e narrativa ficcional para o plano formal, com base em critérios lógico-linguísticos; iii) a pragmática, segundo a qual a narrativa factual avança com pretensões de veracidade referencial, ao passo que a narrativa ficcional não avança com tais ambições. Ainda segundo o autor, seria possível acrescentar a essa lista uma quarta proposta de conceitualização, de índole narratológica, com base nas formulações de Gérard Genette (2004): na narrativa factual, autor e narrador são a mesma pessoa, enquanto, na narrativa ficcional, o narrador (que é parte do mundo diegético) difere do autor (que faz parte do mundo empírico). De resto, tal proposta pode ser vista “como uma consequência da definição pragmática de ficção” (Schaeffer, 2013, §. 1). Na sequência, faremos uma abordagem bastante sumária de cada uma delas.

Na primeira definição, de natureza semântica, o que está em causa é “o estatuto ontológico das entidades representadas e/ou o estatuto do valor de verdade da proposição ou da sequência de proposições que se refere a essas entidades” (Schaeffer, 2013, §. 15). Quer isto dizer que, do ponto de vista semântico, o estatuto ontológico das entidades representadas e o estatuto do valor de verdade das proposições estão diretamente relacionados, visto que uma declaração sobre uma entidade inexistente é, *ipso facto*, referencialmente vazia. Sendo a mais clássica dentre as três (ou das quatro, como se queira), tal concepção é tributária das teorias da referência formuladas por Gottlob Frege e Bertrand Russell, em finais do século XIX e princípios do século XX, respectivamente. Sem nos determos em profundidade no pensamento desses autores, importa

⁴² Trata-se da palestra “Protocolos ficcionais”, a última das seis conferências realizadas por Umberto Eco na Universidade de Harvard (EUA) naquele ano e posteriormente publicadas em livro sob o título *Seis Passeios nos Bosques da Ficção*, para o qual reportamos o leitor (Eco, 1997).

mencionar que ambos são responsáveis por equacionar o problema da referência em termos modernos, inaugurando a lógica semântica a partir de então⁴³.

Em outro nível, uma segunda distinção entre narrativa factual e narrativa ficcional pode ser encarada de uma perspectiva puramente sintática, sem a necessidade de “tomar-se uma posição quanto aos problemas semânticos daí decorrentes, sejam eles epistemológicos ou ontológicos” (Schaeffer, 2013, §. 18). Nesta direção, são bastante conhecidas as teorias desenvolvidas por Käte Hamburger (1973) e Ann Banfield (1982, 2002), que recolocam a questão do ponto de vista formal e sugerem que a narrativa ficcional pode ser definida pela presença de determinados elementos que, ao menos em tese, são suprimidos da narrativa factual. Em trabalhos independentes, ambas as autoras indentificaram processos linguísticos que, segundo elas, são típicos da narrativa ficcional e não podem ser facilmente transpostos para a narrativa factual, como a focalização interna heterodiegética e o uso do discurso indireto livre. Em linhas gerais, os sintomas da ficcionalidade analisados por Käte Hamburger e Ann Banfield compartilham a mesma característica, qual seja: o uso da perspectiva gramatical em terceira pessoa para apresentar uma perspectiva mental em primeira pessoa. Contudo, essa visão tem sido questionada por diversos autores que rejeitam a ideia de uma definição de factualidade/ficcionalidade com base em critérios exclusivamente formais ou “essencialistas”, contrapondo situações em que esta oposição nem sempre se confirma⁴⁴.

Quanto à definição pragmática, é certo que esta se tornou mais conhecida a partir das teorizações de John Searle (2002), que, embora não tenha sido o primeiro de fato a concebê-la, é o seu mais proeminente defensor. De acordo com tal perspectiva, mais importante do que os aspectos semânticos (fatores externos) ou sintáticos (fatores internos) relacionados com a dicotomia entre narrativa factual e narrativa ficcional, é a intencionalidade do autor. Desse modo, “o critério para identificar se um texto é ou não uma obra de ficção deve necessariamente estar fundado nas intenções ilocucionárias do autor”⁴⁵, não se verificando *a priori* “nenhuma propriedade textual, sintática ou semântica, que identifique o texto como uma obra de ficção” (Searle, 2002, p. 106). Partindo desse pressuposto, Searle conclui que o que constitui uma obra de ficção como tal é, na verdade, a postura ilocucionária do autor e o seu intuito de criar um texto fundado numa atitude de fingimento, considerando que “fingir” é, por definição, um verbo intencional – “isto é, é um desses

⁴³ Segundo Marie-Laure Ryan (2010), a noção de ficção tornou-se reconhecida nas culturas ocidentais em decorrência de duas causas fundamentais, ocorridas entre o século XVIII e o início do século XX: o surgimento do romance, como forma mais destacada de literatura, e a importância das noções de verdade e falsidade nessas culturas – como demonstram os trabalhos seminais de Gottlob Frege ([1892] 1960) e Bertrand Russell ([1905] 2005), no campo da lógica semântica.

⁴⁴ Contrariando as formulações de Käte Hamburger e Ann Banfield, Jean-Marie Schaeffer (2013) observa que a maioria das ficções heterodiegéticas também contém elementos que podem ser descritos como simulações de declarações narrativas factuais. Para além disso, se considerarmos a história da ficção narrativa, veremos que o uso sistemático da focalização interna é um procedimento relativamente recente, como reconhecem as próprias autoras, ocorrendo “em alguma ficção do século XIX e, mais frequentemente, na ficção do século XX” (Schaeffer, 2013, §. 21).

⁴⁵ Com base na teoria dos atos de fala de John Austin (1962), segundo a qual cada ato de fala é composto por três atos estruturantes (respectivamente, os atos locucionário, ilocucionário e perlocucionário), John Searle desenvolveu uma concepção pragmática da ficção fundamentada na força ilocucionária do texto (isto é, sua intencionalidade), deslocando o ficcional como valor do enunciado (valor locucionário) para a enunciação (força ilocucionária), considerando ainda a sua repercussão, como efeito, sobre o leitor (força perlocucionária).

verbos que têm embutido em si o conceito de intenção” (Searle, 2002, p. 106). De fato, observamos que esta atitude está implicada na própria etimologia do termo “ficção”, como explicita Carlos Reis (2018, p. 156): “pertencendo à família do verbo latino *fingere* [...] e tendo como particípio *fictus* , a noção de ficção [...] pode ser associada ao fingimento pessoano”⁴⁶.

Se, entretanto, considerarmos ainda uma quarta definição, de natureza “narratológica” (Schaeffer, 2013), a problemática entre narrativa factual e narrativa ficcional pode ser deslocada para a figura responsável pela enunciação do relato, que será diferente em cada caso. Assim, enquanto na primeira, a figura do narrador coincide com a pessoa civil do autor, na segunda, autor e narrador são entidades completamente distintas; por conseguinte, “se o autor corresponde a alguém com dimensão real e empírica, o narrador é a entidade ficcional que relata a história” (Reis, 2018, p. 287). Neste sentido, o paradigma narratológico e comunicacional nos permite afirmar que, na narrativa factual, o autor não se desdobra num outro “eu”, diferente de si mesmo, para relatar uma história, ao passo que, na narrativa ficcional, ele finge propositadamente ser um outro “indivíduo” – o narrador – que não se confunde com si próprio, mesmo quando utiliza o registro linguístico em primeira pessoa.

Entretanto, qualquer que seja a concepção adotada como ponto de partida, a distinção entre factualidade e ficcionalidade só passa a fazer sentido se considerarmos aquilo que Hans Jauss (1994) refere como o “horizonte de expectativas” do leitor: este, quando diante de um texto literário (ou não literário, acrescentamos), possui sempre um conjunto de crenças que é decorrente de outras leituras anteriormente realizadas, criando expectativas relativamente ao gênero ou ao tipo de texto. Dito de outro modo, o pacto comunicacional que é estabelecido entre autor e leitor, no caso de uma narrativa factual, não é de modo algum o mesmo que se verifica perante uma narrativa ficcional: enquanto a primeira pode ser lida e interpretada como uma representação do real, a segunda exige do leitor uma espécie de suspensão temporária da crença, já que, “por definição, os textos ficcionais falam claramente de pessoas e acontecimentos inexistentes” (Eco, 2012, p. 58). Isto significa que, no caso de um texto de ficção, o leitor aceita fazer parte de um acordo implícito com o autor, ingressando no “mundo possível” da história como se do mundo real se tratasse⁴⁷.

Cumprе ressaltar, no entanto, que “o acordo de ficção não exige um corte radical com o mundo real” (Reis, 2018, p. 157). Como nota Lubomír Doležel (1997, pp. 82-83), “o mundo real participa da formação dos mundos ficcionais proporcionando os modelos de sua estrutura

⁴⁶ Em seu conhecido poema “Autopsicografia”, Fernando Pessoa assim define a condição de ser poeta: “O poeta é um fingidor. / Finge tão completamente / Que chega a fingir que é dor / A dor que deveras sente. [...]” (Pessoa, 1995, p. 235).

⁴⁷ Relativamente ao conceito de mundo possível, uma posição radicalmente diversa é sustentada por Lubomír Doležel (1997), para quem o mundo representando pela narrativa de ficção não constitui uma simples imitação (*mimesis*) do mundo real. Para Doležel, que defende uma semântica antimimética, cada obra literária – ou narrativa de ficção, em sentido amplo – instaura um “mundo possível”, entendido como uma realidade autônoma e não necessariamente vinculada ao mundo real (atual). Assim, uma vez considerados como “conjuntos de estados de coisas possíveis” (Doležel, 1997, p. 79), os mundos ficcionais funcionam como artefatos culturais criados pela atividade textual, ou seja, são produtos simbólicos com finalidades estéticas. Dessa forma, a natureza dos seres, objetos e indivíduos que habitam os mundos possíveis da ficção são independentes do mundo atual, visto que os seres de ficção podem ser definidos como possíveis não atualizados, na perspectiva de Doležel.

(incluindo a experiência do autor)”, de modo que “o ‘material’ do mundo real penetra na estruturação dos mundos ficcionais”. Para além disso, não são raros os casos em que o texto ficcional remete para o mundo real e, por vezes, integra elementos factuais ou mesmo científicos na sua composição, como se verifica, por exemplo, no romance histórico ou no chamado romance experimental oitocentista. Ciente desse duplo movimento e partindo de uma visão interacionista do conceito, Thomas Pavel (1997, p. 178) sugere que “deveríamos tratar a ficção enquanto fenômeno dinâmico e condicionado pela história e pela cultura, que contrasta e interage com a realidade”.

Assim, se considerarmos que o mundo ficcional constitui um mundo possível (mas não atualizado, no que difere do mundo real), facilmente concordamos com Maria Augusta Babo (1996) quanto à inexistência de uma diversidade estruturante entre as narrativas factuais e as narrativas ficcionais, uma vez que, segundo ela, os procedimentos textuais inerentes à ficção literária se mostram os mesmos da narrativa jornalística ou histórica. Em consonância com o pensamento de Searle, a autora conclui que, não havendo nenhum ato de linguagem que torne explícito tal contrato de fingimento, o pacto ou protocolo que a ficcionalidade estabelece com o leitor nada mais é do que um ato pragmático, de natureza paratextual:

Quer isto dizer que cabe ao espaço textual de envolvimento e fronteira do próprio texto assumir essa declaração do estatuto do texto. Mesmo que tácitos, não explicitados, da ordem do não dito, os protocolos ficcionais existem e funcionam como contextualizadores do texto literário. [...] O que os protocolos ficcionais vêm explicitar, portanto, é a complementaridade, na comunicação, do valor ilocutório da enunciação/produção (declarativo, promissivo, fingido, como lhe chama Searle para a ficção) e do valor perlocutório a haver na recepção ou leitura (o ler a ficção como se fosse verdade ou como puro jogo de linguagem) (Babo, 1996, pp. 5-6).

Ainda segundo a autora, no que diz respeito à referencialidade almejada pelo discurso jornalístico, o contrato de leitura se processa em outros termos, já que na base de toda narrativa factual subsiste uma pretensão à adequação à verdade. Por conseguinte, “devido ao facto de o pacto de leitura do jornalismo ser diferente do pacto da literatura, quando o leitor lê uma notícia, ele sabe que aquela fonte citada no texto é uma pessoa real e existe para além daquele texto” (Paim, 2014, p. 352). Dessa forma, ao organizar e imprimir uma dinâmica própria ao acontecimento, a narrativa de imprensa configura-se como uma modalidade comunicacional que confere sentido ao real, sendo, pois, uma forma de “refiguração” da realidade, no sentido descrito por Paul Ricoeur (1998, 2010). Para o autor francês, que concede à dimensão temporal ou diacrônica da narrativa uma importância estruturante, esta se condensa num movimento teleológico que simultaneamente configura, organiza ou promove a emergência do sentido, visto que implica uma direção e um fechamento – enfim, uma finalidade sociocultural.

No que se refere à crônica, o contrato estabelecido pelo cronista com o leitor também implica consequências no plano narrativo daí decorrentes. Seguindo o pensamento de Gérard Genette (1990), se o cronista opta pela referencialidade, estamos diante de uma situação em que ele

e o narrador são a mesma “pessoa” e, por isso, há uma relação de identidade entre eles que não se pode desprezar. Neste caso, é razoável considerar que o material colhido pelo cronista, a partir de sua própria experiência sensível, é suficientemente expressivo para justificar o recurso à referencialidade ou à representação do real. De modo distinto, se o cronista escolhe a ficcionalidade, ele normalmente costuma se diferenciar, de modo mais ou menos explícito, da figura do narrador, sendo abusivo estabelecer uma relação de identidade entre os dois, mesmo que entre eles haja qualquer grau de semelhança. Nesta situação, ainda que recorra à enunciação em primeira pessoa, a pessoa do autor (real) não se confunde com a figura do narrador (ficcional), sendo este o responsável pela enunciação da narrativa. Tal procedimento pode ser observado, por exemplo, em certas crônicas de António Lobo Antunes publicadas na imprensa portuguesa contemporânea, nas quais o autor utiliza intencionalmente uma voz feminina para contar uma história relatada em primeira pessoa do singular (“eu”) – o que é prontamente reconhecido pelo leitor como uma estratégia típica de discurso ficcional.

Em todo o caso, para evitarmos generalizações apressadas, é importante fixar aqui algo que temos repetido desde o início: tal como ocorre com a própria crônica, enquanto gênero de fronteira, por vezes os limites entre referencialidade e ficcionalidade são bastante tênues e nem mesmo os elementos textuais ou paratextuais são suficientes para elucidar a questão, o que poderá implicar diferentes formas de recepção em relação a um mesmo texto. Assim, em vez de uma concepção imanentista da problemática referencialidade/ficcionalidade, adotaremos uma postura mais pragmática e contratualista diante da crônica como narrativa de imprensa, considerando os diversos pactos de leitura e recepção possíveis entre cronistas e leitores.

2.4 Em síntese

Nas páginas anteriores, assumimos a tarefa de situar a crônica de imprensa como um gênero discursivo típico do modo narrativo, considerando as suas principais características delimitadoras e propriedades textuais. Para este propósito, julgamos ser necessária, antes de mais, uma leitura da crônica à luz dos estudos narrativos – que, conforme vimos, não se restringem de modo algum à análise das narrativas do discurso literário, debruçando-se também sobre as narrativas de outros campos discursivos, como o do jornalismo (mas não só).

Nesta direção, em consonância com o pensamento de Carlos Reis (2006, 2018), utilizamos a expressão plural “estudos narrativos” para designar um campo de investigação que ultrapassa largamente os referenciais conceituais e metodológicos da chamada narratologia clássica, cujas bases fundadoras foram lançadas com a publicação do oitavo número da revista francesa *Communications*, em 1966. Ainda que o foco dessa publicação em particular fosse o texto literário, o artigo introdutório escrito por Roland Barthes já deixava claro que o conceito de narrativa ali adotado era bastante amplo para ficar circunscrito ao âmbito dos estudos literários – pese embora

a influência declarada do paradigma estruturalista, expressa desde já pelo subtítulo da edição em causa⁴⁸.

De qualquer forma, outras abordagens mais independentes da matriz linguístico-semiótica, em que se apoiava a narratologia clássica (de base estruturalista), acabariam por surgir nas décadas seguintes, ampliando consideravelmente o que antes era um domínio quase exclusivo dos estudos literários. Neste sentido, é importante ressaltar que os atuais estudos narrativos constituem um campo de conhecimento autônomo e em franca ascensão, sobretudo após a chamada “viragem narrativa”, ocorrida nas duas últimas décadas do século XX, no âmbito das ciências humanas e sociais (Hyvärinen, 2006; Lits, 2015). Com efeito, “os modernos estudos narrativos convocam, em fecundo movimento interdisciplinar, os estudos mediáticos, as ciências cognitivas, a cibercultura, os estudos feministas, os estudos comparados, os estudos culturais, etc.” (Reis, 2015, p. 10).

Nesta direção, um dos campos de investigação mais frutíferos da atualidade corresponde, designadamente, aos estudos narrativos mediáticos, “que tomam como objeto de estudo o potencial e a prática semionarrativa de meios de comunicação e de produção de sentido, na sua singularidade técnica, na diversidade das suas linguagens e dos seus suportes e nos efeitos que provocam” (Reis, 2018, p. 132). Assim, considerando a relevância e o papel sociocultural que os *media* possuem na vida contemporânea – quer seja como instrumentos de mediação simbólica, quer seja como mecanismos de articulação e representação das identidades, etc. –, as narrativas por eles veiculadas adquirem uma repercussão tamanha na esfera pública que não se pode ignorar. Num mundo fortemente dominado pelos *media* impressos e eletrônicos, como bem descreve Helen Fulton, a nossa percepção da realidade é crescentemente estruturada por meio do modo narrativo: “Filmes de longa-metragem e documentários contam-nos histórias acerca de nós mesmos e do mundo em que vivemos. A televisão responde-nos e oferece-nos a ‘realidade’ na forma de hipérbole e paródia. O jornalismo impresso faz da vida cotidiana uma história” (Fulton, 2005, p. 1). Portanto, nada mais natural, no nosso entendimento, do que estender as contribuições desse vasto campo de análise – que hoje constituem os estudos narrativos – também às narrativas de imprensa, entre as quais situamos a crônica.

Desse modo, assumindo tal perspectiva e tendo como pressuposto o caráter trans-histórico e transcultural da narrativa já postulado por Roland Barthes ([1966] 2013), avançamos com a ideia de que o modo narrativo não apenas constitui o principal mecanismo de representação da experiência humana, mas também é um modo estruturante e fundacional do próprio discurso jornalístico. Se é verdade que narramos porque queremos encontrar sentido na nossa maneira de estar no mundo, como afirma Umberto Eco (1997), faz todo o sentido supor que o papel do jornalismo, como prática social de produção de sentidos, implica uma atividade essencialmente

⁴⁸ Conforme referimos anteriormente, o número 8 da revista *Communications* (1966) foi inteiramente dedicado à análise estrutural da narrativa, reunindo nove artigos especificamente sobre essa temática.

narrativa. Isto significa que os principais gêneros do discurso jornalístico, como a notícia e a reportagem, mais não são do que formas específicas de (re)construir narrativamente a realidade, visto que nelas também encontramos os elementos básicos e estruturantes, por assim dizer, presentes em qualquer narrativa. A mesma situação também verificamos no caso da crônica, ainda que com uma liberdade de escrita – portanto, de representação do real – muito maior do que a que se costuma admitir nesses dois gêneros paradigmáticos do jornalismo.

Não obstante, para evitarmos aqui uma supervalorização do nosso objeto de estudo, é preciso reconhecer que, ao longo da história da imprensa, existiram e ainda existem exceções a essa lógica que impõe limites um tanto rígidos ao trabalho dos jornalistas, a qual Gaye Tuchman (1999) descreve com o sugestivo nome de “ritual de objetividade”. Vejamos: há cerca de meio século, mais precisamente na década de 1960, um grupo de influentes repórteres norte-americanos empenhou-se em criar uma nova forma de expressão jornalística, que consistia basicamente em incorporar técnicas da escrita literária, em especial da ficção realista, para oferecer uma representação da realidade que fosse bem mais atraente para os leitores. Surgia, assim, o movimento que ficaria conhecido como *new journalism*, capitaneado por nomes como Tom Wolfe, Truman Capote, Gay Talese e Norman Mailer, entre outros. Na verdade, ao insistir na reutilização do potencial narrativo dos textos, o que esses “novos jornalistas” fizeram “foi lutar contra essa tendência de uniformização [da comunicação jornalística], defendendo e impondo as suas visões pessoais, as suas sensibilidades e as suas cosmovisões” (Peixinho, 2012, p. 182).

Diante dessa tendência, uma reação semelhante também pode ser verificada mais recentemente, se considerarmos o conceito de *slow journalism* defendido e praticado por alguns profissionais da comunicação nas duas primeiras décadas deste século. Ainda que de forma um tanto dispersa, diversos projetos (sobretudo de origem europeia e norte-americana) têm se afirmado como alternativas ao jornalismo rápido e pouco rigoroso praticado pela maioria dos *media* na atualidade, cada vez mais influenciados pela lógica da rapidez e da instantaneidade predominante nas novas plataformas digitais. Pesem embora as diferenças que certamente existem entre elas, no que se refere às estratégias editoriais e às formas de captação de recursos, publicações como a revista francesa *XXI*, a britânica *Delayed Gratification* e as norte-americanas *The Atavist* e *Narratively*, entre outras, têm investido na produção de grandes reportagens, perfis, crônicas e outros gêneros narrativos de natureza híbrida, aproveitando as inovações tecnológicas das últimas décadas e conjugando diferentes processos semióticos (texto, hipertexto, imagem, som, etc.).

Com esta breve retrospectiva, resta evidente que a narrativa está na origem e na base do próprio discurso jornalístico, visto que o papel do profissional de imprensa nada mais é do que “contar histórias, com densidade, que impliquem o envolvimento do leitor, que problematizem o real, traduzindo-o em toda a sua complexidade” (Peixinho, 2012, p. 182). Entretanto, como isto nem sempre é possível na sua plenitude (entenda-se, com densidade e de forma problematizadora), a opção por um gênero jornalístico menos ortodoxo, como a crônica, afigura-se como uma

possibilidade de desvelar o potencial da narrativa num espaço de relativa liberdade, ainda que bastante reduzido, nas páginas normalmente efêmeras de um jornal ou de uma revista.

Como sabemos, esse potencial é sempre mais limitado nas chamadas narrativas factuais, de que são exemplo as narrativas do discurso jornalístico, do que nas narrativas ditas ficcionais, como o são a maioria das narrativas da criação literária. Assim, enquanto a narrativa factual (ou natural) possui um compromisso tácito com a realidade empírica, da ordem do verificável, a narrativa ficcional (ou artificial) apenas se compromete com a sua própria lógica interna, que é antes da ordem do possível ou do verossímil. Ocorre que, no caso da crônica, a sua condição de gênero híbrido por vezes a coloca numa espécie de zona indefinida existente entre a noção de factualidade e o conceito de ficcionalidade, pelo que a sua inscrição num ou noutro domínio torna-se bem mais problemática. Não obstante, considerando o percurso que até aqui traçamos, somos levados a acreditar que o seu enquadramento ao abrigo de um domínio ou de outro não se pode guiar exclusivamente por fatores externos (semânticos) ou internos (sintáticos) à narrativa, sendo antes o resultado de uma atitude pragmática (intencionalidade), estabelecida entre o cronista e o leitor através de um pacto ou contrato de leitura. Seguindo, pois, as formulações de John Searle (2002), concordamos com Maria Augusta Babo (1996, p. 3) quando a autora conclui que, do ponto de vista estrutural, “não nos é possível encontrar uma diversidade estruturante entre as chamadas narrativas ficcionais e as ditas narrativas factuais”. Assim, no que diz respeito ao estatuto específico da referencialidade, seria possível operar uma distinção com base em duas modalidades referenciais específicas: “uma pretensão da narrativa factual à adequação à verdade, à refiguração do real, enquanto a narrativa ficcional cria o seu próprio referente, o ‘mundo do texto’” (Babo, 1996, p. 3).

Dito de outro modo, e refletindo especificamente sobre o estatuto da crônica como forma narrativa, podemos simplesmente equacionar a questão nos mesmos termos em que o faz João Pereira Coutinho (2005), quando convidado a refletir sobre esse gênero marginal do discurso jornalístico. Para o autor, “a arte da crônica” – é este o título do seu texto – “resume-se em dez leis fundamentais”, sendo importante lembrar neste momento apenas a segunda, por ser aquela que melhor sintetiza a problemática entre realidade e ficção, a saber: “a crônica pode partir da realidade mas, não raras vezes, a crônica cria a sua própria realidade” (Coutinho, 2005, p. 13). É, portanto, essa realidade criada ou construída pelo cronista a que nos interessa, pelo que não nos ocuparemos em analisar a necessária correspondência do seu discurso com o real por ele representado, como exigem os demais gêneros informativos do discurso jornalístico.

Capítulo 3: A narrativa cronística e a experiência da marginalidade

3.1 Narrativa e experiência humana

A questão que agora nos ocupa diz respeito ao caráter representacional da narrativa e, mais especificamente, à sua vocação para a representação da experiência humana. Num dado momento do capítulo anterior, afirmamos que a narrativa constitui uma forma específica de representação que, envolvendo uma organização sequencial de eventos e sendo materializada por meio de um discurso, tem como propósito essencial a representação da experiência humana. No entanto, para que não restem dúvidas a respeito da natureza e da dimensão dessa representação, julgamos ser necessário conceituar aquilo que entendemos por experiência, a qual não deve ser encarada como uma mera abstração, mas sim como uma categoria operatória do ponto de vista metodológico e, como tal, influenciada por diversos fatores que iremos discutir a partir de agora.

Embora o conceito de experiência possa ser definido sob múltiplas perspectivas, é certo que ele representa uma categoria relevante para a compreensão dos mais diversos fenômenos socioculturais, ao possibilitar uma interpretação do que acontece na vida cotidiana. Na visão de Michael Pickering (2008, p. 18), que, em linhas gerais, define a experiência como “uma categoria intermediária entre modos de ser e modos de conhecer”, essa interpretação depende sobretudo da maneira como organizamos discursivamente e damos sentido às nossas ações, percepções e sentimentos. Contudo, uma vez que “a experiência nunca é pura ou transparente” (Pickering, 2008, p. 19), é sob a forma de uma narrativa que, não raro, ela se transforma num artefato semiótico e adquire materialidade discursiva. Por conseguinte, o ato de narrar tanto instaura um modo de representação discursiva da experiência humana – seja esta vivida ou imaginada – como também permite plasmar, sob a forma de um relato, as dimensões de tempo e espaço inextricavelmente associadas a essa mesma representação.

Pelo que já foi dito até agora, será talvez redundante afirmar que a narrativa constitui o principal mecanismo semiótico de articulação da experiência. Entendida como “uma máquina de textualização do mundo e da experiência”, na sugestiva definição de Maria Augusta Babo (2017, p. 71), a narrativa é certamente uma das mais antigas e elementares criações humanas. Considerada por alguns pesquisadores como uma estrutura cognitiva inerente à nossa espécie, “a elaboração narrativa está patente no próprio desenvolvimento do sujeito falante que, quase simultaneamente à aquisição da linguagem, tende a narrativizar a experiência da forma mais elementar e simples” (Babo, 2017, p. 72). Assim, mesmo antes de aprendermos a expressar verbalmente os nossos pensamentos de maneira mais lógica e coerente, já somos capazes de dar sentido às nossas vivências

por meio de um relato, ainda que rudimentar. Desse modo, tal como defende Babo (2017, p. 72), parece-nos razoável admitir que “narrar é humano e será talvez a narração (o relato ou o discurso *rapporé*), e não tanto a faculdade da linguagem, aquilo que distingue o simbólico, no ser humano, relativamente a outros códigos existentes em várias espécies animais”. A esse respeito, escreve a autora:

Na verdade, textualizar o mundo, textualizar a experiência, a ordem do vivido, é criar um investimento significativo por sobre os fenômenos; é aplicar-lhes uma máquina de semiótica, quer dizer, é constituir um todo de sentido através da articulação de enunciados que se tornam, enquanto totalidade, autônomos [...]. A narrativa não será senão a máquina mais perfeita, mais acabada de textualização do real (Babo, 2017, pp. 73-74).

Não por acaso, essa relação fundamentada cognitivamente entre experiência humana e representação da experiência está na base da definição de Monika Fludernik para narrativa: segundo a autora, todo texto que enfatize a percepção da temporalidade e a avaliação emocional da experiência qualifica-se como narrativa; por outro lado, qualquer texto que marginalize esses aspectos (incluindo resumos factuais e relatórios) possui uma narratividade fraca ou inexistente porque anula a dinâmica da experiencialidade, sendo esta definida como “a evocação quase mimética da experiência da vida real” (Fludernik, 1996, p. 9). Para Fludernik, a experiencialidade que a narrativa evoca diz respeito à ativação de um certo número de parâmetros cognitivos, isto é, de estruturas básicas relativamente ao envolvimento humano com o mundo, situadas na fronteira entre a experiência da vida real e as representações semióticas da experiência. Neste sentido, a “experiencialidade, assim como tudo o mais na narrativa, reflete um esquema cognitivo de representação que se relaciona com a existência e as questões humanas” (Fludernik, 1996, p. 9).

Assim, entendemos que o papel exercido pela narrativa – e aqui consideramos os diferentes modos pelos quais esta se apresenta – é essencialmente o de organizar e (re)configurar, sob a forma de um discurso, a experiência humana no tempo e no espaço. Relembrando o que nos ensina Paul Ricoeur (2010, p. 9), “o mundo exposto por toda obra narrativa é sempre um mundo temporal”, de modo que “a narrativa é significativa na medida em que desenha as características da experiência temporal”. Em outros termos, a narrativa “configura a temporalidade do e no humano”, ou seja, “ela constitui a própria estruturação dos acontecimentos nas suas posições relativas, através da ordenação temporal” (Babo, 2017, pp. 71-76).

Entretanto, para além desse processo de ordenação natural do *khronos*, importa salientar que a narrativa implica também um processo de transformação, quer dizer, uma mudança significativa de um estado a outro. De modo genérico, o ato de narrar envolve “um fazer transformador de um estado inicial de disjunção entre Sujeito e Objeto para um estado final de conjunção”, ou vice-versa (Babo, 2017, p. 76). Quer isto dizer que, sendo a narrativa um veículo de representação da experiência, esta última deve ser compreendida mais em sentido dinâmico do que meramente estático, visto que a própria etimologia da palavra já assinala uma certa noção de

movimento: proveniente do latim *experientia*, significa o que foi retirado (*ex-*) de uma prova ou provação (*-perientia*); designa, então, um conhecimento adquirido por meio da empiria, resultante do contato sensível com a realidade empírica (Amatuzzi, 2007).

Não sendo, pois, uma categoria absoluta ou estanque, a experiência é sobretudo construída discursivamente, uma vez que é sempre filtrada pela subjetividade de quem a vivencia ou protagoniza. Com efeito, tal noção está diretamente relacionada com a identidade do sujeito e o lugar que este ocupa (ou pensa ocupar) no mundo, mas essa identidade só pode ser expressa sob a forma de um discurso que a simbolize, o qual normalmente assume a forma de uma narrativa. Em última instância, “narrar é distanciar-se do tempo e do espaço, do aqui e do agora, deslocando, nesse distanciamento, o sujeito para fora de si; alter-ando, objetualizando o sujeito” (Babo, 2017, p. 73). Visto desta perspectiva, o ato de narrar nada mais é do que inscrever o sujeito como objeto da ação ou da experiência, situando a sua identidade no tempo e no espaço – sua dimensão cronotópica, afinal.

Evidentemente, tal processo de distanciamento não é isento de consequências no plano discursivo: assim como uma narrativa pode ser elaborada sob diferentes perspectivas, também a experiência humana pode ser representada por quem de fato a viveu ou simplesmente dela teve conhecimento, seja direta ou indiretamente. Nos termos de Pickering (2008), seria possível, então, falarmos de experiências em “primeira-mão” (*first-hand*) ou em “segunda-mão” (*second-hand*), conforme o caso: enquanto as primeiras se referem às nossas vivências pessoais, as segundas dizem respeito às experiências de outros indivíduos com os quais convivemos (ou não) e que de algum modo chegam ao nosso conhecimento. À parte isto, é igualmente possível que as experiências de outros indivíduos sejam testemunhadas por nós de maneira direta (imediate) ou indireta (mediada), quer dizer, com ou sem o auxílio dos *media* – aspecto que exerce considerável influência sobre a natureza e a dimensão da representação em causa.

Sintomaticamente, “em nosso mundo cada vez mais mediatizado, muito do que experimentamos vem de uma fonte que não é local ou próxima de nossa existência material”, uma vez que “meios de comunicação como o cinema, o rádio, a televisão e a internet envolvem contato com povos e lugares distantes” (Pickering, 2008, p. 24). Como consequência, a dualidade existente entre proximidade e distância – leia-se, entre aquilo que nos é familiar ou não – é um dos fatores que interferem na representação da experiência; se, por um lado, existem situações que são parte da nossa vivência mais próxima e imediata, por outro, há também aquelas que são parte de um contexto diferente do nosso e, por isso, podem ser vistas como experiências distantes ou mesmo “à margem” da nossa própria experiência.

Para além disso, existem experiências que decidimos ter, por uma razão qualquer, e há também aquelas que nos são impostas, “por vezes contra a nossa vontade ou porque elas são ou parecem inevitáveis” (Pickering, 2008, p. 19). Conforme veremos mais adiante, a experiência de estar ou não à margem tanto pode ser consequência de uma escolha pessoal (o uso de drogas lícitas

ou ilícitas, por exemplo) como o resultado de constrangimentos de ordem econômica, política, social e/ou cultural (a extrema pobreza, questões de gênero e sexualidade, conflitos étnicos, etc.) que, de algum modo, afetam o indivíduo e a sua identidade. Seja como for, a possibilidade ou não de escolha é também um aspecto que deve ser tido em conta na avaliação da experiência, pois certamente os sentidos construídos em cada caso não serão os mesmos, do ponto de vista discursivo.

Diante do exposto, podemos sistematizar de modo sumário os principais fatores que, no nosso entendimento, interferem ou condicionam a representação narrativa da experiência humana: a identidade do indivíduo ou grupo que vivencia a experiência em causa; a perspectiva sob a qual essa experiência é representada; a dualidade entre proximidade e distância; por fim, o caráter volitivo ou involuntário da experiência, ou seja, se esta é resultado de uma escolha pessoal ou de uma situação imposta ao indivíduo ou ao grupo social de que faz parte. No caso da crônica, esses diferentes aspectos não apenas participam ativamente da própria construção da narrativa, mas também nos parecem decisivos no processo de representação que é levado a cabo pelo cronista: ao representar a experiência de um ou mais indivíduos por meio da narrativa, ele transforma em discurso aquilo que, em essência, constitui a identidade do sujeito e o lugar que este ocupa no mundo; ao fazê-lo, o cronista assume, então, o papel de mediador ou porta-voz da experiência humana, que tanto pode ser vivida como inteiramente imaginada – já que, consoante vimos, as fronteiras entre realidade e ficção são bastante tênues na crônica.

Naturalmente, esse processo de representação a que nos referimos está diretamente relacionado com o grau de narratividade que a crônica possui. Se, na perspectiva de Prince (1982, p. 160), a narratividade de um texto depende do modo como este concretiza as expectativas do receptor, “em termos de um projeto humano e de um universo humanizado”, para Monika Fludernik (1996), tal propriedade decorre sobretudo do processo de interação cognitiva envolvendo o leitor e o texto, na medida em que o receptor reconhece neste uma forma “natural” de representação da experiencialidade humana – a narrativa. Esse mecanismo, definido por Fludernik (1996, p. 46) como narrativização, nada mais é do que o “processo de naturalização que habilita o leitor a reconhecer como narrativos aqueles tipos de texto que aparentam ser não narrativos”. Em outras palavras, “a narrativização aplica aos textos uma moldura de narratividade deduzida de experiências prévias de conhecimento de narrativas e de recuperação interpretativa da condição narrativa” (Reis, 2018, p. 333).

É neste sentido, portanto, que Steph Lawler (2008) destaca o potencial da narrativa como mecanismo de significação da experiência e de interpretação da realidade social, propondo a sua aplicabilidade na pesquisa social. Segundo a autora, as narrativas produzem significados que circulam socialmente e produzem efeitos culturais, podendo ser analisadas em diferentes níveis que variam desde o ponto de vista do autor do texto até à interpretação crítica do pesquisador que se debruça sobre elas, sendo esta última a nossa opção de análise.

Tendo isto em conta, é oportuno lembrar que toda e qualquer representação (narrativa) da

experiência humana pressupõe a existência de figuras que a vivenciam ou protagonizam, as quais assumem a função de personagens no mundo diegético construído pelo cronista. Assim, considerando a centralidade que a personagem possui no estudo que aqui empreendemos, vejamos qual o lugar ocupado por ela, enquanto categoria da narrativa, na crônica de imprensa.

3.2 A personagem na crônica

Sem com isto desprezarmos os demais elementos que a compõem, passaremos a refletir agora sobre a categoria que consideramos a mais importante em qualquer narrativa: a personagem. Partindo do princípio de que toda experiência humana pode ser expressa sob a forma de uma narrativa, como defendemos anteriormente, é certo que não existe narrativa alguma sem a participação, direta ou indireta, de uma ou mais personagens. De fato, mais do que qualquer outro elemento constituinte, a personagem é a “figura que nenhuma narrativa dispensa, porque nela, como magistralmente explicou Paul Ricoeur, está inscrita uma temporalidade humana que é conatural à própria temporalidade narrativa” (Reis, 2014, p. 51). Sendo, pois, uma componente fundamental da narrativa, a personagem está intimamente relacionada com a representação da experiência humana, pelo que não seria exagero afirmar que a figuração de personagens desempenha um papel igualmente decisivo na elaboração da narrativa crônica. Antes, porém, de avançarmos diretamente para esta questão, torna-se imperativo recuperar aqui o conceito de personagem, apenas referido de maneira sumária no capítulo anterior.

Numa primeira abordagem, a personagem pode ser definida como “uma figura de base textual ou mediática [existente] num mundo narrativo, usualmente humana ou com aparência humana” (Jannidis, 2013, §. 1), a qual “vai sendo conformada, ao longo do relato, em função de procedimentos de individualização que permitem distingui-la do narrador e das restantes personagens” (Reis, 2018, pp. 388-389). Desse modo, enquanto lexema próprio dos estudos narrativos⁴⁹, o termo personagem refere-se a “qualquer indivíduo ou grupo unificado” presente no mundo da narrativa, sendo “restrito aos participantes no domínio do narrado, com a exclusão do narrador e do narratário” (Margolin, 2008, p. 52).

Contudo, uma vez que o conceito em apreço parece longe de ser esgotado numa única definição, Uri Margolin (2008) distingue pelo menos quatro vertentes teóricas voltadas para o estudo da personagem: i) a semântica, baseada na teoria dos “mundos possíveis”; ii) a cognitiva, que tem como base os modelos mentais criados por autores e leitores; iii) a comunicativa, assentada no processo de mediação instaurado pela narrativa; iv) por fim, a abordagem não mimética, que concebe a personagem como uma construção de base exclusivamente textual. Ainda que essas

⁴⁹ De ressaltar que o conceito de personagem não se restringe a contextos exclusivamente narrativos, sendo também aplicável a contextos dramáticos e, em alguns casos, de expressão lírica, como refere Carlos Reis (2015).

abordagens tenham pressupostos diferentes como pontos de partida, entendemos que nenhuma delas anula ou exclui as demais por completo; ao contrário, por vezes elas se aproximam e em certo sentido até se complementam, como veremos de seguida.

À luz das teorias semânticas, a personagem constitui uma entidade criada semioticamente no mundo possível do texto. Uma vez inserida nesse mundo, é então situada no tempo e no espaço, assumindo propriedades de natureza humana que a individualizam: “físicas ou externas, actanciais (incluindo comunicativas), sociais e mentais ou internas (cognitivas, emotivas, volitivas e perceptivas)” (Margolin, 2008, p. 53). Do ponto de vista semântico, portanto, “as personagens são apresentadas textualmente como uma série descontínua [e coerente] de estados” que contribuem para a sua individualização e asseguram a sua sustentabilidade no mundo do texto, pois de outro modo correm o risco de ficar reduzidas “a meras expressões verbais” (Margolin, 2008, p. 53). Tal perspectiva, que aponta para uma concepção da personagem como signo narrativo, é tributária das reflexões já empreendidas por Philippe Hamon (1983, p. 20), para quem a personagem constitui “uma unidade difusa de significação, construída progressivamente pela narrativa” a partir de “um conjunto descontínuo de marcas”. Na definição proposta por Hamon (1983, p. 20), uma personagem é, por assim dizer, “o suporte das redundâncias e das transformações da narrativa”, sendo construída “pela soma das informações facultadas sobre o que ela é e sobre o que faz”.

Nas teorias de matriz cognitiva, os estudos sobre a personagem podem ser agrupados em torno de duas variantes: “uma relacionada com a caracterização da própria personagem e outra que tem em vista o papel do leitor para a sua construção” (Marques, 2016, p. 41). No que se refere à primeira tendência, isto é, ao estudo da personagem propriamente dita, as teorias cognitivas ocupam-se em investigar as características mentais que lhe são conferidas pelo seu criador, no sentido de perceber se ela pode ser classificada como plana ou redonda⁵⁰. Assim, enquanto algumas personagens nos podem surpreender, tendo em conta a sua evolução psicológica ao longo da narrativa, existem aquelas que “podem permanecer inalteradas psicologicamente e, portanto, estáticas” (Margolin, 2008, p. 54). A segunda tendência de estudos, mais centrada na instância receptora, volta-se especificamente para o papel do leitor na construção da personagem: este, a partir do momento em que inicia o ato de leitura, cria um modelo mental em resposta às informações contidas no texto. No entanto, como refere Margolin (2008), a construção desse modelo vai sendo modificada progressivamente no decorrer da narrativa, quer seja em decorrência das transformações ocorridas no plano do texto, quer seja em virtude do quadro de referências prévio do próprio leitor.

⁵⁰ A distinção entre personagem plana (*flat character*) e personagem redonda (*round character*) foi estabelecida por Edward Forster ainda na segunda década do século XX, em sua obra *Aspectos do Romance*, de 1927. Segundo Forster (2005), enquanto a primeira é basicamente construída em torno de uma única ideia ou qualidade, apresentando ações, comportamentos e discursos previsíveis ou recorrentes, a segunda possui uma complexidade e uma profundidade psicológica que a tornam passível de nos surpreender no decurso da ação, sendo resultado de um processo mais elaborado de figuração.

Já as teorias comunicativas, que encaram a personagem como um agente em correlação com o narrador e o narratário, interessam-se sobretudo pelo estudo da sua caracterização (direta e indireta), identificando o tipo de informação que poderá ser mais relevante para este efeito: “elementos dinâmicos”, que incluem as ações e comportamentos físicos ou verbais da personagem, o seu conteúdo, maneira e contexto; “elementos estáticos”, como a aparência da personagem, a sua definição natural e o ambiente humano que a envolve; ou, ainda, “padrões de composição formais de agrupamento de personagens por meio de similitudes e contrastes”, considerando que “as formas de organização refletem formas de conteúdo” (Margolin, 2008, p. 56). De ressaltar que “a referência basilar deste campo teórico é a narratologia estruturalista, com a sua tendência para tratar a personagem em termos funcionais ou [...] para realçar o discurso constitutivo, em detrimento da entidade diegética que resulta dele” (Reis, 2018, p. 396).

Uma quarta abordagem, de base não mimética, é ainda identificada por Margolin. Ao contrário das perspectivas anteriores, que têm em comum uma concepção mimética da personagem, na esteira da tradição aristotélica, as teorias não miméticas “recusam ir além do enquadramento textual, intensional ou semiótico do discurso narrativo” (Margolin, 2008, p. 56). Vista desta perspectiva, a personagem nada mais é do que uma construção textual resultante de variados processos de conformação narrativa (papel actancial, função gramatical, componente arquitetônico do relato, etc.) associados a um mesmo nome⁵¹. Desse modo, no plano temático, a personagem pode constituir a representação de uma posição ideológica, um ponto de interseção entre motivos ou temas e, ainda, funcionar como uma exemplificação de questões, problemas, valores ou ideias.

Sem perder de vista essas diferentes abordagens, Jens Eder propõe a sua definição de personagem tendo em conta o caráter dinâmico que esta possui no texto e para além dele, bem como o papel da instância receptora. Para o estudioso alemão, “personagens são seres representados identificáveis com uma vida interior, que existem como artefatos construídos comunicacionalmente” (Eder, 2014, p. 73). Assim, partindo do princípio de que autores e leitores possuem uma noção muito próxima e solidária do que é uma personagem, Eder conclui, com base nas regras do pacto comunicacional, que as personagens não são apenas signos existentes no interior do texto, nem representações puramente mentais, mas sim “construções intersubjetivas” (Eder, 2014, p. 74).

Como quer seja, todas as perspectivas até aqui mencionadas de algum modo guardam conexões com as diferentes origens e expressões que o conceito possui em algumas das principais

⁵¹ Tal concepção foi expressa de modo exemplar por Roland Barthes em *S/Z*, obra em que o semiólogo francês conceitua e analisa a personagem como um conjunto de semas atribuídos a um mesmo nome próprio: “Quando semas idênticos atravessam repetidamente o mesmo Nome próprio e parecem aderir-lhe, nasce uma personagem. Portanto, a personagem é um produto combinatório: a combinação é relativamente estável (marcada pelo retorno dos semas) e mais ou menos complexa (comporta recursos mais ou menos congruentes, mais ou menos contraditórios); esta complexidade determina a ‘personalidade’ da personagem, tão combinatória como o sabor de uma comida ou o aroma de um vinho” (Barthes, 2004, p. 12). Para Barthes, que entende o sema como uma unidade de significado, “o Nome próprio funciona como o campo de magnetização dos semas”, de modo que “ao remeter virtualmente a um corpo, arrasta a configuração sêmica a um tempo evolutivo (biográfico)” (Barthes, 2004, p. 12).

línguas ocidentais: enquanto “o termo inglês ‘character’ remete ao grego *charaktér*, ‘uma ferramenta de estampagem’, significando, em sentido figurado, o timbre da personalidade”, “os termos francês e italiano – *personnage* e *personaggio*, respectivamente – apontam para o latim *persona*, i. e., a máscara através da qual se ouve o som da voz de um ator” (Eder, Jannidis, & Schneider, 2010, p. 7)⁵². Já “o alemão *Figur*, por sua vez, tem suas raízes no latim *figura* e sugere a forma que contrasta com o seu plano de fundo” (Eder, Jannidis, & Schneider, 2010, p. 7). Neste último caso, “considerando-se a personagem como *figura* [...], sublinha-se nela a dimensão de *ficcionalidade* [...] que podem atingir, de forma residual ou consistente, entidades representadas em textos não literários (por exemplo, em relatos de imprensa retoricamente ‘contaminados’ pela narrativa literária)” (Reis, 2018, p. 393).

Feitas essas breves reflexões sobre a personagem, é chegado o momento de retomar um conceito a que já aludimos anteriormente e que é transversal a este estudo, a figuração:

Em termos gerais, o conceito de *figuração* designa um processo ou um conjunto de processos constitutivos de entidades ficcionais de feição antropomórfica, conduzindo à individualização de personagens em universos específicos, com os quais essas personagens interagem. Tal individualização verifica-se sobretudo em contextos narrativos e em contextos dramáticos, mas acontece, igualmente de modo residual, em contextos de enunciação poética; passa-se isto, em especial, quando estão em causa composições dotadas de um certo índice de narratividade. Ou seja: a personagem pode ser *figurada* na poesia lírica. Por outro lado, a figuração deve ser encarada em acepção translata, quando observamos a sua ocorrência em discursos que não são formal ou institucionalmente literários. Refiro-me, por exemplo, à historiografia, à epistolografia e aos discursos de imprensa [...] (Reis, 2015, pp. 121-122).

Pese embora a amplitude deste conceito, é sobretudo a figuração de personagens na narrativa – mais especificamente, na narrativa cronística – a que mais nos interessa. Na esteira do pensamento de Carlos Reis, entendemos a figuração como um processo (ou um conjunto de processos) dinâmico, gradual e complexo, que “não se esgota num lugar específico do texto”; ao contrário, “ela se vai elaborando e completando ao longo da narrativa”, de modo que “não se restringe a uma descrição, no sentido técnico e narratológico do termo, nem mesmo a uma caracterização, embora esta possa ser entendida como seu componente importante” (Reis, 2015, p. 122). Desse modo, a figuração não seria apenas uma outra forma de compreender a convencional caracterização, “sendo antes um processo mais amplo, englobante e consequente”; assim, “enquanto representação ficcional da pessoa, requer atos de semiotização, ou seja, a articulação de um discurso que produz sentidos e que gera comunicação, com efeitos pragmáticos” sobre o leitor

⁵² A mesma origem latina, plasmada no termo *persona*, também se verifica em português e espanhol, com os vocábulos *personagem* e *personaje*, respectivamente.

(Reis, 2015, p. 123)⁵³.

Nesta senda, Reis (2015, pp. 123-133) identifica a existência de, pelo menos, três procedimentos ou dispositivos de figuração da personagem que articuladamente a concretizam: i) dispositivos retórico-discursivos⁵⁴, de que são exemplos “as pausas descritivas em regime omnisciente, que operam caracterizações alargadas, [...] ou então os movimentos temporais que reiteram traços físicos, culturais e comportamentais”, etc.; ii) dispositivos de ficcionalização (ou paraficcionalização), “ou seja, aqueles em que a figuração da personagem evidencia ou acentua a sua condição de entidade ficcional [ou paraficcional]”; iii) dispositivos de conformação acional, que podem ser definidos como o conjunto de comportamentos humanos “implicados numa ação narrativa e nela manifestados”, os quais “indiciam ou explicitam, de forma dinâmica, a feição psicológica, ideológica ou moral de uma personagem”. Ainda que o processo de figuração seja, ao menos em princípio, mais patente nas narrativas de ficção, o autor reconhece que tais dispositivos também se fazem presentes nas chamadas narrativas de não ficção, mormente quando estão em causa os “procedimentos que levam a *fazer personagem*” (Reis, 2015, p. 124).

Contudo, uma vez que tal processo não se esgota unicamente no plano de texto e depende ativamente do papel do leitor, Jens Eder (2014, p. 76) propõe um modelo de análise a que chama de “relógio da personagem”, buscando compreendê-la sob quatro perspectivas distintas: como artefato, como ser representado, como símbolo e como sintoma. Enquanto artefato, a personagem pode ser analisada a partir da experiência estética que provoca, considerando as especificidades do meio em que é representada, a distribuição textual da informação sobre ela, as suas propriedades artefatuais (realismo, tipificação, complexidade, consistência, dinâmica, etc.) e a sua concepção geral (convencional ou independente, realista, pós-moderna, etc.). Como ser representado, propõe-se analisar a construção de modelos mentais associados à personagem, tendo em vista a sua corporalidade (gênero, idade, tamanho, postura, indumentária, capacidades, etc.), a sua mentalidade (vida interior e características da personalidade relativas à percepção, cognição, emoção, etc.), a sua sociabilidade (pertencimento a um grupo, relações, interações, papéis sociais, *status*, etc.) e o seu comportamento (gestos, expressões faciais, atos de fala, etc.). Entendida como símbolo, a personagem pode suscitar a inferência de significados indiretos no leitor, seja a partir de formas (metáfora, personificação, exemplificação, etc.), seja por meio de tópicos de referência (propriedades gerais, problemas, virtudes, ideias, sentidos latentes, etc.). Por fim, ao ser tomada como sintoma, há que analisar as condições de criação da personagem e os seus impactos sobre a audiência, no sentido de avaliar o papel dos produtores (suas intenções, condicionamentos,

⁵³ Na base do processo de figuração, radica a ideia de “figura”, termo que designa, em linhas gerais, “toda a entidade ficcional ou ficcionalizada que desempenha funções na composição e na comunicação instaurada pelo relato ou que vive acontecimentos nele narrados” (Reis, 2018, p. 162). Assim, embora a personagem constitua “a manifestação mais evidente da entidade designada como figura”, é importante mencionar que “outras entidades, como o *narrador* e o *narratário* [...], podem ser entendidas como tal” (Reis, 2018, p. 162).

⁵⁴ Segundo o autor, tais dispositivos “são aqueles que a chamada narratologia clássica fixou de forma sistemática, a partir dos trabalhos fundadores de Gérard Genette, nos anos [19]70 e 80 (Genette, 1972; Genette, 1983)”.

experiências, obsessões, etc.), os efeitos nos receptores (afirmação, frustração, aprendizagem, descoberta do mundo, construção de identidade, etc.) e os contextos culturais em causa (mentalidades, esquemas socioculturais, estereótipos, etc.).

Para além dessas quatro vertentes de análise, que podem ser tomadas em ordem crescente de complexidade (ou seja, a personagem como ser representado num mundo representado; como sintoma de um determinado recorte sociocultural, e assim por diante) o modelo proposto por Eder (2014, p. 79) contempla ainda o exame do que refere como “constelação de personagens”, isto é, a relação das personagens umas com as outras, suas motivações e posições no sistema social (relativamente a valores, conflitos; atração, rejeição, poder, etc.), suas funções dramáticas (protagonista, antagonista, adjuvante, destinatário, etc.) e, finalmente, suas posições no sistema de representação (personagem principal ou secundária; sentidos da representação, grau de tipificação, similitudes e contrastes, etc.). Evidentemente, tal modelo deve ser visto mais como um ponto de partida para a análise das personagens, especialmente no que se refere ao seu processo de figuração – quer seja nas narrativas de ficção, quer seja nas narrativas de não ficção.

Não obstante, ao admitirmos a existência de um processo de figuração de personagens, na crônica, semelhante ao que ocorre nas narrativas de ficção, algumas questões precisam ser aqui equacionadas. A primeira delas refere-se, nomeadamente, ao estatuto ontológico da personagem que é nela representada: sendo a crônica um gênero híbrido, situado na fronteira entre o discurso jornalístico (assente num pacto de referencialidade) e o discurso literário (assente num pacto de ficcionalidade), o cronista tanto pode representar pessoas reais, com existência empírica verificável, como figuras deliberadamente ficcionais, sem uma necessária ligação com a realidade sensível. Em qualquer caso, não há dúvidas de que a figura em causa será sempre o resultado de uma operação semiótica, já que o processo de figuração de personagens – aqui tomado em sentido amplo – é basicamente o mesmo tanto nas narrativas factuais como nas narrativas ficcionais.

A segunda questão, não menos relevante, tem que ver com os efeitos relacionados com a figuração de personagens junto à instância receptora, ou seja, o leitor. Este, ao deparar-se com a representação discursiva de uma pessoa real, efetuará em sua mente um processo de figuração que não é necessariamente o mesmo que envolve uma entidade ficcional, pelo simples fato de que a personagem de ficção é uma figura existente apenas no mundo diegético. Dito de outro modo, enquanto pessoas reais possuem uma vida para além do texto e dele não dependem para existir, as personagens de ficção são figuras de existência exclusivamente textual e, por isso, são marcadas por uma certa “incompletude ontológica” (Eder, Jannidis, & Schneider, 2010, p. 11), visto que tudo o que delas sabemos se restringe às informações ou pistas fornecidas pelo autor do texto. Assim, do ponto de vista do leitor, não é indiferente saber se as figuras representadas pelo cronista possuem existência e carnadura reais ou se são entidades ficcionais, embora nem sempre esta diferença esteja evidente no plano textual.

Ainda relativamente à figuração de personagens na crônica, uma terceira questão pode ser

apontada: quer se trate de pessoas reais ou de personagens ficcionais, as figuras representadas pelo cronista constituem, ao menos no mundo do texto, “pessoas de papel”, passando a existir como artefatos semióticos criados discursivamente. Por conseguinte, mesmo uma pessoa real torna-se um signo narrativo à semelhança do que ocorre com uma personagem de ficção, com a diferença de que aquela possui um referente real cujo significado corresponde ao conjunto das suas propriedades (Eco, 2012). Por outro lado, se é certo que muitas vezes o cronista parte do real para (re)criar uma realidade própria, como afirma João Pereira Coutinho (2005), também não são raras as vezes em que aquele recorre a pessoas reais para compor e construir suas personagens. É neste sentido, pois, que podemos falar na existência de procedimentos metalépticos relacionados com a construção de personagens na narrativa cronística – como, de resto, nas demais narrativas do discurso jornalístico –, sendo a metalepse⁵⁵ uma “forma de transcender as barreiras entre ficção e não ficção” (Paim, 2014, p. 351). Ao refletir sobre essa questão, Reis afirma que:

O dispositivo que materializa a transposição ontológica – uma espécie de oscilação pendular entre mundo real e mundo ficcional, com intercâmbio de posições e estatutos – é a metalepse, originariamente uma figura de retórica que justamente designa uma transferência ou mudança de nível. As perguntas triviais que, por vezes, indagam de onde vêm as personagens e quem do mundo real é por elas retratado são justamente da esfera da metalepse (Reis, 2015, p. 127).

Vista em sentido amplo, portanto, “pode dizer-se que a metalepse se estende a muitas outras áreas e modos de representação, para além das narrativas ficcionais” (Reis, 2018, p. 263), incluindo certas narrativas produzidas pelo discurso jornalístico. Assim, ao construir uma personagem, o cronista acaba por efetuar uma transposição de um nível narrativo para outro, pois, mesmo se tornando uma representação narrativa dentro do mundo diegético criado por ele, “é certo que a pessoa empírica não deixa de existir no mundo ontológico” (Marques, 2016, p. 48).

Estamos, novamente, diante da velha problemática entre representação da realidade e ficcionalidade⁵⁶, não raro plasmada na crônica de modo pouco convencional em contexto de imprensa. É, no entanto, precisamente essa fuga ao ritual jornalístico, por assim dizer, o que possibilita ao cronista investir na figuração de personagens de um modo mais alargado do que nas narrativas de imprensa convencionais – leia-se, a notícia e a reportagem. Para além disso, devido à própria natureza do gênero e às suas características constitutivas, a crônica mostra-se um espaço bastante propício à representação de indivíduos ou grupos socioculturalmente marginalizados (e, conseqüentemente, para a figuração de personagens), dando voz àqueles que normalmente não a

⁵⁵ Originariamente uma figura da retórica, a noção de metalepse foi estendida à narrativa pelas mãos de Genette (1980, pp. 234-235), que a define como “a transição de um nível narrativo para outro [...] alcançada apenas pela narração, o ato que consiste precisamente em introduzir numa situação, por meio do discurso, o conhecimento de outra situação” ou como “qualquer intrusão do narrador extradiegético ou do narratário no universo diegético (ou das personagens diegéticas num universo metadieético, etc.) ou o inverso”.

⁵⁶ Esta questão é discutida de forma mais circunstanciada no Capítulo 2, para o qual reportamos o leitor.

possuem na esfera pública.

Contudo, é importante ressaltar que esse papel de mediador ou porta-voz exercido pelo cronista não é destituído de responsabilidades, notadamente do ponto de vista ético. Como refere Ana Teresa Peixinho (2012, p. 184), convém lembrar “que o jornal é portador implícito de narrativas naturais/factuais”, uma vez que o pacto estabelecido pelo jornalismo com os leitores “é o pacto de verdade e de honestidade: o público lê estas narrativas como índices do real”. Assim, pese embora a sua considerável liberdade de escrita, o cronista deve estar ciente de que tal liberdade não é de modo algum absoluta, pois, contrariamente ao que se verifica no *modus operandi* do discurso literário, o discurso jornalístico encontra-se fortemente delimitado por um conjunto de regras e procedimentos ético-deontológicos, no que se refere à representação discursiva de figuras humanas:

Ao construir personagens, o jornalista pode veicular informações necessárias aos cidadãos, na perspectiva da vida política e social [...], mas é evidente que corre o risco de causar danos, dificilmente reparáveis, às personalidades retratadas. Por isso mesmo, a concepção da personagem, enquanto resultante da pesquisa e da criatividade do jornalista, não conduz a postular o direito do jornalista ao arbítrio. Pelo contrário, vincula-o a uma noção de responsabilidade que se traduz em deveres de exatidão, autonomia, autenticidade, subjetivação e contenção (Mesquita, 2006, p. 140).

Portanto, mesmo não estando sujeito de todo ao espartilho deontológico que circunscreve o âmbito de atuação do jornalista, o cronista também possui certa responsabilidade, no plano ético, relativamente à figuração de personagens na crônica. Quer isto dizer que as suas crenças e convicções pessoais não se podem simplesmente sobrepor ao conjunto de valores éticos que norteiam a vida em sociedade, nem tampouco ferir a dignidade da pessoa humana, sob o pretexto de uma alegada liberdade de expressão. Com efeito, um dos papéis frequentemente atribuídos à imprensa, sobretudo nas modernas sociedades democráticas, é precisamente o de contribuir para a difusão da informação e do conhecimento de maneira ética e socialmente relevante, possibilitando, desse modo, “a inserção do indivíduo no seu grupo social” e “conferindo-lhe instrumentos de compreensão e de identificação [sociocultural]”, como destaca Daniel Cornu (2015, p. 104)⁵⁷.

Ora, assim como o jornalista que escreve uma notícia ou uma reportagem, o cronista também possui um compromisso ético com o seu público, ainda que regido por um pacto comunicacional diferente. Por outro lado, mesmo dispondo de maior liberdade para a abordagem de outros temas que, de certo modo, transcendem os critérios de noticiabilidade convencionais, é

⁵⁷ Na visão de Daniel Cornu (2015, p. 104), para quem o aspecto ético é indissociável do papel sociocultural do jornalismo e da comunicação social como um todo, “os *media* são responsáveis pelas preocupações de um coletivo que se procura compreender a si próprio, por indivíduos que aí tentam encontrar o seu lugar e se interrogam sobre o seu relacionamento, não apenas com o poder em sentido político, mas com o conjunto dos grandes sistemas sociais”. Por conseguinte, as questões éticas relativamente ao papel da imprensa não se esgotam unicamente no trabalho exercido pelos jornalistas de carreira, pois também compreendem “as opiniões emitidas a seu propósito pelos diversos atores sociais, bem como os comentários, os pontos de vista das redações” e, evidentemente, dos seus colaboradores externos (Cornu, 2015, p. 104) – como é o caso de boa parte dos cronistas.

preciso ter em conta que o ofício do cronista, enquanto atividade intelectual, não pode ser completamente desprovido de uma certa noção de responsabilidade social. Nesta senda, parece-nos legítimo afirmar que “uma das funções da crônica é criar um testemunho impugnador”, ou seja, “conta[r] outra história, a história não oficial” daqueles que se encontram à margem do *statu quo* dominante e que, devido a isto, foram silenciados (Salazar, 2005, p. 4). Será este o tema de que nos ocuparemos na seção seguinte.

3.3 O cronista como porta-voz dos marginalizados

Neste ponto, pretendemos retomar uma questão que, embora já tenha sido encetada desde o primeiro capítulo desta tese, exige uma maior atenção da nossa parte, tendo em conta o percurso de análise que iremos empreender. Ao longo deste estudo, temos insistido na ideia de que a crônica, enquanto narrativa de imprensa, não apenas possibilita a representação discursiva da experiência humana com um grau de liberdade relativamente maior do que o observado em outros gêneros do discurso jornalístico, mas também constitui um espaço propício para a abordagem de temas menos explorados (ou pouco aprofundados) pelo jornalismo diário. Ainda que tal perspectiva não seja inteiramente nova, considerando as reflexões de diversos autores já aqui apresentadas acerca deste gênero, veremos de que forma essa dupla abertura (formal e temática) amplia em muito as potencialidades narrativas oferecidas pela crônica, de modo que o cronista pode, se assim o desejar, assumir o papel de porta-voz dos indivíduos ou grupos socialmente marginalizados.

Ao refletir sobre a natureza híbrida do gênero e o seu papel sociocultural, Jezreel Salazar (2005, p. 1) observa que, em anos mais recentes, “a crônica começou a ter maior relevância na discussão sobre o espaço público contemporâneo, apesar de haver sido durante muito tempo menosprezada como gênero discursivo”. Para o autor, esta emergência da crônica como instrumento de reflexão sobre a realidade, pese embora a sua relativa marginalidade na hierarquia dos gêneros jornalísticos e/ou literários, surge num contexto marcado, de um lado, pela valorização crescente da memória, numa espécie de “boom do testemunho”, e, por outro, coincide com a crise das formas tradicionais de representação, frente ao descrédito dos chamados “metarrelatos”. Desse modo, na contemporaneidade, passou-se a valorizar “aqueles discursos que não pretendiam dar explicações totalizadoras à realidade e que emergiam de lugares de enunciação marginais”, como é o caso da narrativa cronística (Salazar, 2005, p. 1).

Assim, para além de possibilitar a reconstrução de uma memória comum, a crônica contemporânea se apresenta como “uma escritura de fronteira, uma escritura que busca representar a crise e o conflito [socio]cultural que a sociedade vive” (Salazar, 2005, p. 8). Por outro lado, ao representar as contradições e fraturas da vida social, de alguma forma o cronista acaba por restabelecer em seu discurso uma certa unidade construída a partir de “uma estética do fragmento”, de modo que “a crônica aparece [...] como um exercício de sutura que ordena ou reconfigura o que

na realidade social se encontra fragmentado ou partido” (Salazar, 2005, p. 8). É neste sentido, pois, que Salazar a define duplamente como “uma estética da transgressão”, quer seja ao pôr em causa as fronteiras entre realidade e ficção, quer seja ao infringir as regras ou os limites estabelecidos pelas convenções genológicas de cada campo discursivo (quer dizer, do discurso jornalístico e do discurso literário).

Na verdade, se considerarmos que o interesse por problemas dessa natureza não se restringe apenas à contemporaneidade, veremos que diferentes gerações de cronistas brasileiros e portugueses já se ocuparam de questões sociais em seus textos. Ainda na passagem do século XIX ao XX, por exemplo, é digno de nota o nome do jornalista e cronista carioca João Paulo Barreto, mais conhecido pelo pseudônimo de João do Rio. De sua autoria, é bastante conhecida a obra *As Religiões no Rio*, que reuniu em livro um conjunto de reportagens sobre a diversidade cultural e religiosa da capital carioca publicadas originalmente no jornal *Gazeta de Notícias*, em 1904. Entretanto, é na obra posterior *A Alma Encantadora das Ruas*, de 1908, que João do Rio se consagra mais especificamente como cronista, ao esboçar um rico painel das transformações socioculturais então vividas pela cidade do Rio de Janeiro – processo esse marcado pela crescente marginalização de alguns setores daquela população.

Curiosamente, o texto que abre a sua coletânea de crônicas intitula-se a “A rua” e inicia-se com uma confissão – “Eu amo a rua” – que, no nosso entendimento, parece sintetizar a própria essência da atividade do cronista, a *flânerie* – ou seja, a arte de deambular pelas ruas em busca de cenas, personagens e flagrantes do cotidiano. Não obstante, o mesmo autor que se encanta com a diversidade de espaços, tipos humanos e costumes encontrados na grande cidade também se mostra atento às indeclináveis contradições desse meio social. Na crônica intitulada “A fome negra”, também presente n’*A Alma Encantadora das Ruas*, João do Rio assim descreve a situação de miséria vivida por um grupo de trabalhadores locais:

Logo depois do café, os pobres seres saem do barracão e vão para a parte norte da ilha [da Conceição], onde a pedreira refulge. [...] Vivem quase nus. No máximo, uma calça em frangalhos uma camisa de meia. Os seus conhecimentos reduzem-se à marreta, à pá, ao dinheiro; o dinheiro que a pá levanta para o bem-estar dos capitalistas poderosos; o dinheiro, que os recurva em esforços desesperados, lavados de suor, para que os patrões tenham carros e bem-estar. Dias inteiros de bote, estudando a engrenagem dessa vida esfalfante, saltando nos paióis ardentes dos navios e nas ilhas inúmeras, esses pobres entes fizeram-me pensar num pesadelo de Wells, a realidade da *História dos tempos futuros*, o pobre a trabalhar para os sindicatos, máquina incapaz de poder viver de outro modo, aproveitada e esgotada. Quando um deles é despedido, com a lenta preparação das palavras sórdidas dos feitores, sente um tão grande vácuo, vê-se de tal forma só, que vai rogar outra vez que o admitam (Rio, 2005, pp. 37-38).

Em outros textos, anos mais tarde publicados na antologia *A Vida Vertiginosa*, de 1911, o cronista volta a traçar um novo panorama da cidade onde vivia, mas sem deixar de lado o diálogo (por vezes acompanhado de humor) com as figuras marginais que encontrava em meio ao seu

percurso de *flâneur*. De fato, na crônica “Um mendigo original”, João do Rio constrói uma inusitada narrativa a partir dos seus encontros ocasionais com o mendigo Justino Antônio, a quem ele descreve de início como “o [s]eu particular amigo” (Rio, 2005, p. 91). O texto, na verdade, revela-se um profícuo diálogo entre o cronista e o mendigo Justino, cujas ideias peculiares sobre a “inutilidade do trabalho” colocavam-no voluntariamente numa posição de marginalidade: para espanto da sociedade carioca da época (e do próprio cronista), Justino preferia levar uma vida de extrema pobreza, porém livre de certos compromissos, do que se sujeitar às ordens de um patrão. Trata-se, portanto, de um autêntico perfil humano traçado por João do Rio, tendo como protagonista uma figura completamente à margem, do ponto de vista dos valores e convenções sociais então vigentes.

Quase na mesma altura, uma crônica de teor semelhante também seria publicada pelo escritor português André Brun no jornal lisboeta *A Capital*, em finais de 1912. Sob o título “Mendicidade”, o texto em causa também reconstrói um breve painel da capital portuguesa do início do século XX, numa narrativa protagonizada por diferentes indivíduos que se dedicavam a “exercer a profissão lucrativa da mendicidade”, nas palavras do cronista:

Nas proximidades dum dos nossos primeiros teatros, um garoto pede esmola há cinco ou seis anos. Quando ali apareceu, era um pequenote, mirradinho, esfarrapado e lívido, com um estribilho constante:

– Meu senhor! Tenho fome!

Metia dó e recolhia muita caridade em moedas de cinco. Os anos foram passando, o mendigo foi crescendo sempre na mesma esquina, e hoje, com uns catorze ou quinze e já forte para a idade, ainda nos declara com a mesma voz dolente:

– Meu senhor! Tenho fome! (Brun, 2004, p. 55).

Não obstante o tom irônico e o humor que lhe são próprios, a crônica de Brun nos permite entrever, assim como o fez João do Rio em seus textos, que o acelerado processo de urbanização vivido pelas principais grandes cidades portuguesas naquele período não seria isento de contradições diversas, sobretudo na esfera social. Ainda que as visões expressas pelos dois cronistas acerca de um mesmo problema possam ser mais ou menos semelhantes, o que se deve ter em conta, em cada caso, é o modo como a experiência de viver à margem torna-se um motivo instaurador da narrativa cronística. É como se, ao assumirem o papel de porta-voz dos indivíduos socialmente marginalizados, os cronistas procurassem (ainda que de modo residual) chamar a atenção da sociedade para os diversos fenômenos relacionados com a problemática da exclusão, que sobrepõe ao outro a condição de marginal.

Naturalmente, esse “outro” marginalizado a que nos referimos poderá assumir contornos tão variados que não se limita a apenas um determinado grupo social e/ou uma identidade cultural específica. Na perspectiva de Beatriz Resende (2000, p. 513), “os excluídos não são unicamente rejeitados fisicamente (como acontece no racismo ou no sexismo), espacialmente (através de segregação geográfica, na formação de guetos, campos de permanência) ou materialmente (no caso

da pobreza)”, mas “são também excluídos do simbólico”, na medida em que os “seus valores não são reconhecidos ou são banidos do universo simbólico”. Para a autora, embora o excluído social não seja um tema efetivamente novo (seja no discurso jornalístico, seja no discurso literário), na contemporaneidade ele aparece “não apenas como uma condição socioeconômica, mas como uma subjetividade, uma alteridade a ser reivindicada” (Resende, 2000, p. 512).

Nesta senda, o reconhecimento da exclusão, ou seja, o ato de “nomear” os excluídos – e, portanto, dar-lhes voz – constitui o “primeiro passo do contrapor-se a qualquer exclusão” (Resende, 2000, p. 514), o que nos permite concluir que a crônica, sendo uma forma “marginalizada” de expressão jornalística (Mesquita, 1984), é igualmente um espaço propício para a representação da experiência de indivíduos marginalizados na imprensa brasileira e portuguesa contemporâneas, que constitui o nosso foco de interesse neste estudo. Assim, uma vez que tal experiência não se restringe a um único grupo social ou modelo de indivíduo, interessa-nos sobretudo perceber as diferentes representações simbólicas que o conceito de marginalidade pode assumir, considerando o percurso de análise que logo iremos empreender.

3.4 A experiência de viver à margem: para um conceito de marginalidade

Se a noção de representação da experiência não é de todo clara ou inequívoca, o mesmo se aplica ao conceito de marginalidade, cujas implicações teórico-metodológicas convém delimitarmos. Sem a pretensão de realizarmos uma revisão exaustiva da vasta literatura produzida pelas ciências sociais sobre os indivíduos marginais, podemos assinalar que o seu estudo teve um período áureo no final do século XIX e nas primeiras décadas do século XX, no âmbito de uma tradição de pesquisa iniciada nos Estados Unidos e conhecida como Escola Sociológica de Chicago. Para além de ter sido tema de numerosos trabalhos e de encontros de pesquisadores realizados nessa época, o binômio marginalidade/control social foi eleito, teórica e empiricamente, como “o fato e o problema central da Sociologia” pelos estudiosos de Chicago (Bastos, 1997, p. 14), conforme atestam os estudos seminais de William Thomas, Robert Park, Ernest Burgess e outros autores que se dedicavam principalmente à investigação dos fenômenos urbanos e das várias formas de marginalidade social.

Para os sociólogos dessa corrente, que se interessavam sobretudo pelas consequências do crescimento urbano e as suas implicações sociais na realidade norte-americana, a cidade era vista como uma espécie de “laboratório social” (Park, 1929), cujo processo de expansão e diferenciação poderia ser representado através de uma série de círculos concêntricos. Com base nesse modelo, seria possível distinguir a formação de áreas urbanas com características e problemas muito próprios, por vezes envolvendo modos de organização comunitária, sistemas de valores, estilos de vida e/ou comportamentos classificados como “marginais”. Assim, utilizando-se de técnicas da etnografia, como a observação direta e a entrevista, esses pesquisadores passaram ao estudo

sistemático das diversas formas de marginalidade social, procurando articulá-las com as características específicas dos meios envolventes em que eram observadas. Em decorrência de tal inspiração metodológica, a recolha de histórias de vida adquiriu um peso considerável na abordagem empírica desenvolvida pela Escola de Chicago, como o demonstram os minuciosos relatos etnográficos elaborados por sucessivas gerações de autores (Bastos, 1997).

Nesta direção, a noção de marginalidade, tal como a entendiam os teóricos de Chicago, estava diretamente relacionada com a noção de desvio das regras socialmente aceites, de modo que o comportamento marginal era concebido “como um produto da desorganização social e da fragmentação” ou, ainda, como resultado da “perda do universo moral comum” (Scull, 1988, p. 673). Com efeito, ainda que as minuciosas etnografias, elaboradas por diferentes gerações de autores, apontassem claramente para a existência de uma lógica, de uma organização e de um sistema de valores qualitativamente distintos daqueles encontrados em outros grupos e áreas urbanas, o comportamento marginal era concebido mais como um desvio da moralidade padrão vigente em cada época⁵⁸.

No fundo, esta concepção da marginalidade como produto da “desmoralização” e/ou da “desagregação social” encontra esteio no pensamento já clássico de Émile Durkheim, se considerarmos as suas teorizações sobre o papel da criminalidade na manutenção da chamada ordem social. Se, inicialmente, Durkheim concebia o crime exclusivamente de uma forma negativa e destrutiva, como uma espécie de patologia social (Durkheim, 1999), em trabalhos posteriores o autor francês acabaria por inverter a sua posição, caracterizando-o não apenas como um fenómeno normal e necessário, mas também como “um fator de saúde pública” (Durkheim, 2004, p. 96)⁵⁹. No modelo teórico durkheimiano, são os padrões de solidariedade (mecânica, nas sociedades tradicionais; orgânica, nas sociedades modernas) que possibilitam o consenso moral e a regulação normativa, sendo a marginalidade – aqui entendida como desvio das normas coletivas – um fator indispensável para a regulação social. Desse modo, a figura do criminoso e, por extensão, a do indivíduo marginal, “já não aparece como um ser radicalmente insociável, como uma espécie de elemento parasitário, corpo estranho e inassimilável, introduzido no seio da sociedade; é um agente

⁵⁸ Uma concepção qualitativamente diversa para este conceito foi apresentada por Robert Park ainda em 1928, no artigo “A migração humana e o homem marginal”. Neste trabalho, Park desenvolve a sua noção de “homem marginal” a partir da figura do “estrangeiro”, retomando em seguida as reflexões do sociólogo alemão Georg Simmel sobre o tema: “Uma das consequências da migração é criar uma situação em que o mesmo indivíduo – que pode ou não ter um sangue misto – se encontra lutando para viver em dois grupos culturais diversos. O efeito é produzir um caráter instável – um tipo de personalidade com formas características de comportamento. Este é o ‘homem marginal’. É na mente do homem marginal que as culturas conflitantes se encontram e se fundem. É, portanto, na mente do homem marginal que o processo de civilização está visivelmente em curso, e é na mente do homem marginal que o processo de civilização pode ser melhor estudado. [...] O judeu emancipado foi, e é historicamente e tipicamente o homem marginal, o primeiro cosmopolita e cidadão do mundo. Ele é, por excelência, o *estranho*, que Georg Simmel (1908) descreveu, ele próprio judeu, com uma visão e compreensão tão profunda em seu grande livro *Zociologie (Sociologia)*” (Park, 2017, pp. 114-121).

⁵⁹ Essa mudança de perspectiva pode ser notada, por exemplo, entre as obras *Da Divisão do Trabalho Social* (1893), onde está patente a noção de “anomia” (estado de desintegração das normas sociais), e *As Regras do Método Sociológico* (1895), na qual Durkheim passa a caracterizar o crime como um fenómeno “normal”, porquanto “uma sociedade isenta dele é completamente impossível” (Durkheim, 2004, p. 97).

regular da vida social” (Durkheim, 2004, p. 101).

No entanto, uma vez que as regras sociais não são fixas nem imutáveis, a própria noção de desvio é tão variável como a ideia de comportamento marginal, visto que diferentes grupos sociais “consideram diferentes coisas [como] desviantes” e, de resto, “podemos descrever como desvio qualquer coisa que difere do que é mais comum” (Becker, 2008, pp. 17-18). De fato, uma primeira definição de desvio, embora conceitualmente mais simples, pode ser encontrada na estatística, segundo a qual é desviante “tudo que varia excessivamente com relação à média” (Becker, 2008, p. 18). Outra concepção, menos orientada por parâmetros quantitativos, identifica o desvio como algo essencialmente patológico, numa clara analogia com a linguagem médica: quando funciona de modo eficiente, sem experimentar qualquer desconforto, o organismo humano é considerado saudável; porém, quando este não funciona com eficiência, considera-se que o órgão ou função em desajuste apresenta uma patologia⁶⁰. Se, entretanto, parece haver “pouca discordância quanto ao que constitui um estado saudável no organismo”, há muito menos concordância “quando se usa a noção de patologia, de maneira análoga, para descrever certos tipos de comportamento vistos como desviantes” (Becker, 2008, pp. 18-19).

Para além disso, conforme já mencionado, o termo em causa também pode ser definido como a infração de uma regra geralmente aceita, sendo, pois, resultado de uma construção social. Visto desta perspectiva, o desvio não constitui uma qualidade intrínseca ao ato (desviante) que uma pessoa comete, nem tampouco uma patologia social, mas é antes consequência da aplicação de regras e sanções socialmente estabelecidas a um indivíduo “infrator”. Em outras palavras, “o desviante é alguém a quem esse rótulo foi aplicado com sucesso”, de maneira que “o comportamento desviante é aquele que as pessoas rotulam como tal” (Becker, 2008, p. 22). Ora, uma vez que as regras sociais são normalmente criadas por grupos específicos, o conceito de desvio, assim entendido, depende tanto de quem o pratica como do modo com que outras pessoas reagem a ele.

São, portanto, diversos os sentidos que a palavra “desvio” pode assumir e, por isso, julgamos que o conceito de marginalidade como desvio apresenta alguns inconvenientes do ponto de vista operatório. Quer seja visto como uma noção meramente estatística ou como um conceito sociológico, este termo apresenta, ao menos no nosso entendimento, uma definição pouco precisa e, não raro, vulgarmente associada à ideia de transgressão da ordem social. Assim, em vez de um conceito pré-definido e monolítico de marginalidade, amparado numa noção estática de desvio, interessa-nos uma perspectiva dinâmica e fluida dos processos sociais que delimitam as margens como um lugar de fala minoritário e, neste sentido, circunscrevem as chamadas minorias.

Na definição de Muniz Sodré, que parte de uma noção mais qualitativa do que propriamente

⁶⁰ Conforme já referido, esta noção de desvio como “patologia social” está presente num dos primeiros trabalhos de Durkheim, mais especificamente na parte final do estudo *Da Divisão do Trabalho Social* (1893).

quantitativa do termo, as minorias não devem ser vistas como uma simples fusão gregária mobilizadora, mas como “um *topos* polarizador de turbulências, conflitos, fermentação social” e, portanto, “um lugar onde se animam os fluxos de transformação de uma identidade ou de uma relação de poder” (Sodré, 2005, pp. 11-12). Como características básicas de uma minoria, o autor aponta a vulnerabilidade jurídico-social (o grupo dito minoritário não é institucionalizado pelas regras do ordenamento jurídico-social vigente), a identidade *in statu nascendi* (do ponto de vista da sua identificação social, trata-se de uma entidade social em formação), a luta contra-hegemônica (ou seja, contrapõe-se ao poder hegemônico) e as estratégias discursivas utilizadas (o uso de ações afirmativas e demonstrativas, como manifestos, passeatas, etc.). Evidentemente, tais características não são condições indispensáveis para a definição de uma minoria: conforme esclarece Sodré, essa noção “tem florescido à sombra da crise contemporânea do espaço público, cada vez mais desidentificado com a esfera estatal”, emergindo antes “como conceito de um lugar onde se produz um fluxo de discursos e ações com o objetivo de transformar um determinado ordenamento fixado no nível de instituições e organizações” (Sodré, 2005, p. 14). Ainda relativamente a esse conceito, Gilles Deleuze e Félix Guattari assinalam que:

A noção de minoria, com suas remissões musicais, literárias, linguísticas, mas também jurídicas, políticas, é bastante complexa. Minoria e maioria não se opõem apenas de uma maneira quantitativa. Maioria implica uma constante, de expressão ou de conteúdo, como um metro padrão em relação ao qual ela é avaliada. [...] Uma outra determinação diferente da constante seria então considerada como minoritária, por natureza e qualquer que seja seu número, isto é, como um subsistema ou como fora do sistema (Deleuze & Guattari, 1995, p. 52).

É neste sentido, pois, que Deleuze e Guattari (1995) referem a existência de um “devir minoritário”, por oposição a um conjunto majoritário entendido “como sistema homogêneo e constante”. Vistas sob tal perspectiva, “certamente as minorias são estados que podem ser definidos objetivamente, estados de língua, de etnia, de sexo, com suas territorialidades de gueto; mas devem ser consideradas também como germes, cristais de devir, que só valem enquanto detonadores de movimentos incontroláveis e de desterritorializações da média ou da maioria” (Deleuze & Guattari, 1995, pp. 52-53). A título de ilustração, os autores citam como grupos minoritários as crianças, as mulheres, os negros, os camponeses e os homossexuais – todos eles distintos do padrão “homem-branco-masculino-adulto-habitante das cidades-falante de uma língua padrão-europeu-heterossexual qualquer (o Ulisses de [James] Joyce ou de Ezra Pound)” (Deleuze & Guattari, 1995, p. 52).

Em consonância com o pensamento de Deleuze e Guattari, Linda Hutcheon (1991, p. 29) aponta o surgimento de diferentes identidades marginais ou “ex-cêntricas” que, sob as luzes da dita pós-modernidade, questionam a suposta centralidade da cultura dominante, sendo esta plasmada numa identidade masculina, branca, heterossexual, de classe média e matriz ocidental. Nas palavras

de Hutcheon (1991, p. 86), “quando o centro começa a dar lugar às margens, quando a universalização totalizante começa a desconstruir a si mesma, a complexidade das contradições que existem dentro das convenções [...] começam a ficar visíveis”, de modo que a cultura já “não assume a forma de um conjunto de sujeitos individuais fixos”. Em vez disso, argumenta a autora, a cultura “é concebida como um fluxo de identidades contextualizadas: contextualizadas por gênero, classe, raça, identidade étnica, preferência sexual, educação, função social, etc.” (Hutcheon, 1991, p. 86).

Neste momento, é necessário que prestemos alguma atenção a outro conceito ainda há pouco mencionado: o lugar de fala. Tal noção, embora já presente nas reflexões de autores como Michel Foucault (2008) e Pierre Bourdieu (2011)⁶¹, tem sido empregada em anos mais recentes por diversos movimentos de minorias ou grupos socioculturalmente marginalizados, sobretudo para assinalar o *locus* discursivo em que estes sujeitos se encontram, isto é, a posição relativa ocupada por eles no momento da enunciação, tendo em conta as relações de poder aí envolvidas. No fundo, a ideia de lugar de fala parte do princípio de que as diferentes identidades estão desigualmente posicionadas no sistema social, sendo hierarquizadas em função de constrangimentos de classe, raça, gênero, sexualidade, geração, etc., na medida em que estes fatores autorizam ou negam o acesso de determinados indivíduos ou grupos a espaços de cidadania (Ribeiro, 2017).

Nesta direção, ao reconhecermos a existência de diferentes lugares de fala (majoritários ou minoritários), é evidente que às diversas formas de marginalidade social correspondem modos de representação completamente distintos. Uma vez que as identidades estão assentadas na alteridade, sendo construídas por processos fluidos e complexos de subjetivação, é certo que os chamados indivíduos marginais não constituem de modo algum um grupo homogêneo e coeso; ao contrário, esses sujeitos assumem características tão diversas e heterogêneas que se torna necessário avançarmos em direção a um conceito de marginalidade que se afigure mais operatório do que a noção clássica de desvio. Dito de outro modo, interessa-nos perceber que tipos de representações podem ser avaliadas como experiências de viver à margem, quando confrontadas com padrões socialmente valorizados e, para este efeito, considerando as especificidades de cada situação em causa.

Posto isto, entendemos a posição “à margem” não como consequência de uma qualidade inerente à pessoa marginal (isto é, qualitativamente distinta), “mas como um processo relacional,

⁶¹ Do primeiro, destacamos as suas reflexões sobre o conceito de formação discursiva, já então desenvolvido à luz desta noção: “O referencial do enunciado forma o lugar, a condição, o campo de emergência, a instância de diferenciação dos indivíduos ou dos objetos, dos estados de coisas e das relações que são postas em jogo pelo próprio enunciado; define as possibilidades de aparecimento e de delimitação do que dá à frase seu sentido, à proposição seu valor de verdade. [...] Descrever uma formulação enquanto enunciado não consiste em analisar as relações entre o autor e o que ele disse (ou quis dizer, ou disse sem querer), mas em determinar qual é a posição que pode e deve ocupar todo indivíduo para ser seu sujeito” (Foucault, 2008, pp. 103-108). Do segundo autor, chama-se a atenção principalmente para os conceitos de campo social, definido como um campo de forças em que os seus membros se encontram alinhados segundo elementos de distinção (diferenciadores) e de aproximação (disposições e gostos semelhantes), e de *habitus*, “essa espécie de senso prático do que se deve fazer [e dizer] em dada situação” (Bourdieu, 2011, p. 42).

circunscrito no tempo e no espaço, pelo qual um grupo de atores sociais projetou noutro grupo de personagens certos atributos que lhe conferiram marginalidade” (Bastos, 1997, p. 14). Desse modo, não consideramos aqui a marginalidade como uma categoria absoluta, substanciada na figura do marginal, sendo antes o nosso objetivo analisar a representação da experiência desses indivíduos e suas identidades (seja em termos de classe, raça, gênero, orientação sexual, etnia ou papel social) como o resultado de um complexo processo relacional, que põe em causa diferentes lugares de fala – do centro ao “ex-cêntrico”, no sentido descrito por Hutcheon (1991) –, elegendo-se a crônica de imprensa como objeto de análise.

3.5 Atores sociais marginalizados no Brasil e em Portugal

Tendo em vista o conceito de marginalidade que aqui adotamos, é suposto nos interrogarmos quem são os indivíduos cujas experiências podem ser analisadas à luz desta perspectiva, considerando as diferenças que inevitavelmente caracterizam as sociedades brasileira e portuguesa contemporâneas. Em outras palavras, quem são aquelas ou aqueles sujeitos representados discursivamente como indivíduos marginalizados no Brasil e em Portugal, figurando, assim, como personagens da crônica de imprensa produzida por esses dois países, sobretudo em anos mais recentes?

Embora não tenhamos uma resposta acabada e definitiva para essa questão, uma primeira leitura das crônicas que constituem o nosso *corpus* de estudo, bem como a revisão de uma vasta bibliografia sobre o tema da marginalidade, permitem-nos lançar algumas luzes sobre essa complexa problemática, de modo que buscaremos, tanto quanto possível, definir alguns critérios norteadores para a escolha das identidades marginais a serem investigadas. Antes, porém, de passarmos a essa delimitação, vejamos como o tema da marginalidade e a sua representação discursiva tem sido abordada teoricamente no Brasil e em Portugal nas últimas décadas, considerando a realidade e o contexto sociocultural de cada país.

Relativamente ao contexto latino-americano, no qual se insere a realidade brasileira, a noção de marginalidade tornou-se alvo de maiores preocupações teóricas principalmente na segunda metade do século XX, “quando núcleos de populações (no Brasil chamados de favelas), vivendo em condições precárias e geralmente ocupando solos ilegalmente, começaram a aparecer na periferia da maior parte das grandes cidades” (Oliven, 2010, p. 34). Neste cenário, marcado por um crescimento econômico bastante desequilibrado, o avanço progressivo da industrialização provocou, de um lado, “a produção acelerada de pobres, excluídos, marginalizados”; de outro, a aglomeração de pessoas “crescentemente reunidas em cidades cada vez mais numerosas e maiores”, como descreve o geógrafo brasileiro Milton Santos (2012, p. 114).

Assim, pese embora a influência da Escola Sociológica de Chicago no que se refere à gênese do conceito, foi sobretudo a partir da década de 1960 que o termo marginalidade passou a

ser de uso corrente entre os estudiosos latino-americanos, sendo utilizado “como um conceito dentro das ciências sociais para dar conta dos efeitos heterogêneos e desiguais dos processos de industrialização e desenvolvimento” experimentados por esses países (Delfino, 2012, p. 19). Nesta senda, os debates ocorridos na América Latina logo após a Segunda Guerra Mundial “normalizaram um sentido para a noção de marginalidade bastante diferente daquele empregado, nos anos 1930, por Everett Stonequist e Robert Park, nos Estados Unidos” (Santos, 2017, p. 621)⁶².

Com efeito, no que ao panorama latino-americano diz respeito, Andrea Delfino (2012, p. 20) refere que o surgimento dessa noção envolveu, simultaneamente, um marcador territorial e uma perspectiva relacional: de início, eram chamados de marginais “os assentamentos urbanos periféricos que começaram a se estender na América Latina na década de [19]30 e que adquiriram considerável magnitude a partir da década de [19]50”, designando, por extensão, o tipo de moradia existente nesses espaços; por outro lado, o conceito de periférico ou marginal também foi definido em relação com um centro urbano e era em função das condições habitacionais médias existentes nesse centro que se julgavam as carências.

Nas décadas seguintes, no entanto, o mesmo termo passaria a ser utilizado para identificar “populações que [viviam] em zonas pobres e periféricas, desconsiderando-se o fato de que pobreza e degradação urbana não se encontravam sempre localizadas no exterior das cidades, em seus subúrbios, mas também, algumas vezes, em seus centros históricos” (Cingolani, 2009, p. 159). Como observa Patrick Cingolani (2009), foi devido a esse “efeito de metonímia” que a noção de marginalidade acabaria por perder seu sentido topográfico inicial, substituindo-se a ideia do espaço (periférico ou marginal) pela população que o ocupava.

Seja como for, mais do que a evolução semântica do termo, importa compreender quais são os principais fatores identificados na origem do fenômeno da marginalidade. Segundo Ruben Oliven (2010, p. 36), a maior parte dos estudos realizados na América Latina sobre essa problemática tem-se concentrado, nomeadamente, “na análise da estrutura social e ocupacional e sua capacidade ou incapacidade de absorver mão-de-obra como a principal explicação da marginalidade”, ou seja, as suas causas são frequentemente associadas a fatores socioeconômicos. Portanto, na esteira do pensamento latino-americano, a noção de marginalidade – para além da noção clássica de desvio das regras socialmente aceites – é antes encarada como o resultado dos constrangimentos e/ou das contradições existentes na própria estrutura social, tendo em conta o modelo de industrialização altamente dependente implantado na maioria desses países, como é o

⁶² Um dos primeiros trabalhos a empreender uma sistematização mais precisa em torno da noção de marginalidade, na acepção que se tornou mais frequente entre os estudiosos latino-americanos, foi o artigo “Superpopulação relativa, exército industrial de reserva e massa marginal”, publicado em 1969 pelo autor argentino José Nun. Neste texto, em que parte de uma releitura dos conceitos marxianos de superpopulação relativa e exército industrial de reserva, Nun (2001) propõe o conceito de massa marginal para explicar a perda de funcionalidade de parte da superpopulação relativa para os fins da própria acumulação capitalista. Assim, ao contrário do exército de reserva (que, na perspectiva marxiana, é sempre funcional), a massa marginal corresponderia a uma fração da superpopulação relativa marcada pela sua ausência de funcionalidade com relação ao mercado de trabalho, ou seja, trata-se de um excedente populacional que ultrapassa as expectativas e possibilidades funcionais de emprego desse mesmo excedente.

caso do Brasil⁶³.

Tal concepção, embora seja a mais difundida nos últimos anos, não constitui a única visão existente entre os estudiosos latino-americanos. Para Gino Germani (1980), que concebe a marginalidade como um fenômeno multidimensional e com origens na própria cultura, defini-la pressupõe sempre a existência de um certo modelo de ação ou grupo social em relação ao qual outro grupo ou indivíduo poderá ser qualificado como marginal. Assim, a partir desta perspectiva, seria possível falar de diferentes tipos de marginalidade (socioeconômica, política, cultural, educacional, etc.) e até mesmo de níveis ou graus de intensidade distintos dentro de uma mesma forma. Em outros termos, o autor define a marginalidade não como uma característica inerente ao grupo ou indivíduo marginal, mas sim como “a falta de participação naquelas esferas que se considera que deveriam estar incluídas dentro do raio de ação e/ou de acesso do indivíduo ou grupo” (Germani, 1980, p. 21).

Visto desse modo, o conceito de marginal não se reduz a uma perspectiva puramente socioeconômica, como sugerem alguns autores latino-americanos (Nun, 2001; Pereira, 1971). Sintomaticamente, no Brasil contemporâneo, a própria noção de marginalidade assume representações tão múltiplas e diversas que não se restringem apenas a fatores socioeconômicos, mas também envolvem aspectos políticos e culturais:

O país periférico, ex-colônia (ainda que não goste de reconhecer esse fato) vê as distâncias se encurtarem e o tempo sucessivo ser substituído pela temporalidade simultânea. [...] Participe do concerto das nações globalizadas, vê-se capaz de produzir novidades num universo cultural que parece tão exausto como terras que se esgotaram por séculos de plantio. Mas vive as limitações cotidianas de um país de imensas, incomensuráveis desigualdades, onde a renda se concentra em poucas mãos, de forma ainda absolutamente perversa. Busca fazer-se ver e ouvir neste universo onde a informação circula atravessando o que até há pouco eram fronteiras. [...] Enfim, produz sua cultura num espaço não hegemônico, periférico, ao sul de um hemisfério onde é ao norte que se lançam os dados do jogo mundial (Resende, 2000, p. 510).

Na concepção de Beatriz Resende (2000, p. 510), as contradições existentes num país de dimensões continentais, como é caso do Brasil, apontam inevitavelmente para o surgimento de diferentes identidades marginais, para além da figura do socialmente excluído ou, “mais precisamente, [d]o pobre”. Na visão da autora, “é evidente que a esta forma de exclusão se somam frequentemente outras: a do negro, da mulher, dos índios, dos deserdados do campo, dos desabrigados da cidade, e que estas exclusões frequentemente se acumulam, compondo subjetividades múltiplas” (Resende, 2000, pp. 510-511). Assim, relativamente ao cenário brasileiro, é possível concluir que as identidades marginais podem ser demarcadas a partir de

⁶³ Segundo Ruben Oliven (2010, p. 36), “é frequentemente sugerido que o padrão de incorporação dos países latino-americanos ao mercado internacional os torna cronicamente incapazes de gerar uma real demanda de força de trabalho. A dependência seria, assim, a causa da marginalização de vastos setores da população urbana, no sentido de que eles não são incorporados ao mercado formal de trabalho”.

critérios objetivos bastante diversos (étnicos, raciais, de gênero, de classe, de orientação sexual, etc.), sem, todavia, estarem restritas apenas a estes.

Ora, se é certo que a marginalidade assume diferentes formas de subjetivação – e, conseqüentemente, de representação discursiva – na realidade brasileira contemporânea, o mesmo se aplica, com as devidas diferenças que a singularizam, à realidade portuguesa mais recente. Assim, embora não tenha a sua história marcada pela condição de ex-colônia (como é o caso do Brasil), do ponto vista econômico e geopolítico, Portugal ainda hoje se configura como um país europeu relativamente periférico, isto é, de certo modo situado à margem dos grandes centros de decisão política no atual panorama global. Por conseguinte, não há dúvidas de que a realidade portuguesa é igualmente marcada por fraturas sociais bastante diversas, implicando, por isso, diferentes formas de marginalidade nela existentes.

Ao refletirem sobre a questão da marginalidade e da exclusão social em Portugal, vários autores observam que esta se configura, na verdade, “como um fenómeno multidimensional”, envolvendo um conjunto de diferentes fatores (econômicos, sociais, culturais, etc.) “que contribuem para a produção do excluído” (Rodrigues *et alii*, 1999, p. 64). Ora, se, “numa acepção sociológica, a exclusão é produto de um déficit de coesão social global”, numa perspectiva empírica, “o excluído encontra-se fora dos universos materiais e simbólicos”, tendo a sua identidade afetada por “processos que provocam e/ou acentuam a sua exclusão” (Rodrigues *et alii*, 1999, p. 65).

Neste sentido, a figura do excluído ou marginal, também presente na sociedade portuguesa contemporânea, tende a ser “todo aquele que é rejeitado de um certo universo simbólico de representações, de um concreto mundo de trocas e de transações sociais” (Fernandes, 1998, p. 17). Assim, numa situação concreta de exclusão, verifica-se uma acentuada privação de recursos materiais e simbólicos, arrastando “para fora ou para a periferia da sociedade” todos aqueles que “não participam dos valores e das representações sociais dominantes” (Fernandes, 1998, p. 16). Em outros termos, “um excluído será aquele que não consegue configurar uma identidade (social) no trabalho, na família ou na comunidade”, tornando-se, pois, “um excluído das relações sociais e do mundo das representações a elas associadas” (Rodrigues *et alii*, 1999, p. 65). Desse modo, como observa Pierre Rosanvallon (1995, p. 204), “os excluídos não constituem uma ordem, uma classe ou um corpo”; “eles indicam, antes, uma falta, uma falha do tecido social”.

De fato, tal como ocorre no Brasil coevo, Eduardo Rodrigues *et alii* (1999, p. 66) referem que, em Portugal, a pobreza é certamente “uma das dimensões, talvez a mais visível, da exclusão social”. Segundo os autores, sendo a pobreza um dos fenómenos sociais mais frequentemente relacionados com a marginalidade, afigura-se bastante sintomático o surgimento de diversas dicotomias ou distinções àquela associadas: pobreza absoluta/relativa, pobreza objetiva/subjetiva, pobreza rural/urbana, etc. Contudo, é no meio urbano que a pobreza se reveste de formas mais visíveis e extremas de exclusão, “refletindo problemas associados a baixos rendimentos e desemprego, à falta de qualificações (e à incapacidade de as desenvolver), à precariedade de

emprego, às situações de doença ou de problemáticas sociais diversas (toxicodependência, alcoolismo, deficiência, etc.)” (Rodrigues *et alii*, 1999, p. 66).

No entanto, se considerarmos a realidade portuguesa contemporânea, é evidente que a pobreza não constitui *per se* o único fenômeno social associado à marginalidade, no sentido que aqui a perspectivamos. Sendo esta um conceito dinâmico, como já afirmamos anteriormente, à experiência da marginalidade encontram-se associados grupos sociais ou indivíduos bastante distintos, pelo que seria possível falarmos de diferentes identidades marginais. Assim, para além das “categorias clássicas” de grupos socialmente vulneráveis (idosos, camponeses pobres, desempregados de longa duração, etc.), Eduardo Rodrigues *et alii* (1999) identificam como indivíduos marginalizados as pessoas com deficiência, os sem-abrigo, os jovens em situação de risco, os toxicodependentes, as mulheres (pela discriminação sofrida em vários níveis) e os grupos étnicos e culturais minoritários⁶⁴. Relativamente a esta questão, José Maria Ferreira acrescenta que:

Na confluência desses fatores, a marginalidade social dos contextos urbanos revela-se como uma mescla que tem a sua origem nos desempregados, minorias étnicas, estratos socioprofissionais em decadência, adolescentes e pobres em condições infra-humanas que não preenchem os requisitos da funcionalidade e da estabilidade normativa exigidas pela sociedade (Ferreira, 1998, p. 8).

Nesta senda, quer seja na realidade brasileira, quer seja na sociedade portuguesa coetânea, o conceito de marginalidade aqui proposto apoia-se tanto em critérios objetivos, empiricamente identificáveis, como nas formações discursivas a ele associadas. Quer isto dizer que as categorias ou grupos anteriormente mencionados não constituem, portanto, uma relação exaustiva das identidades marginais a serem investigadas no decorrer deste estudo: trata-se, na verdade, de uma tentativa de sistematização em torno de um conceito que, como vimos, afigura-se bastante problemático, mas que nem por isso deixa de ser operatório. Assim, sempre que possível, buscaremos o cruzamento das condições objetivas de existência das diferentes identidades marginais com a diversidade de referências culturais, simbólicas e discursivas relacionadas com a complexa experiência de viver “à margem”.

3.6 Em síntese

Pelo que foi anteriormente exposto, não nos restam dúvidas de que a narrativa constitui o principal mecanismo de representação discursiva da experiência humana. Uma vez entendida como “uma máquina de textualização do mundo e da experiência”, relembrando o que nos ensina Maria Augusta Babo (2017, p. 71), parece legítimo afirmar que a narrativa se torna relevante na medida

⁶⁴ Conforme explanamos anteriormente, a definição de minoria, para este efeito, deve ser entendida em sentido mais qualitativo do que quantitativo, isto é, como a expressão de um lugar de fala minoritário.

em que (re)configura a experiência humana no tempo e no espaço, considerando que esta somente pode ser assimilada a partir de uma representação discursiva.

Partindo do princípio de que a narrativa é um instrumento privilegiado de representação semiótica, é em torno dela que centramos as nossas reflexões no que à experiência da marginalidade diz respeito, designadamente na narrativa cronística brasileira e portuguesa contemporâneas. Tendo isto em conta, procuramos delimitar, num primeiro momento, os principais fatores que, do nosso ponto vista, de algum modo interferem ou modificam a representação dessa experiência, a saber: a identidade do indivíduo ou grupo marginalizado; a perspectiva a partir da qual a experiência é representada; a dicotomia entre proximidade e distância; e, finalmente, o carácter voluntário ou involuntário da experiência, quer dizer, se esta é consequência de uma escolha individual ou de uma situação imposta a um determinado indivíduo ou grupo social.

No que se refere à narrativa cronística, tal representação incide inevitavelmente sobre a existência de determinadas figuras humanas que aqui designamos como personagens. A personagem, apontada por alguns autores como uma figura indispensável em qualquer narrativa (Bordini, 2006; Reis, 2014), não apenas constitui um componente fundamental do relato, mas é sobretudo o eixo em torno do qual orbita toda a ação narrativa, quer seja no plano da história, quer seja no plano discursivo. Ainda que seja uma figura existente principalmente nas narrativas de ficção, não são raros os casos em que a personagem está presente em outros modos de representação (nomeadamente, em contextos líricos e dramáticos) ou, ainda, nas chamadas narrativas factuais, de que são exemplos os relatos de imprensa. Assim, seria possível falar da existência de personagens também na crônica, ainda que estas sejam conformadas por procedimentos de figuração normalmente menos complexos ou elaborados do que aqueles verificados nas narrativas de ficção, a exemplo do que ocorre no conto ou no romance – estes, ao contrário dos gêneros jornalísticos, bem menos sujeitos à urgência do tempo, em termos de escrita e de publicação.

Nesta senda, uma primeira análise dos procedimentos de figuração observados na crônica permite-nos concluir que a personagem, uma vez construída discursivamente pelo cronista, configura-se como uma entidade de natureza ambígua situada na tênue fronteira entre representação da realidade e ficcionalidade. Por outras palavras, mesmo que a personagem representada na narrativa cronística possua existência empírica comprovada, no mundo diegético criado pelo cronista ela passa a existir como uma “pessoa de papel” – um artefato semiótico elaborado a partir de procedimentos metalépticos, pondo em causa as fronteiras entre mundo real e mundo ficcional.

Com efeito, acreditamos que é precisamente essa contaminação de fronteiras, existentes entre dois “mundos ontologicamente diferentes” (Lavocat, 2016, p. 479), o que possibilita ao cronista efetuar uma fuga ao ritual jornalístico e, conseqüentemente, investir na figuração de personagens de um modo mais alargado do que nas narrativas de imprensa ditas convencionais: nestas, como bem assinala Ana Teresa Peixinho (2014, p. 332), “o jornalista capta apenas alguns traços que permitam identificá-la[s] de modo célere e eficaz, privilegiando a existência de

personagens planas que se submetam a uma economia narrativa e sejam de fácil leitura”. Por outro lado, na crônica, aquele que a escreve dispõe de uma liberdade muito maior para a abordagem de temas nem sempre explorados pelo “jornalismo de celeridade” tão frequente na atualidade, numa expressão utilizada por Samia Benaissa Pedriza (2017, p. 130). Por conseguinte, em virtude das suas propriedades discursivas, a crônica configura-se como um espaço bastante propício à representação da experiência de indivíduos marginalizados e de suas vozes minoritárias, por vezes silenciadas pelas formações discursivas dominantes.

Nesta direção, torna-se imperativo repensar a questão das identidades marginais e as suas representações discursivas à luz das novas relações socioculturais estabelecidas sob os influxos da chamada pós-modernidade (e não só), tal como reflete Linda Hutcheon (1991), seguindo o espírito das formulações de Gilles Deleuze e Félix Guattari (1995). Para estes dois autores, que apontam a emergência de um “devir minoritário” como reação a um modelo majoritário de sujeito, do qual “o Ulisses de [James] Joyce” seria um exemplo, as minorias não constituem apenas estados objetivos que se diferenciam de um suposto padrão, mas dizem respeito principalmente a lugares de fala marginalizados pelas formações discursivas dominantes (Deleuze & Guattari, 1995, p. 52).

É neste sentido, portanto, que identificamos a experiência da marginalidade com o conceito de lugar de fala minoritário: trata-se de um lugar simbólico e discursivamente inferiorizado ou subjugado no universo das representações socioculturais dominantes, que varia em função de aspectos de classe, raça, gênero, sexualidade, geração, etc. Desse modo, a noção de marginalidade é aqui compreendida não apenas sob a perspectiva clássica de “desvio” das regras socialmente aceites (Becker, 2008), mas principalmente como um processo dinâmico e relacional, circunscrito no tempo e no espaço, por meio do qual um grupo de atores sociais projeta em outro grupo de personagens certos atributos que lhe conferem a posição de marginal (Bastos, 1997).

Assim, refletindo sobre a complexidade dos fenômenos relacionados com a marginalidade – quer seja no Brasil, quer seja em Portugal –, facilmente constatamos que não existe um modelo único e comum de identidade marginal nesses dois países; ao contrário, esta se desdobra em múltiplas e diferentes identidades, envolvendo processos de subjetivação e representação cada vez mais diversos e complexos na contemporaneidade. Não por acaso, como nota Beatriz Resende (2000), frequentemente esses processos se articulam e se sobrepõem, compondo subjetividades multiformes e variadas. Portanto, para além das categorias clássicas de grupos socialmente marginalizados (idosos, camponeses pobres, desempregados de longa duração, etc.), consideraremos como indivíduos marginalizados as pessoas com deficiência, os sem-abrigo, os jovens em situação de risco, os toxicodependentes e as mulheres (pela discriminação sofrida em vários níveis), bem como os grupos étnicos e culturais minoritários existentes em cada país (seja em termos de raça, gênero, orientação sexual, etc.).

Evidentemente, tal relação não se pretende exaustiva, ainda mais considerando as especificidades socioculturais que caracterizam cada realidade a ser investigada. Afinal, seja de que

natureza for, a experiência humana afigura-se sempre muito mais rica e diversificada do que qualquer enquadramento teórico ou metodológico pode supor – e acreditamos conseguir demonstrá-lo ao longo deste trabalho.

Capítulo 4: Enquadramento metodológico

4.1 Objetivos e objeto de estudo

Considerando que este estudo tem como principal objetivo o de investigar a representação da experiência humana em crônicas jornalísticas sobre indivíduos marginalizados, publicadas em jornais e revistas de referência da imprensa brasileira e portuguesa contemporâneas, é importante salientar que a nossa abordagem se pretende eminentemente qualitativa e interdisciplinar (Gil, 2008), valendo-se do cruzamento de conceitos e métodos provenientes dos Estudos Narrativos, das Ciências Sociais e dos Estudos Culturais.

Destarte, por meio de um estudo de caso e tendo como base o método indutivo⁶⁵, o nosso propósito é formular conclusões gerais por meio da observação, análise e interpretação dos fenômenos que pretendemos investigar, de maneira a contribuir tanto para o alargamento da reflexão teórica acerca da crônica de imprensa, do ponto de vista genológico, como perceber eventuais semelhanças e diferenças de sua organização textual e discursiva em dois países distintos (Brasil e Portugal), do ponto de vista sociocultural. Para mais, tal opção metodológica se justifica tendo em conta que, na definição de Robert Yin (2005, p. 32), o estudo de caso “é uma investigação empírica que investiga um fenômeno contemporâneo dentro de seu contexto da vida real, especialmente quando os limites entre o fenômeno e o contexto não estão claramente definidos”.

Nesta senda, partindo do pressuposto de que a vida social é marcada pela complexidade e pela heterogeneidade, não é por acaso que um dos objetivos específicos deste estudo, já explicitado na Introdução, é precisamente o de compreender a diversidade da experiência humana narrativizada por cronistas brasileiros e portugueses. Se, por um lado, compreender a diversidade dessa experiência constitui um dos objetivos aqui assumidos, por outro, interessa-nos perceber de que forma a narrativa cronística contribui para dar visibilidade aos indivíduos marginalizados ou grupos socialmente excluídos. Como sublinham Charles Ragin e Lisa Amoroso (2011), sendo este um dos objetivos centrais da pesquisa social – isto é, “dar voz” àqueles que normalmente não a possuem na esfera pública –, não são raras as vezes em que o pesquisador social assume o papel de identificar indivíduos ou grupos sem voz e “contar as suas histórias”, buscando explicitar, entretanto, as circunstâncias que contribuem para esse silenciamento. Dessa forma, tendo em vista a complexidade e a multidimensionalidade do nosso objeto de análise, procuramos estabelecer alguns

⁶⁵ Diversamente do método dedutivo, que parte do genérico em direção ao particular, o método indutivo, aqui adotado, elege o particular como ponto de partida e concebe a generalização como um produto posterior do trabalho de coleta de dados, de modo que “a generalização não deve ser buscada aprioristicamente, mas constatada a partir da observação de casos concretos suficientemente confirmadores dessa realidade” (Gil, 2008, p. 10). Seguindo, pois, o raciocínio indutivo, “parte-se da observação de fatos ou fenômenos cujas causas se deseja conhecer. A seguir, procura-se compará-los com a finalidade de descobrir as relações existentes entre eles. Por fim, procede-se à generalização, com base na relação verificada entre os fatos ou fenômenos” (Gil, 2008, pp. 10-11).

critérios que permitam uma análise mais circunstanciada de um tipo específico de narrativa (a crônica de imprensa), envolvendo uma temática que, no nosso entendimento, ainda se encontra longe de ser esgotada: a da experiência da marginalidade.

Assim, de modo a operacionalizar os nossos objetivos, tornou-se imperativo definir um *corpus* de análise que se afigurasse representativo e, ao mesmo tempo, aplicável em termos de viabilidade analítica. Por conseguinte, tendo em conta o grande número de periódicos existentes na imprensa brasileira e portuguesa contemporâneas, optamos pela recolha de crônicas publicadas em seis *media* impressos, dentre jornais e revistas de referência, sendo três de cada país: relativamente à imprensa brasileira, foram selecionados *O Estado de S. Paulo*, o *Jornal do Brasil* (ambos jornais diários) e a revista *Veja* (semanal); no caso da imprensa portuguesa, foram escolhidos o *Diário de Notícias*, o *Público* (também jornais diários⁶⁶) e a revista *Visão* (semanal). Naturalmente, tal escolha não foi aleatória – o que, aliás, nem seria adequado numa pesquisa de abordagem qualitativa como a nossa –, tendo sido orientada por uma série de razões que esclarecemos a seguir.

No que se refere aos jornais citados, embora estes não sejam necessariamente os títulos mais vendidos ou lidos em cada país⁶⁷, cumpre ressaltar que todos eles são considerados publicações de referência nacional, quer seja no cenário brasileiro, quer seja no contexto português⁶⁸. Neste sentido, e seguindo o pensamento de Márcia Amaral (2004, p. 55), “entendemos como jornais de referência os que têm prestígio, são hegemônicos e representam posições sociais e simbólicas privilegiadas no campo jornalístico” dos seus respectivos países de origem⁶⁹. À parte isto, os quatro jornais selecionados tanto mantêm (ou mantiveram) espaços fixos dedicados à publicação de crônicas em suas páginas, como também se mostraram, pelo menos em princípio, entre os mais acessíveis para a execução da nossa pesquisa, uma vez que parte significativa dos exemplares requeridos estava disponível para consulta pública, quer fosse por meio de bibliotecas e hemerotecas (onde examinamos diretamente os exemplares impressos), quer fosse através de plataformas digitais (nas quais encontramos alguns exemplares digitalizados)⁷⁰.

⁶⁶ Refira-se que a versão em papel do *Diário de Notícias* passou a ter periodicidade semanal a partir de julho de 2018 (inicialmente publicada aos domingos e depois aos sábados), sendo mantida, entretanto, uma versão digital diária.

⁶⁷ Segundo dados apurados pelo Instituto Verificador de Comunicação (IVC), no Brasil, o jornal *O Estado de S. Paulo* figura atualmente entre os cinco jornais diários de maior circulação no país (em ordem decrescente, *Super Notícia*, *O Globo*, *O Estado de S. Paulo*, *Folha de São Paulo* e *Zero Hora*), encerrando o mês de dezembro de 2019 com uma circulação impressa de 96,7 mil exemplares por edição. Já a Associação Portuguesa para o Controlo de Tiragem e Circulação (APCT) registrou, em 2019, uma circulação impressa de 17,3 mil exemplares, por edição, para o jornal *Público* e uma circulação média de 5,3 mil exemplares para a versão impressa do *Diário de Notícias* (já então semanal), situando-os entre os cinco jornais de maior circulação impressa em Portugal (na sequência, *Correio da Manhã*, *Jornal de Notícias*, *Público*, *Expresso* e *Diário de Notícias*).

⁶⁸ Esta observação é referendada por Jorge Pedro Sousa (2001, p. 27) em *Elementos de Jornalismo Impresso*, quando cita o *Diário de Notícias*, o *Público* e o *Expresso* como exemplos de jornais de referência em Portugal, e *O Estado de S. Paulo*, a *Folha de São Paulo* e o *Jornal do Brasil* como publicações de referência no Brasil.

⁶⁹ A autora argumenta que o jornalismo de referência assenta sua deontologia e suas regras discursivas sobre uma “matriz racional-iluminista, especialmente de corte liberal”, em que o jornal é visto como “o órgão de informação e de expressão da classe política, cujo objeto central é a coisa pública, o que interessa ao cidadão” (Amaral, 2004, p. 58).

⁷⁰ Referimo-nos aos acervos da Biblioteca Geral da Universidade de Coimbra, da Biblioteca Nacional de Portugal (em Lisboa) e da Biblioteca Nacional do Brasil (no Rio de Janeiro), bem como às plataformas digitais mantidas por essas instituições e pelos próprios órgãos de imprensa aqui investigados.

Por outro lado, julgamos que uma análise dos *media* impressos não seria de todo completa sem a inclusão de, pelo menos, uma revista de informação de cada país. Por esta razão, decidimos limitar o número de jornais a dois por país (totalizando quatro) e, desse modo, adicionamos as revistas semanais *Veja* e *Visão*, as quais, não por acaso, figuram entre as publicações neste formato de maior circulação nos dois países – respectivamente, no Brasil e em Portugal⁷¹. De resto, os jornais e as revistas selecionados apresentam linhas editoriais e práticas discursivas naturalmente distintas, refletindo as diferentes posições ideológicas assumidas por esses órgãos nos seus respectivos contextos de atuação.

Desse modo, uma vez delimitado o escopo de nossa investigação – isto é, os objetivos e o objeto de estudo –, definimos como recorte temporal o período compreendido entre 1991 e 2010, abrangendo duas décadas de publicações. Entretanto, assim como a seleção dos jornais e das revistas, também a escolha deste recorte temporal obedeceu a alguns critérios que passamos a apresentar. O primeiro, na verdade, diz respeito especificamente ao momento histórico que este lapso temporal demarca: ao longo desse período, o mundo testemunhou não apenas a consolidação de uma nova ordem internacional – recordemos, para se ter uma ideia, o fim da Guerra Fria e a dissolução da União das Repúblicas Socialistas Soviéticas (URSS), ocorrida em 1991 –, mas também viu emergirem novas formas de sociabilidade e de representação identitária, com o surgimento de diferentes atores e movimentos sociais – ora relacionados com aspectos locais ou nacionais, ora identificados com questões globais. Relativamente a este cenário, marcado por intensas transformações em diversos níveis (político, econômico, social, cultural, etc.), parecem-nos bastante elucidativas as palavras de Stuart Hall:

Um tipo diferente de mudança estrutural está transformando as sociedades modernas no final do século XX. Isso está fragmentando as paisagens culturais de classe, gênero, sexualidade, etnia, raça e nacionalidade, que, no passado, nos tinham fornecido sólidas localizações como indivíduos sociais. [...] O próprio processo de identificação, através do qual nos projetamos em nossas identidades culturais, tornou-se mais provisório, variável e problemático. A identidade torna-se uma “celebração móvel”: formada e transformada continuamente em relação às formas pelas quais somos representados ou interpelados nos sistemas culturais que nos rodeiam. (Hall, 2006, pp. 9-13).

No fundo, tal processo de mudança referido pelo autor jamaicano nada mais é do que uma das consequências da chamada modernidade, a qual, segundo David Harvey (1989, p. 12), tem sido “caracterizada por um processo incessante de rupturas e fragmentações internas em seu próprio âmago”. Com efeito, na visão de Ernesto Laclau (1993), as sociedades da modernidade tardia (pelo menos no contexto ocidental) são marcadas pela noção de “diferença”: são atravessadas por

⁷¹ Ainda de acordo com dados do Instituto Verificador de Comunicação (IVC), referentes a 2019, a revista *Veja* foi a publicação neste formato (revista semanal de informações gerais) mais vendida do Brasil, com circulação impressa média de 227,3 mil exemplares por edição. No mesmo ano, a revista *Visão* foi a segunda colocada em termos de circulação impressa em Portugal, conforme lista divulgada pela Associação Portuguesa para o Controlo de Tiragem e Circulação (APCT), onde aparece com uma média de 35,5 mil exemplares vendidos por edição.

diferentes divisões e antagonismos sociais que, conseqüentemente, produzem uma variedade de “posições de sujeito” – ou seja, de identidades – para os indivíduos.

O segundo motivo, não menos importante, refere-se à própria transição de um século para outro, com suas inegáveis conseqüências sobre o campo jornalístico: na passagem da última década do século XX para o primeiro decênio do século XXI, momento em que o jornalismo – sobretudo o impresso – passa por profundas mudanças em seus modos de produção e circulação, há que considerar ainda as rápidas transformações provocadas pela emergência dos *media* digitais, como refletem diferentes autores contemporâneos em trabalhos independentes (Lits, 2015; Peixinho, 2012; Pereira & Adghirni, 2011). Neste ínterim, o desenvolvimento das tecnologias digitais, intensificado sobremaneira nas últimas décadas, apenas acelerou tal processo, afetando a própria noção de temporalidade – o *khronos* – do produto jornalístico.

Explicamos: enquanto o jornal e a revista possuem um prazo para o fechamento de cada edição, já que ambos necessitam ser impressos, os *media* digitais não possuem horário de encerramento e, para além disso, oferecem a possibilidade de publicação praticamente à medida que se sucedem os fatos. No entanto, se é verdade que os jornais e revistas de papel enfrentam hoje uma crise profunda e em diversos níveis (Lits, 2015; Peixinho, 2012; Pereira & Adghirni, 2011), também é fato que eles continuam a existir e a exercer uma influência considerável na esfera pública e, evidentemente, sobre a vida das pessoas, contrariando a ideia de que esses *media* acabariam por desaparecer num futuro próximo – vaticínio que se repetiu de maneira insistente nos últimos anos⁷².

Contudo, ainda que o foco de nossa análise não incida sobre o jornalismo digital, não há dúvidas de que as inovações tecnológicas ocorridas no período considerado também ocasionaram conseqüências indelévels sobre o jornalismo impresso⁷³. Neste sentido, entendemos que este recorte temporal (1991 a 2010) compreende um período relativamente abrangente de edições e, portanto, relevante do ponto de vista metodológico. Para mais, é importante salientar que a composição do nosso *corpus* também levou em conta as diferenças de periodicidade existentes entre os seis *media*

⁷² A este respeito, Fábio Pereira e Zélia Adghirni (2011) referem que, segundo dados da Associação Nacional de Jornais (ANJ), houve um aumento de 17,5% na circulação diária de jornais no Brasil entre 2005 e 2009, de modo que a alegada “crise dos jornais” deve ser entendida mais como um conjunto de mudanças estruturais, que afetam o campo jornalístico em diversos níveis, do que propriamente como uma “morte anunciada” do jornalismo impresso. “Na verdade, os dados sugerem um ligeiro deslocamento dos leitores dos meios tradicionais para as mídias *online* e digitais – do mesmo modo que o mercado de trabalho evidencia um deslocamento dos jornalistas para os setores de comunicação institucional. A velocidade desse processo e as conseqüências dele, contudo, são difíceis de mensurar. Ou seja, seria precipitado dizer que os jornais estão em vias de extinção ou que serão substituídos pelas novas plataformas noticiosas. Por outro lado, os novos hábitos de leitura e consumo de informação surgidos nesse cenário começam a se fazer presentes mesmo entre o público dos veículos tradicionais” (Pereira & Adghirni, 2011, p. 50). Em Portugal, pese embora a tendência generalizada de queda na circulação dos principais jornais impressos do país, alguns títulos têm demonstrado um ligeiro crescimento nas vendas em banca, como é o caso do *Público*: de acordo com dados da APCT, entre janeiro e dezembro de 2019, as vendas do impresso cresceram 3%, comparativamente ao período homólogo de 2018.

⁷³ Como exemplos bastante sintomáticos dessas transformações, podemos apontar os casos dos já seculares *Jornal do Brasil* e *Diário de Notícias* (em Portugal). O primeiro, fundado em abril de 1891, circulou diariamente em versão impressa (embora com interrupções) até setembro de 2010, quando se tornou o primeiro jornal brasileiro exclusivamente digital; contudo, após um breve retorno da sua versão em papel, entre fevereiro de 2018 e março de 2019, o jornal voltaria a ter a sua versão impressa novamente descontinuada. Já o segundo, criado em finais de 1864, circulou diariamente em sua versão impressa até junho de 2018, passando a ter apenas uma edição semanal em papel a partir de julho desse ano (inicialmente publicada aos domingos e depois aos sábados), embora mantendo uma versão digital diária.

escolhidos: afinal, enquanto os jornais escolhidos são publicados diariamente (ou pelo menos eram, considerando a atual situação do *Diário de Notícias* em papel, que em 2018 passou a semanário), as revistas são publicadas apenas semanalmente, o que implica uma diferença considerável no número de edições anuais – ou seja, quase sete vezes menor em relação aos jornais diários. Desse modo, a constituição do nosso *corpus* de análise resultou num total de 100 crônicas, distribuídas da seguinte forma: integrando o *corpus* da imprensa brasileira, foram selecionadas 20 crônicas d’*O Estado de S. Paulo*, 20 do *Jornal do Brasil* e 10 da revista *Veja*; de modo análogo, foram escolhidas 20 crônicas do *Diário de Notícias*, 20 do *Público* e 10 da revista *Visão*, perfazendo, assim, o *corpus* da imprensa portuguesa.

Nesta empreitada, foram coligidos textos de diferentes autores e autoras que, quer tenha sido no Brasil, quer tenha sido em Portugal, abordaram a problemática da marginalidade em suas crônicas, no sentido que já referimos anteriormente. Evidentemente, como não foi (nem seria) possível incluir no *corpus* todas as crônicas encontradas nos seis periódicos sobre essa temática, privilegiamos aquelas que nos pareceram mais significativas em termos de narrativização da experiência humana, considerando, sempre que possível, a diversidade de temas (diferentes eixos temáticos), a pluralidade de visões (diferentes cronistas) e a diversidade de personagens ali representadas (ou seja, diferentes categorias de grupos ou indivíduos marginalizados e suas respectivas identidades). Quer isto dizer que, dentre as centenas de crônicas com as quais nos deparamos no decorrer desta pesquisa (pouco mais de 300, num primeiro momento), os textos aqui analisados são o resultado de uma seleção orientada tanto por critérios de natureza textual (todos possuem a narratividade como sua principal propriedade definidora), como de oportunidade temática, visto que procuramos abordar o maior número possível de temas e subtemas relacionados com a complexa problemática da marginalidade, envolvendo diferentes figuras marginais e, conseqüentemente, variadas representações discursivas. Desse modo, as crônicas que perfazem o nosso *corpus* em certo sentido refletem – como também refratam, aliás – as diferentes *nuances* de um espectro muito mais vasto que é o da experiência da marginalidade, tema sobre o qual nos debruçamos ao longo deste estudo.

4.2 Procedimentos de análise

Uma vez realizada a recolha das crônicas, segundo os critérios anteriormente elencados, o nosso *corpus* foi submetido à aplicação de um modelo de análise que logo passaremos a expor. Este modelo, que se pretende interdisciplinar e eminentemente qualitativo, foi pensado com o intuito de possibilitar uma compreensão do mesmo objeto sob múltiplos enfoques, nomeadamente a partir do cruzamento de diferentes conceitos e métodos, estabelecidos por distintos campos do saber.

Assim, mais do que compreender as estruturas subjacentes da narrativa cronística e os seus modos de organização textual, interessa-nos perceber de que maneira ela adquire materialidade

discursiva e produz significados social e culturalmente relevantes. Este é, pois, um dos principais objetivos da nossa análise, considerando que o discurso é aqui entendido como uma prática social de produção de sentidos, na esteira do pensamento de Norman Fairclough:

O discurso contribui para a constituição de todas as dimensões da estrutura social que, direta ou indiretamente, o moldam e o restringem: suas próprias normas e convenções, como também relações, identidades e instituições que lhe são subjacentes. O discurso é uma prática, não apenas de representação do mundo, mas de significação do mundo, constituindo e construindo o mundo em significado (Fairclough, 2001, p. 91).

Partindo dessa premissa, Fairclough (2001, pp. 91-92) distingue três aspectos relacionados com os “efeitos construtivos do discurso”: em primeiro lugar, este contribui para a construção do que é variavelmente referido como “identidades sociais” e “posições de sujeito” dos diferentes atores sociais; em segundo, possibilita a construção das relações sociais entre os indivíduos; por fim, favorece a construção de sistemas de conhecimento e de crença. Na perspectiva do autor, a esses efeitos correspondem, respectivamente, três funções da linguagem que coexistem e interagem em qualquer discurso: a função identitária, relacionada com “[os] modos pelos quais as identidades sociais [ou culturais] são estabelecidas no discurso”; a função relacional, que diz respeito à maneira “como as relações sociais entre os participantes do discurso são representadas e negociadas”; e, por último, a função ideacional, que corresponde “aos modos pelos quais os textos significam o mundo e seus processos, entidades e relações” (Fairclough, 2001, p. 92)⁷⁴.

Ressalte-se que tal concepção implica uma acentuada visão construtivista do mundo social, “isto é, envolve um conjunto de pressupostos relativos aos efeitos construtivos da linguagem” (Silveirinha & Peixinho, 2004, p. 122), o que nos permite pensar o discurso como objeto e, deste modo, analisá-lo na sua materialidade ou especificidade. Com efeito, ao refletir sobre a dimensão material do discurso e da própria linguagem que o constitui, Mikhail Bakhtin (2006, p. 30) conclui que “onde o signo se encontra, encontra-se também o ideológico”, pois “tudo [o] que é ideológico possui valor semiótico”. Neste ponto, a ideologia se apresenta como um conceito relacionado com “sistemas de pensamento, de valores e crenças [...] que denotam um ponto de vista particular sobre o real, uma construção social da realidade, independentemente de aspirarem ou não à preservação ou à mudança social” (Gouveia, 1997, p. 26).

⁷⁴ Refira-se que este modelo funcionalista assenta na Gramática Sistemico-Funcional de Michael Halliday (1998, pp. 33-34), para quem a linguagem cumpre determinadas funções gerais nas diversas culturas humanas, “independentemente das diferenças do meio físico e material”: i) interpreta toda e qualquer experiência do mundo que nos rodeia e também do nosso mundo interno (consciência); ii) expressa algumas relações lógicas elementares, existentes dentro da própria linguagem (como “e”, “ou” e “se”); iii) expressa a nossa participação, como falantes, em situações de discurso, bem como os papéis que assumimos, os nossos valores, os nossos sentimentos e as nossas atitudes; iv) tem a função de vincular tudo o que se diz com o contexto em que se diz, ou seja, deve ser capaz de organizar o discurso de forma pertinente. Desse modo, ao concebê-la como um sistema, o autor identifica as seguintes funções da linguagem: ideacional, que envolve a componente experiencial (i) e a componente lógica (ii) anteriormente apontadas; interpessoal, que compreende a linguagem como ação (iii); e textual, que diz respeito à “linguagem como textura, em relação com o meio” (iv) (Halliday, 1998, pp. 242-243). No modelo proposto por Fairclough, as funções identitária e relacional correspondem, na verdade, à função interpessoal na teoria de Halliday.

Todavia, é importante ressaltar que, ao contrário das ações e do discurso, a ideologia não é produzida fixamente num local, em cada contexto social específico, por um único falante. Conforme observa Teun Van Dijk, assim como ocorre com o sistema linguístico e com as regras da gramática, a ideologia pode ser definida como um sistema abstrato de conhecimento que possibilita aos falantes de uma comunidade linguística a comunicação nos mais diversos contextos, pois,

da mesma forma que os usuários de uma língua seriam incapazes de falar e compreender essa língua sem uma gramática mais ou menos estável, os membros de um grupo seriam incapazes de realizar suas práticas diárias e seus julgamentos sociais sem representações sociais mais ou menos estáveis, como o conhecimento, as atitudes e as ideologias (Van Dijk, 1998, p. 56).

Desse modo, seguindo Jean-Jacques Courtine (2016, p. 14), “avançaremos no sentido de que o discursivo materializa o contato entre o ideológico e o linguístico, na medida em que ele representa no interior da língua os efeitos das contradições ideológicas” e, por outro lado, “manifesta a existência da materialidade linguística no interior da ideologia”. Na visão do autor, com quem concordamos, “se é verdade que o discurso pode ser pensado como uma relação entre o linguístico e o ideológico”, a adoção de uma abordagem especificamente discursiva pretende evitar, ao menos em princípio, reduzir o discurso à mera análise da linguagem ou, simplesmente, dissolvê-lo dentro de uma vaga noção da ideologia como “representação” (Courtine, 2016, p. 15).

No que concerne à estrutura narrativa da crônica, já realçamos por diversas vezes a importância deste modo discursivo como mecanismo de representação da experiência humana, nomeadamente em contexto de imprensa. Se é certo que a narrativa permite plasmar a dimensão espaço-temporal da experiência, não há dúvidas de que a toda forma de expressão narrativa (inclusive os relatos de imprensa) corresponde um discurso que lhe oferece ancoragem semiótica e, conseqüentemente, aquilo que já referimos no Capítulo 1 como materialidade discursiva.

Diante do exposto, e tendo em vista o nosso *corpus*, o modelo de análise que utilizaremos, para o estudo das crônicas publicadas na imprensa brasileira e na imprensa portuguesa sobre a experiência de viver “à margem”, contempla três grupos de categorias analíticas, a saber: 1) identificação da crônica e enquadramento temático; 2) aspectos formais e estruturais da narrativa; 3) modos de representação da experiência.

O primeiro grupo de categorias refere-se basicamente aos elementos que nos permitem situar o nosso objeto – no caso, a crônica – do ponto de vista jornalístico, isto é, observar a sua inserção como texto de imprensa, bem como diz respeito ao seu enquadramento temático. Assim, num primeiro momento, serão identificados:

- 1.1) o título da crônica;
- 1.2) a autora ou o autor;

- 1.3) a data de publicação;
- 1.4) o órgão de imprensa;
- 1.5) a seção do jornal ou revista (quando houver);
- 1.6) o tema da crônica.

O segundo grupo contempla especificamente os aspectos formais e estruturais que participam da modelização⁷⁵ da crônica como narrativa. Neste ponto, refira-se que uma das categorias mais privilegiadas, para efeito de análise, será a personagem, precisamente por ser esta a que melhor encarna a dimensão representacional da experiência humana. Nesta direção, utilizaremos como referência as categorias:

- 2.1) modo/gênero discursivo (epistolar, dialógico, ensaístico, etc.) (Reis, 2008)⁷⁶;
- 2.2) modo de narratividade (simples, complexa, embrionária, figural, etc.) (Ryan, 1992);
- 2.3) posição do narrador (autodiegético, homodiegético ou heterodiegético) (Genette, 1972)⁷⁷;
- 2.4) focalização (interna, externa ou onisciente) (Genette, 1972)⁷⁸;
- 2.5) espaço (físico, social, cultural e/ou psicológico) (Reis, 2018);
- 2.6) tempo (tempo da história e/ou tempo do discurso) (Reis, 2018);
- 2.7) personagens (figuração dos sujeitos humanos envolvidos):
 - 2.7.1) construção e composição das personagens (dispositivos retórico-discursivos, de [para]ficcionalização e de conformação acional) (Reis, 2015);
 - 2.7.2) relevo (personagens principais, secundárias ou figurantes) (Eder, 2014);
 - 2.7.3) tipificação (posição das personagens no sistema social e/ou papel exercido na narrativa) (Eder, 2014);
 - 2.7.4) discurso (direto, indireto ou ausente – isto é, quando a personagem não

⁷⁵ Como elucidado por Carlos Reis (2018, pp. 266-267), “o termo *modelização* designa a construção de um modelo do mundo, representado e estruturado pela mediação de um sistema semiótico”. Assim, “os diversos sistemas semióticos de modelização formam uma hierarquia complexa de níveis, na qual o sistema de nível inferior (por exemplo, a linguagem natural) serve para a codificação dos signos que passam a fazer parte do sistema de nível superior (por exemplo, os sistemas sógnicos da arte e da ciência)” (Faccani & Eco, 1969, p. 38).

⁷⁶ Para este efeito, consideramos aqui o conceito de “modos derivados” e os seus respectivos gêneros discursivos, proposto por Carlos Reis (2008) e sumariamente descrito no Capítulo 2.

⁷⁷ De acordo com as formulações de Gérard Genette (1972), seria possível distinguir, no domínio da voz, a posição discursiva utilizada pelo narrador de acordo com o seu grau de participação (ou não) nos eventos relatados na diegese. Desse modo, quanto à sua presença ou ausência dentro da diegese, o narrador pode ser homodiegético (quando relata uma história em que ele mesmo participou, como personagem) ou heterodiegético (situação em que não participa da história que relata); ainda no primeiro caso, a presença do narrador na diegese também pode manifestar-se em graus variados, visto que ele tanto pode contar a sua própria história, sendo, então, do tipo autodiegético, como uma história em que é apenas testemunha ou exerce um papel secundário, situação na qual o termo homodiegético é mantido por Genette (1972).

⁷⁸ Relativamente à noção de perspectiva narrativa, Genette (1972) propõe o termo “focalização” para pôr fim à confusão até então corrente entre os conceitos de voz e de visão, sendo possível distinguir três situações que, eventualmente, podem estar combinadas: aquela em que o narrador diz apenas o que sabe a personagem, a qual se torna o sujeito da focalização e, por isso, é interna na medida em que é ativada a partir do campo de consciência dessa personagem; aquela em que o narrador, enquanto agente da focalização, diz menos do que sabe a personagem, caracterizando a focalização externa; e, finalmente, aquela em que o narrador diz mais do que sabe qualquer uma das personagens, adotando o regime onisciente – a chamada “focalização zero” ou narrativa “não focalizada”, na terminologia genettiana.

possui voz própria);

Finalmente, o terceiro grupo de categorias destina-se a analisar de que forma a experiência humana é representada pelo cronista em seu discurso, já que este é aqui compreendido como uma das dimensões estruturantes da narrativa e “corresponde aos elementos linguísticos que [...] veiculam a história” (Reis, 2018, p. 89). Nesta senda, o percurso analítico que empreenderemos tem como referências metodológicas o modelo proposto por Marcia Benetti (2016), no campo da análise do discurso, e alguns conceitos de Michael Halliday (2004), para a análise da representação, incluindo as seguintes categorias:

- 3.1) análise dos sentidos (formações discursivas presentes na crônica analisada);
- 3.2) análise dos sujeitos (vozes presentes no discurso: quem fala, como e para quem);
- 3.3) análise do silenciamento (o dito, o não dito e o interdito);
- 3.4) análise da estruturação do discurso e da representação (organização sintática, processos de lexicalização e transitividade).

Para a análise dos sentidos, “o primeiro passo [...] é enxergar a existência de duas camadas no texto: a primeira, mais visível, é a camada discursiva; a segunda, só evidente quando aplicamos o método, é a camada ideológica” (Benetti, 2016, p. 247). Quer isto dizer que os sentidos construídos pelo discurso – e, mais especificamente, pelo discurso da narrativa cronística – não se limitam apenas ao plano textual ou linguístico, uma vez que aquele (o discurso) também implica a existência de determinadas formações discursivas ou ideológicas para além do texto, ou seja, a existência de “discursos ‘outros’ (de uma formação política, religiosa, econômica, estética, etc.) que conformam aqueles sentidos” (Benetti, 2016, p. 248). Nesta senda, tal como nos sugere metodologicamente Fairclough (2001, p. 93), a adoção de uma perspectiva dialética é importante para evitar “uma ênfase indevida na determinação do discurso pelas estruturas”, quer sejam estas estruturas discursivas (códigos, normas e convenções) ou não discursivas (condições materiais e concretas). Dessa forma, “a perspectiva dialética considera a prática [discursiva] e o evento contraditórios e em luta, com uma relação complexa e variável com as estruturas, as quais manifestam apenas uma fixidez temporária, parcial e contraditória” (Fairclough, 2001, p. 94).

No que se refere à análise dos sujeitos, importa investigar que vozes estão presentes no discurso da narrativa e de que forma tais vozes são representadas, isto é, quem fala, como fala e para quem fala. Na perspectiva de Mikhail Bakhtin (2003), embora o discurso seja essencialmente dialógico, pois pressupõe sempre um enunciador e um enunciatário, ele pode tender à monofonia ou à polifonia – neste caso, quando múltiplas vozes estão presentes no mesmo discurso. Dessa forma, os sujeitos envolvidos no discurso da crônica (narrador e personagens, por exemplo) podem ser analisados como “vozes que falam no texto” ou como figuras que são instadas a construir sentidos dentro dele (Benetti, 2016, p. 248).

A análise do silenciamento, por outro lado, tem que ver com os sentidos encobertos ou simplesmente apagados pelo discurso, sendo, na verdade, um desdobramento da análise dos

sentidos e da análise dos sujeitos, conforme já exposto. Pese embora a complexidade deste tema, como reflete Eni Orlandi (2007, p. 12), “há uma dimensão do silêncio que remete ao caráter de incompletude da linguagem”, pois “todo dizer é uma relação fundamental com o não dizer”. Neste sentido, “a política do silêncio se define pelo fato de que ao dizer algo apagamos necessariamente outros sentidos possíveis, mas indesejáveis, em uma situação discursiva dada” (Orlandi, 2007, p. 12). Portanto, o silenciamento a que nos referimos pode se dar tanto em virtude da escolha continuada de um dito, em detrimento de um não dito, como pode decorrer de modos de interdição mais explícitos, a exemplo da censura. Assim, interessa-nos perceber, no discurso do cronista, a relação entre o que se diz e o que não se diz, bem como aquilo que é interdito, sob a ótica do “poder-dizer” – isto é, considerando “os mecanismos de intimidação e ocultação de certos sentidos”, bem como “as eventuais formas de resistência desses sentidos” (Benetti, 2016, p. 250).

Posto isto, é preciso ter em conta a estrutura do discurso e o que esta representa. Assim, para além de compreender o modo como o discurso se organiza (Benetti, 2016), há que considerar alguns aspectos relacionados com a análise da representação, como nos sugere Michael Halliday (2004). Na visão do autor, certos processos gramaticais, como a lexicalização e a transitividade, estão na base da representação discursiva da experiência: enquanto a primeira manifesta-se no plano semântico, por meio da escolha lexical, a segunda incide sobre o plano sintático, envolvendo a organização estrutural das proposições. Neste sentido, enquanto a lexicalização contribui para os modos de expressão do discurso através da nominalização, a transitividade constrói “o mundo da experiência” a partir de um conjunto de processos de natureza funcional: materiais (ações concretas), mentais (pensamentos ou sentimentos), relacionais (características ou atributos), comportamentais (processos da consciência ou estados fisiológicos), verbais (processos de fala) e existenciais (da ordem do “ser”) (Halliday, 2004, pp. 170-171)⁷⁹.

Portanto, além de recorrermos a elementos estruturantes da narrativa (espaço, tempo, personagens, etc.) e a operações linguísticas (organização das frases, nominalização, estrutura sintática das proposições) para efeito de análise, também teremos em conta os aspectos semânticos e ideológicos relacionados com a representação de indivíduos ou grupos marginalizados nas crônicas da imprensa brasileira e portuguesa contemporâneas, considerando as diferentes posições tópicas ocupadas por esses atores sociais no discurso da narrativa. Desse modo, avançaremos com a ideia de que os sentidos não são fixos nem previamente dados, mas construídos e negociados constantemente no interior das práticas sociais que constituem os discursos e as representações que daí advêm.

⁷⁹ Para uma melhor compreensão desses processos e do conceito de transitividade, sugere-se a consulta da obra *An Introduction to Functional Grammar*, de Michael Halliday (2004).

PARTE 2: Estudio de caso

Capítulo 5: Perfis dos órgãos de imprensa

5.1 Considerações prévias

No âmbito de um estudo de caso que pretende investigar a representação da experiência da marginalidade, nomeadamente em contexto de imprensa, parece-nos relevante conhecermos previamente os perfis dos diferentes órgãos de comunicação social envolvidos.

Como já referimos anteriormente, mais do que compreender os aspectos formais e estruturais da narrativa cronística, interessa-nos perceber de que modo este gênero possibilita a representação discursiva de temas pouco explorados pela imprensa *mainstream*, razão pela qual escolhemos seis publicações de referência de dois países distintos: do Brasil, selecionamos *O Estado de S. Paulo*, o *Jornal do Brasil* e a revista *Veja*; de Portugal, elegemos o *Diário de Notícias*, o *Público* e a revista *Visão*. Entretanto, antes de passarmos diretamente à apreciação do material recolhido nesses diferentes *media* (o que faremos especificamente nos capítulos seguintes), julgamos ser necessária uma breve apresentação de cada um deles, para melhor situarmos os textos escolhidos em seus respectivos contextos de publicação.

Nesta senda, é imperativo conhecermos não apenas as circunstâncias imediatamente relacionadas com a publicação dos diversos textos coligidos, como também os diferentes aspectos discursivos e ideológicos que caracterizam os seis órgãos de imprensa envolvidos neste estudo. Conforme argumenta Barbie Zelizer (2004), em consonância com o pensamento de Peter Berger e Thomas Luckmann (2004), o ato de ler e interpretar um texto é sempre resultado de um complexo processo de negociação de sentidos e significados que são socialmente construídos, para mais em contexto de imprensa. Tal como defendem esses autores, acreditamos que a reconstrução dos sentidos de um texto nunca deve ser vista como um ato inocente, uma vez que implica uma observação atenta das diferentes *nuances* (cognitivas, sociais, culturais, políticas, econômicas, etc.) do contexto maior no qual o próprio texto está inserido. Tendo isto em vista, passemos, pois, a uma breve contextualização histórica dos jornais e revistas de onde extraímos o nosso *corpus* de análise.

5.2 *O Estado de S. Paulo*: nasce um jornal republicano

Dos três periódicos brasileiros aqui selecionados, o mais antigo e ainda hoje em circulação é o jornal *O Estado de São Paulo*, fundado na cidade de mesmo nome em 4 de janeiro de 1875⁸⁰.

⁸⁰ Aqui, como nos demais casos seguintes, consideramos como marco fundador a data de publicação do primeiro número do periódico em questão.

O diário, que originalmente se designava *A Província de São Paulo*⁸¹, foi criado por um grupo de republicanos com o propósito inicial de combater a escravidão e a monarquia ainda vigentes no país, tendo como seus primeiros redatores Américo de Campos e Francisco Rangel Pestana. Pelo menos em princípio, o novo jornal procurou adotar uma orientação política dita independente, intervindo de forma cautelosa na discussão dos assuntos políticos e sociais da época. No texto-programa que abre a sua primeira edição, pode ler-se o seguinte:

Mais uma folha diária vem oferecer à província de S. Paulo campo livre aos debates tão necessários para solução de problemas importantes que interessam a seu desenvolvimento moral e material. [...] Não sendo órgão de partido algum nem estando em seus intuitos advogar os interesses de quaisquer deles, e por isso mesmo colocando-se em posição de escapar às imposições do governo, às paixões partidárias e às seduções inerentes aos que aspiram ao poder e seus proventos, conta a *Província de São Paulo* fazer da sua independência o apanágio de sua força e a medida da severa moderação, sisudez, franqueza, lealdade e critério em que fundará o salutar prestígio a que destina-se [*sic*] a imprensa livre e consciente (*A Província de São Paulo*, 1875, p. 1).

Na verdade, desde o início *A Província de São Paulo* procurou defender os interesses políticos da elite agrária paulista, uma vez que boa parte dos seus fundadores – em sua maioria, grandes proprietários rurais e cafeicultores – estavam ligados ao Partido Republicano Paulista (PRP) na altura. Se, por um lado, a redação do jornal procurava agir de forma discreta para não sofrer represálias, como a censura e o empastelamento⁸², por outro, o grupo responsável pela sua fundação pretendia combater a centralização política e administrativa então imposta pelo governo imperial, reivindicando “eleições diretas para o Senado e para a presidência das províncias, a separação entre a Igreja e o Estado, a instituição do casamento e dos registros civis e a substituição progressiva do trabalho escravo pelo trabalho livre” (Saul, 2001, pp. 1-2). Com efeito, logo no segundo número, foi introduzida em suas páginas uma “Seção livre”, onde eram publicados comentários, discussões religiosas ou políticas e casos pessoais ou polêmicos. Nesta época, destacavam-se os contundentes editoriais de teor anticlerical, antiescravagista e antimonárquico escritos por Américo de Campos e Francisco Rangel Pestana, normalmente publicados de duas a

⁸¹ Após a proclamação da República, em 1889, as antigas províncias do Brasil Imperial foram posteriormente convertidas em estados, o que justifica a mudança do nome do jornal, ocorrida em 1º de janeiro de 1890, para a sua nova e atual designação – *O Estado de S. Paulo*.

⁸² Em tipografia, o termo empastelamento é empregado para referir-se ao ato de invadir uma gráfica ou redação jornalística com o objetivo de inutilizar o trabalho em curso, não raro envolvendo a destruição de máquinas e equipamentos. Conforme refere Alberto Dines (2006), durante o Império, tornou-se frequente a destruição de equipamentos tipográficos com a intenção de silenciar os órgãos opositores ao regime: era o início da chamada “Era dos Empastelamentos”. Segundo o autor, “num empastelamento, reúne-se diante das oficinas de um jornal meia dúzia de capangas – indignados ou não –, alguém começa a gritar palavras de ordem e em poucos minutos o [grupo] se transforma numa turba capaz de qualquer violência. [...] Opção mais ‘limpa’ e ‘inofensiva’ era a derrubada das caixas de tipos de modo a impedir que os tipógrafos juntassem as letras de chumbo. Espalhadas e misturadas no chão, tornava-se impossível compor palavras, montar frases, construir textos e transmitir ideias. Um jornal empastelado era um jornal sem letras e sem voz” (Dines, 2006, §§. 6-8).

três vezes por semana (Saul, 2001)⁸³.

Portanto, mais do que um órgão de imprensa com pretensões abolicionistas e republicanas, o surgimento d'*A Província de São Paulo* representou sobretudo uma resposta da elite agrária paulista às profundas transformações econômicas, políticas e socioculturais ocorridas no Brasil no último quartel do século XIX⁸⁴. Entretanto, o jornal enfrentou sucessivas crises financeiras pelo menos até aos primeiros anos do século XX, quando começou a assumir as características de uma empresa jornalística. Assim, embora no final da década de 1880 já contasse com uma edição diária de 4 mil exemplares (sua tiragem inicial era de 2 mil exemplares), colocando-se na dianteira do jornalismo paulistano, sua trajetória financeira e comercial não foi das mais estáveis logo nos primeiros anos (Cruz, 2013). Com uma estrutura gráfica ainda modesta, foi somente sob a direção de Júlio Mesquita – e já com o nome d'*O Estado de S. Paulo* – que o diário introduziu uma série de inovações técnicas e mudanças estruturais na sua organização administrativa, possibilitando um crescimento verdadeiramente considerável das vendas avulsas e assinaturas, conforme explicita Heloísa Cruz:

Na última década do século [XIX], o jornal se transforma na Companhia Impressora Paulista, adquire a sua primeira máquina Marinoni e um bom motor, monta uma oficina de obras mais moderna, alarga consideravelmente suas instalações e eleva sua tiragem diária para 7.500 exemplares. Em 1907, a Companhia Impressora dá seu grande salto, transformando-se em sociedade anônima. Integraliza um capital de 350 contos de réis, compra um prelo rotativo, acaba com a composição manual introduzindo a linotipo, abre agências em várias cidades do interior. Sua edição diária, agora com 20 páginas que dão espaço crescente à propaganda, alcança a tiragem de 35 mil exemplares (Cruz, 2013, p. 112)⁸⁵.

Neste contexto, em que a imprensa diária gradativamente se transforma em grande imprensa, alguns diários de estruturas mais sólidas “firmam-se enquanto base dos principais conglomerados de comunicação” (Cruz, 2013, p. 113), como era o caso d'*O Estado de S. Paulo*. No decorrer do século XX, portanto, o título foi progressivamente se consolidando como um

⁸³ À parte isto, um dos aspectos que o diferenciava em relação a outras publicações desse período era o seu método de granjear novos leitores: para impulsionar as vendas avulsas, o jornal contratou o imigrante francês Bernard Gregoire, que saía às ruas da capital paulista montado a cavalo e utilizando uma corneta para atrair a atenção do público – fato pelo qual foi logo ridicularizado pelos jornais concorrentes, a exemplo do *Correio Paulistano* e do *Diário de São Paulo*, hoje extintos. Curiosamente, a figura do insólito jornaleiro acabaria por tornar-se o próprio símbolo do jornal alguns anos mais tarde, sendo incorporada ao seu *ex-libris* e mantida até hoje como parte de sua identidade visual.

⁸⁴ Para se ter uma ideia das diversas transformações ocorridas no país neste período, recorde-se a abolição da escravatura, promulgada em 13 de maio de 1888, e a instalação do regime republicano de governo, em 15 de novembro de 1889. Para além disso, na mesma época houve a vinda de um grande número de imigrantes (sobretudo europeus), contribuindo fortemente para o processo de crescimento e urbanização das principais cidades brasileiras, a exemplo de São Paulo e do Rio de Janeiro.

⁸⁵ Mesmo com tais inovações tecnológicas, é oportuno lembrar que os recursos gráficos existentes nesse período ainda eram escassos e, por conseguinte, o conteúdo verbal predominava. Para além disso, o texto jornalístico praticado pela maioria dos jornais da época transitava entre o informativo e o literário, sendo frequentes as aberturas prolixas e o chamado “nariz de cera”: nesta época, em que muitos homens de letras faziam parte das redações brasileiras, o modelo de jornalismo adotado era sobretudo “o da opinião, do debate, da peleja, das discussões temáticas” (Freire, 2009, p. 296). Assim, valores como objetividade jornalística, imparcialidade e fontes múltiplas só seriam adotados pela maioria dos jornais brasileiros algum tempo mais tarde, sobretudo por influência do jornalismo norte-americano.

importante órgão de comunicação social não apenas em seu estado de origem, mas também no panorama do jornalismo brasileiro. Nesta direção, outros passos decisivos foram dados pelo Grupo Estado⁸⁶ no decorrer das décadas de 1950 e 1970, como a construção de uma nova sede para o diário e a ampliação das suas atividades no ramo da comunicação social⁸⁷. Assim, tendo em conta a influência crescente do Grupo Estado como conglomerado de comunicação, não surpreende, pois, que o diário paulistano tenha alcançado um notório sucesso comercial e editorial nas décadas seguintes, firmando-se como um dos grandes jornais da imprensa brasileira a partir da segunda metade do século XX (Azevedo, 2006).

Publicado em formato *standard*⁸⁸ desde a sua fundação, quando possuía apenas quatro páginas diárias, *O Estado de S. Paulo* empreendeu diversas reformulações gráficas ao longo dos anos (*O Estado de S. Paulo*, 2000). Já no início da década de 1990, por exemplo, o periódico passou por uma significativa reestruturação dos seus cadernos, com a inclusão de mais fotos coloridas e chamadas para os destaques nas primeiras páginas (Saul, 2001). Em março de 2000, entrou no ar o portal d'*O Estado de S. Paulo*, reunindo num mesmo sítio eletrônico os diferentes produtos até então oferecidos pelo Grupo Estado: *Agência Estado*, *Jornal da Tarde*, *O Estado de S. Paulo* e *Rádio Eldorado*⁸⁹. Outras inovações gráficas e editoriais também foram efetuadas pelo jornal em anos mais recentes, envolvendo tanto a sua tradicional versão impressa como a digital.

No que se refere à sua linha editorial, o jornal afirma defender “o sistema democrático de governo, a livre iniciativa, a economia de mercado e um Estado comprometido com um país economicamente forte e socialmente justo”, garantindo “aos setores minoritários a manifestação de suas opiniões” e condenando “editorialmente todo estereótipo racial, religioso, étnico e sexual” (*O Estado de S. Paulo*, s.d., p. 4). Do ponto de vista político, porém, *O Estado de S. Paulo* é historicamente reconhecido como um órgão de perfil conservador, quer seja pelo tratamento normalmente dado a temas mais polêmicos, quer seja pelas opções editoriais que foi assumindo ao longo de mais de um século de existência. Com efeito, os autoproclamados princípios do liberalismo político não o impediram de apoiar abertamente a instalação do regime militar em abril de 1964, quando o país mergulhou num longo período de autoritarismo que se estendeu até meados da década de 1980⁹⁰. Por outro lado, com o passar dos anos e o consequente endurecimento da

⁸⁶ Designação jurídica adotada pelo grupo detentor do jornal.

⁸⁷ Ainda neste período, destacam-se o surgimento da *Rádio Eldorado* (1958), do *Jornal da Tarde* (1966) e da *Agência Estado* (1970), uma agência de notícias criada originalmente para dar suporte operacional às demais unidades do Grupo Estado.

⁸⁸ O formato *standard* ou *broadsheet*, adotado pela maioria dos jornais brasileiros de referência (Gadini, 2006), é o maior formato existente de jornal, como o explica João Figueira: “as suas páginas chegam a ter mais de 50 cm de comprimento” e “o seu nome provém das impressoras antigas, normalmente de folha única” (Figueira, 2012, p. 18).

⁸⁹ Com exceção da *Agência Estado*, que ainda hoje permanece em atividade, os demais órgãos foram extintos em anos relativamente recentes: o *Jornal da Tarde* circulou até 31 de outubro de 2012 e a *Rádio Eldorado* (posteriormente chamada *Rádio Estadão*, a partir de 2013) encerrou suas transmissões em 17 de março de 2017.

⁹⁰ No Brasil, a ditadura civil-militar foi um regime de caráter autoritário e nacionalista instaurado em 1º de abril de 1964 por meio de um golpe de Estado, quando o país esteve sob o comando de sucessivos governos militares até 15 de março de 1985. Nesse período, que se estendeu por mais de 20 anos, a imprensa brasileira esteve sob forte censura do Estado e

censura, o jornal foi passando de um apoio entusiasmado à implantação do regime militar para uma oposição liberal e moderada, embora crescente, ao novo regime – como, de resto, ocorreu com outros órgãos da imprensa brasileira *mainstream* da época (Azevedo, 2006).

No fundo, tais tendências editoriais não se restringem apenas ao diário paulista em apreço, estando presentes na maioria dos órgãos da imprensa brasileira considerados de referência. Como salienta Fernando Azevedo (2006), algumas das características mais evidentes do setor jornalístico brasileiro permanecem praticamente inalteradas desde o surgimento da chamada grande imprensa, como o monopólio familiar e a propriedade cruzada dos meios de comunicação social; a escassa diversidade do ponto de vista político; a baixa circulação dos jornais associada ao reduzido número de leitores e, por conseguinte, um jornalismo orientado principalmente para as elites e bastante permeável à influência econômica desses públicos. Como veremos, tais características também se fazem notar na linha editorial adotada pelos outros dois órgãos da imprensa brasileira que apresentaremos de seguida, não obstante as particularidades discursivas presentes em cada um deles.

5.3 *Jornal do Brasil: o diário monarquista*

Ao contrário do que pretendia o grupo fundador d’*O Estado de S. Paulo*, o *Jornal do Brasil* – inicialmente, grafado *Jornal do Brazil* – surgiu anos mais tarde com o objetivo declarado de defender a monarquia recém-deposta, tendo sido fundado em 9 de abril de 1891⁹¹, por iniciativa do jornalista e político Rodolfo de Sousa Dantas, na então capital brasileira – o Rio de Janeiro. Neste contexto, grupos ligados ao antigo regime monárquico iniciaram negociações com o propósito de lançar um novo jornal que, de alguma forma, pudesse transmitir críticas ao governo. Tal intenção já era expressa por Rodolfo Dantas numa carta endereçada a Joaquim Nabuco em 1890, na qual revelava a este ter-se associado “a um grupo muito limitado de amigos, que há dias constituiu-se com o capital de quinhentos contos, podendo elevar-se a mil, para fundar um grande jornal que deverá aparecer aqui nos primeiros dias de abril [de 1891]” (Dantas *apud* Montalvão, 2001, p. 1). Na sequência, Nabuco era convidado a participar do quadro de redatores do novo diário, vindo a

muitas liberdades civis foram suprimidas, não raro resultando na perseguição, tortura, morte ou expulsão do país dos opositores ao regime. Para José Paulo Netto (2014, p. 74), “o regime derivado do golpe do 1º de abril [de 1964] sempre haverá de contar, ao longo da sua vigência, com a tutela militar; mas constitui um grave erro caracterizá-lo tão somente como uma ditadura militar – se esta tutela é indiscutível, constituindo mesmo um de seus traços peculiares, é inegavelmente indiscutível que a ditadura instaurada no 1º de abril foi o regime político que melhor atendia aos interesses do grande capital: por isto, deve ser entendido como uma forma de *autocracia burguesa* (na interpretação de Florestan Fernandes) ou, ainda, como a *ditadura do grande capital* (conforme a análise de Octávio Ianni). O golpe não foi puramente um golpe militar, à moda de tantas quarteladas latino-americanas [...] – foi um golpe civil-militar e o regime dele derivado, com a instrumentalização das Forças Armadas pelo grande capital e pelo latifúndio, conferiu a solução que, para a crise do capitalismo no Brasil à época, interessava aos maiores empresários e banqueiros, aos latifundiários e às empresas estrangeiras”.

⁹¹ Na mesma data em que foi fundado, comemorava-se o 60º aniversário do *Te Deum* celebrado pela ascensão de D. Pedro II ao trono imperial, o que demonstra as ligações iniciais do periódico com a monarquia (Montalvão, 2001).

tornar-se chefe de redação poucos meses depois.

Já em sua primeira edição, o periódico traçava as diretrizes básicas da sua orientação política, afirmando o seu propósito de criticar o governo e, por outro lado, estabelecendo limites a essa atuação. Porém, se inicialmente o periódico se apresentava como um órgão de posições moderadas, que desejava manter boas relações com o regime republicano, a partir de junho de 1891, quando Nabuco assumiu a chefia de redação, os primeiros conflitos começaram a surgir, já que os editoriais de sua autoria não poupavam críticas aos adeptos do novo regime. Em pouco tempo, as críticas dirigidas à República recém-instaurada provocaram um clima de hostilidade crescente contra o jornal, cuja redação foi várias vezes ameaçada de empastelamento. Apesar disso, o periódico não deixou de debater as grandes questões políticas, enfocando também os problemas cotidianos da cidade:

Divulgando as descobertas científicas de Louis Pasteur e de Robert Koch, o jornal fez campanha para que se criasse no Rio [de Janeiro] um instituto contra a febre amarela. Na seção “Melhoramentos urbanos”, defendeu a necessidade de se abrirem grandes avenidas, que serviriam tanto ao saneamento da cidade, através da arborização e da construção de novos prédios segundo padrões higiênicos adequados, como à melhor circulação. Insistiu também na construção de uma rede de metrô, alertando para o crescimento da população urbana, e defendeu a necessidade de um plano arquitetônico e urbanístico definitivo para a cidade, a fim de disciplinar as construções (Montalvão, 2001, p. 2).

Poucos meses depois, por ocasião da morte de D. Pedro II, o *Jornal do Brasil* publicou uma edição especial intitulada “O grande morto”, na qual era feito um histórico saudoso do reinado do ex-monarca. A partir de então, Joaquim Nabuco passou a escrever extensos artigos de análise doutrinária, o que aumentou o descontentamento dos republicanos. Na verdade, a publicação desses artigos lançou uma parte considerável da opinião pública contra o próprio jornal, cuja redação seria alvo de empastelamento dias após⁹². Em virtude do incidente, Joaquim Nabuco e Rodolfo Dantas viram-se forçados a afastar-se da redação, cuja direção foi provisoriamente entregue a Henrique de Villeneuve, também encarregado de efetuar as operações relativas à venda do jornal.

Tempos depois, um grupo ligado a Rui Barbosa iniciou negociações para a compra do título, o qual, a partir de então, experimentaria uma nova fase em sua história. Em 20 de maio de 1893, o texto-programa escrito por Barbosa, intitulado “Traços de um roteiro”, explicitava os novos compromissos assumidos pelo periódico: a defesa do regime republicano e o combate à sua degeneração – esta, segundo ele, provocada pelo autoritarismo do então presidente Floriano Peixoto. Entretanto, Barbosa não se limitaria à tarefa de redefinir o posicionamento do jornal: como novo diretor, sua primeira providência foi a de alterar a grafia do título, substituindo o Z de *Brazil*

⁹² Na noite de 16 de dezembro de 1891, a redação do jornal foi invadida por uma multidão aos gritos de “Mata! Mata Nabuco!”, tendo as suas oficinas completamente depredadas. Em resposta ao episódio, Rodolfo Dantas publicou uma nota informando que ele e Joaquim Nabuco haviam se desligado de seus postos na redação, esclarecendo que os proprietários do órgão haviam decidido transferi-lo a novos donos (Montalvão, 2001).

por um S; para além disso, o preço do exemplar passou a 100 réis e a folha começou a contar com o serviço da agência de notícias francesa *Havas* (Sodré, 1999). Apesar de breve, a direção de Barbosa imprimiu uma fase bastante combativa ao periódico, sendo marcada por um “antiflorianismo sem medidas”, nas palavras de Nelson Werneck Sodré (1999, p. 262). Com efeito, uma série de divergências com o governo acabaria por resultar na invasão militar da sede do jornal e no seu subsequente fechamento, permanecendo fora de circulação por mais de um ano⁹³.

Em 15 de novembro de 1894, data em que a implantação da República completava cinco anos, o diário voltaria novamente a circular, desta vez por iniciativa dos irmãos Fernando Mendes de Almeida e Cândido Mendes de Almeida Filho. Em seu artigo de apresentação, a nova direção do periódico afirmava seu propósito de “assegurar aos poderes públicos seu apoio, sempre que [necessário] para sustentar a autoridade legal”; por outro lado, “o jornal propunha-se a ser um órgão de imprensa ‘popular’, defensor dos pobres e dos oprimidos e divulgador de suas queixas e reclamações” (Montalvão, 2001, p. 5). Com essa nova postura, o *Jornal do Brasil* alterou profundamente as suas características iniciais, abandonando os inflamados debates políticos de outrora e voltando-se principalmente para os assuntos de interesse das massas, “embora jamais encampasse as lutas populares que contivessem qualquer tipo de ameaça à ordem constituída” (Montalvão, 2001, p. 6).

Ao longo do tempo, portanto, o *Jornal do Brasil* passou por diferentes proprietários e, conseqüentemente, por sucessivas transformações em sua organização administrativa, passando de antigo órgão monarquista (e mais tarde republicano) até firmar-se como uma grande empresa jornalística, na segunda metade do século XX. No entanto, foi somente após uma ampla reforma gráfica e editorial, empreendida nas décadas de 1950 e 1960, que o diário veio a tornar-se um periódico de referência nacional, passando a definir novos padrões da prática profissional do jornalismo no Brasil (Ribeiro & Vieira, 2018).

Não por acaso, data desse período a criação do influente *Caderno B*, apontado por Daniel Piza (2009, p. 37) como “o precursor do moderno jornalismo cultural brasileiro”. Em pouco tempo, o novo suplemento tornou-se sinônimo de caderno de cultura, “ao reunir em suas páginas diárias uma combinação até então inédita de arte, literatura, música, teatro e comportamento produzida por jornalistas, escritores e intelectuais” (Vieira, 2014, p. 29), servindo de modelo para praticamente todos os órgãos de imprensa do país⁹⁴. Para se ter uma ideia, refira-se que importantes nomes da

⁹³ Segundo Nelson Werneck Sodré (1999), a tensão entre o jornal e o governo agravou-se ainda mais com a eclosão da Revolta da Armada, encampada pela Marinha brasileira em protesto contra o autoritarismo do presidente Floriano Peixoto. Na ocasião, o *Jornal do Brasil* foi o único periódico a noticiar o acontecimento em detalhes e, como represália, a direção do jornal foi intimada pelo presidente a suspender o noticiário sobre a revolta. Porém, em virtude do não cumprimento dessa determinação, a edição de 1º de outubro de 1893 foi apreendida e a sede do jornal foi invadida pelas forças do governo, resultando no seu fechamento.

⁹⁴ Seguindo o pioneirismo do *Jornal do Brasil*, muitos jornais brasileiros, inclusive os do interior, passaram a dedicar um espaço fixo e diário reservado à cultura, alguns dos quais homônimos ou variantes do *Caderno B*. Foi este o caso de *O Estado de São Paulo (Caderno 2)*, *d’O Globo (Segundo Caderno)*, *d’O Dia (Caderno D)*, da *Gazeta de Alagoas (Caderno*

literatura brasileira contemporânea, como Clarice Lispector, Carlos Drummond de Andrade, Fernando Sabino, Marina Colasanti, entre outros, escreveram para o *Caderno B* em diferentes épocas, fazendo dele um prolífico espaço para a produção cronística nacional. Assim, o diário que já foi pejorativamente chamado de “jornal das cozinheiras”, devido à grande quantidade de anúncios que ocupavam as suas primeiras páginas até à década de 1950, foi alçado ao estatuto de “veículo dos intelectuais” (Vieira, 2014, p. 30), tornando-se uma referência incontornável para o jornalismo brasileiro a partir de então.

Tais inovações, porém, não acarretaram uma mudança realmente significativa no que diz respeito à sua linha editorial. Não obstante as diversas transformações por que passou ao longo do tempo, o *Jornal do Brasil* continuou a manter as principais características que, no fundo, sempre nortearam a sua atuação, autodefinindo-se como um “órgão católico, liberal-conservador, constitucional e defensor da iniciativa privada” (Montalvão, 2001, p. 13)⁹⁵. Quer isto dizer, portanto, que o *Jornal do Brasil* também se enquadra ideologicamente como um órgão de imprensa mais voltado para os interesses da elite econômica brasileira, pesem embora as evidentes disputas políticas e ideológicas que marcaram a sua trajetória desde a fundação, ocorrida em finais do século XIX.

Todavia, na viragem do século XX para o XXI, o *Jornal do Brasil* atravessou uma nova fase de crise – provavelmente, a mais dramática da sua história. Após sucessivas perdas financeiras, o título – que até então pertencia à família Nascimento Brito – foi arrendado ao empresário Nelson Tanure por um período de 60 anos, renováveis por mais 30. Após um breve período de recuperação financeira, durante o qual o jornal passou a circular em formato *berliner*⁹⁶ em vez do seu tradicional tamanho *standard*, sucedeu-se uma nova fase de queda nas vendas, levando a administração do jornal a anunciar o fim da sua versão em papel em julho de 2010. Autoproclamando-se “o primeiro jornal 100% digital do país”, o famoso diário carioca passou a existir apenas em versão *online* a partir de setembro de 2010, com alguns conteúdos restritos a assinantes. Curiosamente, depois de quase uma década fora de circulação, a versão impressa do jornal retornaria às bancas em fevereiro de 2018, após ter sido comprado pelo empresário Omar Peres, que negociou a cessão do título diretamente com Nelson Tanure. No entanto, seria um retorno fugaz: passado pouco mais de um ano, em março de 2019, Omar Peres anunciou publicamente o fim da “nova” edição impressa, resultando na demissão de cerca de 20 profissionais.

Assim, a despeito das diversas crises que enfrentou ao longo da sua história, é certo que o

B), do *Diário dos Campos*, de Ponta Grossa, Paraná (*Caderno B*), etc. Desse modo, “na segunda metade do século XX, registra-se no Brasil o surgimento e o sucessivo fortalecimento da produção cotidiana dos cadernos culturais pelos principais diários brasileiros” (Vieira, 2014, p. 31).

⁹⁵ Assim como *O Estado de S. Paulo*, sabe-se que o *Jornal do Brasil* também apoiou a implantação da ditadura civil-militar no Brasil em 1964, embora mais tarde tenha passado a fazer oposição ao regime, em virtude do autoritarismo do governo e da censura que lhe foi imposta nesse período (Azevedo, 2006).

⁹⁶ Também conhecido como berlinense, o formato *berliner* é mais utilizado pelos jornais europeus e possui dimensões aproximadas de 31,5 cm de largura por 47 cm de altura, o que torna este formato ligeiramente maior do que o tabloide (cujas medidas rondam os 28 x 43 cm) e mais curto do que o *standard* ou *broadsheet*.

Jornal do Brasil ocupa um lugar de relevo no contexto da imprensa brasileira contemporânea, quer seja pelas inovações gráficas e editoriais que introduziu no jornalismo brasileiro, quer seja pelo importante papel que desempenhou, enquanto órgão de comunicação social, no decorrer de mais de um século de existência. À parte isto, foi também nas páginas desse histórico diário carioca que a crônica progressivamente se afirmou como um gênero de relevo no panorama da imprensa brasileira, conhecendo um período de prolífica produção e, desse modo, granjeando a atenção crescente do público leitor.

5.4 “*Veja quer ser a grande revista semanal de informação de todos os brasileiros*”⁹⁷

Em termos de existência, a revista *Veja* – inicialmente, intitulada *Veja e leia*⁹⁸ – é a mais recente das três publicações da imprensa brasileira que aqui analisaremos, tendo sido lançada em 11 de setembro de 1968 – portanto, em plena vigência da ditadura civil-militar no país (Magalhães, 2003). Com sede em São Paulo e publicada desde então às quartas-feiras (com exceção das chamadas “edições especiais”), a revista foi criada pelo jornalista Roberto Civita a convite do seu pai e fundador da editora Abril, Victor Civita, que pretendia lançar uma revista semanal de informações gerais nos moldes da norte-americana *Time*. Para tanto, foram escolhidas na ocasião cerca de cinquenta pessoas para compor a redação da nova revista, que chegou a produzir alguns números experimentais antes da publicação efetiva do primeiro exemplar⁹⁹.

Em seu primeiro número, como reflexo do clima de polarização política existente na época, o semanário trazia como manchete de capa “O grande duelo no mundo comunista”, acompanhada de uma imagem da foice e do martelo sobre um fundo vermelho, numa evidente alusão à bandeira da extinta União Soviética¹⁰⁰. Para além disso, uma “Carta do editor”, assinada por Victor Civita,

⁹⁷ No primeiro número da revista, lançado em 11 de setembro de 1968, o fundador da editora Abril, Victor Civita, assim se dirige ao leitor, em sua histórica “Carta do editor”: “Onde quer que você esteja, na vastidão do território nacional, estará lendo essas linhas praticamente ao mesmo tempo em que todos os demais leitores do país. Pois VEJA quer ser a grande revista semanal de informação de todos os brasileiros. [...] O Brasil não pode mais ser o velho arquipélago separado pela distância, o espaço geográfico, a ignorância, os preconceitos e os regionalismos [...]. Precisa saber o que está acontecendo nas fronteiras da ciência, da tecnologia e das artes no mundo inteiro. Precisa acompanhar o extraordinário desenvolvimento dos negócios, da educação, do esporte, da religião. Precisa, enfim, estar bem informado. E este é o objetivo de VEJA” (Civita, 1968, p. 20).

⁹⁸ Embora desde o início seja conhecida apenas como *Veja*, a revista ainda exibiu na capa o título *Veja e leia* (com a segunda parte grafada em letras menores) até à edição de 28 de maio de 1975.

⁹⁹ O *Projeto Falcão*, nome dado ao processo de fomento e criação da revista, incluiu a realização de catorze números zero, ou seja, números experimentais da publicação que serviram de teste ao modelo pretendido pela editora Abril (Villalta, 2002).

¹⁰⁰ Se internamente o Brasil vivia sob o julgo de uma ditadura civil-militar, como aponta José Paulo Netto (2014), na mesma época o mundo testemunhava uma forte disputa política, econômica e ideológica então travada pelos Estados Unidos (de economia capitalista) e pela extinta União Soviética (de economia socialista), no período historicamente referido como Guerra Fria. É chamada “fria” porque não houve uma guerra direta entre essas duas superpotências, abrangendo o período entre o final da Segunda Grande Guerra (1945) e a extinção da própria União Soviética (1991). Nas palavras de Eric Hobsbawm (2008, p. 226), “a peculiaridade da Guerra Fria era a de que, em termos objetivos, não existia perigo iminente de guerra mundial. Mais que isso: apesar da retórica apocalíptica de ambos os lados, mas sobretudo do lado americano, os governos das duas superpotências aceitaram a distribuição global de forças no fim da Segunda Guerra Mundial, que equivalia a um equilíbrio de poder desigual, mas não contestado na sua essência”.

apresentava a revista como um órgão de integração nacional, afirmando que o país “precisa[va] de informação rápida e objetiva a fim de escolher rumos novos” (Civita, 1968, p. 20). Embora o editorial não fizesse qualquer referência à conjuntura nacional e a política não estivesse entre os temas nele mencionados como relevantes, a publicação ficou conhecida desde o início pelas suas coberturas políticas, conforme salientam Musa Velasquez e Beatriz Kushnir (2001).

Não obstante o sucesso comercial alcançado pela primeira edição, com a venda de quase todos os 700 mil exemplares impressos, nos meses seguintes, porém, as vendas decaíram e muitos anunciantes afastaram-se. Para o segundo número, por exemplo, foram impressos 600 mil exemplares, dos quais foram vendidos menos da metade. Em pouco tempo, as vendas já não passavam dos 100 mil exemplares, com a revista causando prejuízos financeiros à editora Abril (Villalta, 2002). Para mais, a situação agravou-se com o decreto do Ato Institucional n.º 5 pelo governo militar¹⁰¹, que acarretou a apreensão da sua décima quinta edição, de 18 de dezembro de 1968, assim que esta chegou às bancas, iniciando-se, a partir de então, uma fase de censura ao periódico, com bilhetes e telefonemas informando os temas proibidos à redação (Maia, 2002).

Contudo, mesmo sob constante vigilância da censura, a revista conseguiu recuperar-se financeiramente, ao investir na cobertura dos voos espaciais tripulados e da corrida à lua que assinalam o período da Guerra Fria (Velasquez & Kushnir, 2001). Ainda nesta época, o semanário consolidou um modelo de apresentação gráfica e de distribuição das matérias e seções que é utilizado até hoje, embora com algumas alterações pontuais: a abertura por meio de uma entrevista (que passou a ser impressa em páginas amarelas), uma seção de humor, os destaques da semana, as cartas dos leitores, o editorial (inicialmente chamado de “Carta do editor” e depois modificado para “Carta ao leitor”) e, como elemento central, uma grande reportagem de resumo da semana, normalmente de teor político. Nas últimas páginas, ganharam espaço os temas culturais (cinema, livros, música, etc.) e, fechando a revista, uma página de opinião assinada, onde se tornou frequente a publicação de crônicas ou artigos de opinião escritos tanto por colaboradores externos como por jornalistas da própria *Veja*.

No decorrer dos anos 1970, quando a situação política do Brasil oscilou entre a fase mais dura do regime militar, na primeira metade da década, e os primeiros acenos de redemocratização, na metade seguinte, a *Veja* firmou-se como o mais importante semanário nacional, com tiragens que alcançaram a marca dos 300 mil exemplares no final da década (Velasquez & Kushnir, 2001). Não obstante as restrições de um período historicamente marcado pelo autoritarismo, a revista continuou a manter o noticiário político em posição cimeira, reservando espaços ocasionais para

¹⁰¹ O Ato Institucional n.º 5 foi o quinto dos 17 grandes decretos emitidos pelo regime militar nos anos seguintes ao golpe de 1964, no Brasil. Considerado o mais rígido de todos os Atos Institucionais, o AI-5, como ficou conhecido, foi decretado em 13 de dezembro de 1968 pelo presidente Artur da Costa e Silva, resultando na cassação de mandatos de parlamentares contrários ao regime, em intervenções ordenadas pelo presidente nos estados e municípios e também na suspensão de quaisquer garantias constitucionais, eventualmente institucionalizando o uso da tortura como instrumento do Estado para a manutenção da chamada “segurança nacional” (Codato, 2004).

matérias e comentários de pendor ligeiramente crítico ao governo. Com efeito, na edição comemorativa dos dez anos de lançamento, publicada em 13 de setembro de 1978, o editorial assinado por Victor Civita criticava a arbitrariedade imposta pelo Ato Institucional n.º 5 e, ao mesmo tempo, apontava os princípios básicos que norteavam a atuação da revista desde a sua criação:

Para começar, queremos afirmar que nos consideramos liberais. [...] E ser liberal, para nós, é querer o progresso com ordem, a mudança pela evolução, e a manutenção da liberdade e da iniciativa individuais como pedra angular do funcionamento da sociedade. Acreditamos, assim, no capitalismo democrático e estamos convencidos de que a livre iniciativa é o meio mais eficiente para se promover o progresso social. [...] VEJA, ao longo de seus dez anos, vem combatendo o arbítrio. Mas o problema essencial, agora, é muito menos gritar contra o arbítrio e muito mais assegurar uma passagem tranquila do país para o regime democrático (Civita, 1978, pp. 18-19).

Mesmo posicionando-se abertamente contra a censura, as opções editoriais assumidas pela direção da *Veja* explicam o caráter mais ameno da sua cobertura nesta fase, quando o semanário abandonou a postura crítica dos primeiros anos e buscou uma maior aproximação com o governo. Curiosamente, a posição da revista em relação ao regime instaurado com o golpe de 1964 ora oscilava entre a crítica velada ou mais explícita, no que diz respeito à autonomia e à liberdade de imprensa, ora sinalizava um franco apoio aos militares, condenando de forma veemente a atuação de grupos guerrilheiros que então se opunham ao governo. Neste contexto, o periódico – assim como praticamente toda a imprensa *mainstream* da época – “tratou de construir seu discurso de maneira a estabelecer parâmetros que não buscassem um questionamento mais radical da ditadura militar” (Rautenberg, 2011, p. 74), contribuindo, ainda que de forma indireta, para a manutenção da ordem estabelecida.

Na década de 1980, à medida que decorria o processo de reabertura política e transição democrática no país, a revista ampliou sua liderança no mercado editorial brasileiro, com tiragens oscilando entre 500 mil e um milhão de exemplares. Se, por um lado, tal expansão se deve aos acontecimentos políticos que marcaram a época – como as grandes mobilizações populares e as primeiras eleições diretas para a presidência do Brasil, após um período de 29 anos¹⁰² –, por outro, pode ser atribuída à demanda crescente por informações que sobreveio logo após a restauração do regime democrático, tendo em vista a forte tendência monopolística do mercado editorial brasileiro. Neste cenário, marcado por grande instabilidade na política econômica, as edições especiais

¹⁰² Neste período, destaca-se a ocorrência do movimento político conhecido como “Diretas já”, que teve como objetivo a retomada das eleições diretas para o cargo de presidente da República no Brasil, suspensas durante a vigência do regime militar. Apontado por alguns autores como a maior mobilização cívico-popular da história republicana do Brasil (Delgado, 2007; Leonelli & Oliveira, 2004), o movimento pelas “Diretas já” teve início em 1983 e prosseguiu até 1984, tendo mobilizado milhões de pessoas em comícios e passeatas. Apesar do significativo apelo popular, o processo de eleições diretas no Brasil só veio a ocorrer, de fato, em 1989 – ou seja, 29 anos após a escolha do último presidente democraticamente eleito, em 3 de outubro de 1960.

abordando as novas medidas adotadas pelo governo alcançavam tiragens recordes, por vezes ultrapassando a venda de um milhão de exemplares (Velasquez & Kushnir, 2001).

Neste ínterim, a *Veja* conquistou a preferência da classe média brasileira entre as principais revistas semanais de informação do país, tornando-se um importante veículo de divulgação impressa de produtos e hábitos de consumo junto a esse público: sintomaticamente, as páginas de publicidade passaram a ocupar cerca de dois terços da revista, exercendo uma influência considerável sobre os hábitos culturais e de consumo do público brasileiro, como explicita Daniela Villalta (2002)¹⁰³. Também neste período, destaca-se ainda a criação das edições locais da revista (*Veja São Paulo* e *Veja Rio*), em cujas páginas podem ser encontradas matérias de interesse regional (normalmente focadas em temas culturais), sugestões de atividades de entretenimento, colunismo social e um grande número de anúncios publicitários.

Na viragem da década de 1990 para os anos 2000, porém, a *Veja* tornou-se cada vez mais conhecida por suas controversas coberturas jornalísticas, envolvendo principalmente figuras políticas e, não raro, utilizando a ironia e o sarcasmo como estratégias discursivas (Benetti, 2007). Dessa forma, a revista “construiu, de si mesma, uma forte imagem de legitimidade para proferir saber – frente a um suposto não saber dos leitores, da população em geral e, em certos momentos, das próprias fontes” (Benetti, 2007, p. 42). Na avaliação de Márcia Benetti, o discurso da revista não parece enquadrar-se na esteira dos gêneros jornalísticos informativos, aproximando-se mais de um modelo opinativo de jornalismo: “embora carregado de informação, seu texto é fortemente permeado pela opinião, construída principalmente por meio de adjetivos, advérbios e figuras de linguagem” (Benetti, 2007, p. 42).

Seja como for, não há dúvidas de que o semanário ocupa uma posição cimeira no cenário da imprensa brasileira contemporânea, figurando entre as publicações do gênero mais vendidas (e possivelmente mais lidas) do país. Para além disso, é oportuno lembrar que o predomínio de um modelo jornalístico mais opinativo não invalida por completo o papel exercido pela revista como órgão de imprensa: ao contrário, o recurso à opinião não apenas foi uma das características dominantes da imprensa brasileira em seus primórdios, como também está presente, dentro de certos limites éticos e deontológicos, na maioria das publicações de referência existentes na atualidade. Conforme já referimos em diversas ocasiões, a crônica é tradicionalmente enquadrada como um gênero do discurso jornalístico mais reservado à opinião do que propriamente à informação, quer seja no panorama do jornalismo brasileiro, quer seja no âmbito da imprensa portuguesa. Assim, interessa-nos compreender de que forma este gênero foi empregado pela revista *Veja* no que diz respeito à representação da experiência da marginalidade, bem como pelos demais

¹⁰³ Um exemplo disso é a publicação regular, desde 1973, de uma lista dos livros “mais vendidos” – tendência incorporada pela maioria dos suplementos e seções literárias da grande imprensa –, que teve um papel relevante na formação de um “leitor médio” brasileiro, “visto como consumidor de um produto editorial de valor comercial” (Velasquez & Kushnir, 2001, p. 11)

órgãos de imprensa aqui investigados.

5.5 *Diário de Notícias*: “um jornal centenário ao serviço do País”¹⁰⁴

Em 1º de janeiro de 1865, começou a circular em Lisboa um periódico cuja aparição, segundo José Tengarrinha (2013), assinala simbolicamente o início de uma nova fase na história da imprensa portuguesa, constituindo a primeira tentativa de fazer um jornal em moldes industriais no país: o *Diário de Notícias*¹⁰⁵. Na altura, os fundadores do jornal – o jornalista José Eduardo Coelho, então redator d’*A Revolução de Setembro*, e Tomás Quintino Antunes, proprietário da Tipografia Universal – “terão [se] inspirado no modelo do jornal espanhol *Correspondencia de España* e do francês *Petit Parisien*, com sua mistura de notícias e anúncios” (Lemos, 2006, p. 262). Entretanto, antes mesmo que o primeiro exemplar viesse a público, no início de 1865, dois números-programa já haviam sido publicados em 29 e 30 de dezembro de 1864, quando o novo jornal então se apresentava ao público português:

O *Diário de Notícias* – o seu título o está dizendo – será uma compilação cuidadosa de todas as notícias do dia, de todos os países, e de todas as especialidades, um noticiário universal. [...] Eliminando o artigo de fundo, não discute política, nem sustenta polémica. Regista com a possível verdade todos os acontecimentos, deixando ao leitor quaisquer que sejam os seus princípios e opiniões, o comentá-los a seu sabor. Escrito em linguagem decente e urbana, as suas colunas são absolutamente vedadas à exposição dos atos da vida particular dos cidadãos, às injúrias, às alusões desonestas e reconvenções insidiosas. É pois um jornal de todos e para todos – para pobres e ricos de ambos os sexos e de todas as condições, classes e partidos (*Diário de Notícias*, 1864, p. 1).

Autoproclamando-se um órgão de imprensa popular, independente e noticioso, desde os seus primórdios o matutino lisboeta evidenciava a sua concepção empresarial, apostando no pequeno anúncio (logo no primeiro número, era anunciado que se recebiam anúncios a vinte réis a linha) e no baixo preço de venda (dez réis por exemplar, sendo menor quando vendido por assinatura) como principais estratégias comerciais (Lemos, 2006; Sousa, 2011). Com efeito, ainda no final do século XIX, Alfredo Cunha já reconhecia no programa do novo periódico uma clara intenção revolucionária para o jornalismo português, a exemplo do que havia ocorrido na França com o surgimento do jornal *La Presse*, sob a direção de Émile de Girardin:

¹⁰⁴ Em seu estatuto editorial, o *Diário de Notícias* apresenta-se como “um jornal centenário, ao serviço do País, que tem como principal objetivo assegurar ao leitor o direito a ser informado com verdade, rigor e isenção” (*Diário de Notícias*, s.d., §. 1).

¹⁰⁵ Assim como o autor, consideramos a data de fundação do jornal como o momento de efetiva publicação de seu primeiro número: “Por vezes, tem-se confundido a data do lançamento do prospecto anunciador do periódico como a do seu início (erro muito frequente com o *Diário de Notícias*). Ora o jornal só começa com o seu primeiro número, servido o prospecto apenas para anunciar o seu eventual próximo aparecimento e tentar angariar assinantes que dessem a garantia de sustentá-lo. Quando estes não eram em número suficiente, muitas vezes o periódico nem chegava a aparecer” (Tengarrinha, 2013, p. 14).

Este programa, simples como agora parece, importava, contudo, por si só, uma completa renovação de princípios na imprensa portuguesa. Estávamos, na verdade [...], pouco mais adiantados do que se estava em França, no tempo da Restauração, no tempo do jornalismo essencialmente doutrinário, em que eram tão grandes os artigos como pequenas eram as tiragens. Porque ainda efetivamente não havia chegado [Émile de] Girardin, o grande revolucionário da imprensa francesa, e com ele o período em que a literatura e as notícias deviam começar a preponderar nos periódicos, cedendo a política, a pouco e pouco, o passo à reportagem e à crónica (Cunha, 1891, p. 56).

Assim, diferentemente de outros jornais portugueses da época, que eram essencialmente doutrinários e especializados nos mais diversos ramos, em pouco tempo o *Diário de Notícias* notabilizou-se por publicar “notícias sobre um variadíssimo número de acontecimentos (e até de não acontecimentos¹⁰⁶) do quotidiano de todos os portugueses, particularmente dos lisboetas, e também notícias internacionais, abarcando a política e a economia, [...] mas igualmente o crime, a sociedade, a vida cultural, etc.” (Sousa, 2011, p. 67). Para além do conteúdo, o título também se mostrou inovador quer em termos de linguagem, ao adotar um estilo de redação mais simples e conciso, quer na própria forma, ao utilizar a paginação em quatro colunas em vez de duas ou mesmo uma, como era frequente na altura. Com essas estratégias, aliadas a um modelo de jornalismo “que se propunha ser neutro, ético (separando o público do privado), independente e o mais verdadeiro possível (consciência dos limites), dirigido a toda a população, [...] o *Diário de Notícias* tinha encontrado a fórmula certa para se fincar com sólidas raízes na paisagem jornalística portuguesa” (Sousa, 2011, p. 66).

Na visão de Jorge Pedro Sousa (2011, p. 56), “a sua bem sucedida aparição representou um duro golpe para o jornalismo elitista e doutrinário que pontificava na época em Portugal, pelo que o *DN* foi recebido quer com aplausos, quer com apupos e reservas”. Assim, não obstante as críticas que sofreu logo de início – quando o jornal foi acusado de protagonizar a “decadência do jornalismo” (Cunha, 1891, p. 56), ao prestar atenção a temas do cotidiano das pessoas e, por outro lado, ao encarar a notícia como um produto e o jornalismo como negócio –, o seu sucesso comercial era traduzido pelo número crescente de tiragens: para se ter uma ideia, em apenas cinco anos de existência, o periódico já havia triplicado a sua tiragem inicial, passando dos 5 mil para os 17 mil exemplares diários – número equivalente a um terço dos 50 mil exemplares de jornais que saíam todos os dias para a rua em Lisboa, na mesma altura (Cunha, 1891)¹⁰⁷.

¹⁰⁶ A este respeito, João Figueira (2007, p. 95) comenta que “está longe de ser uma *cacha* a notícia mais célebre do *DN* e, porventura, de toda a imprensa portuguesa: ‘Suas Majestades e Altezas passam sem novidade em suas importantes saúdes’. Assim abria, sem os critérios e valores-notícia atuais, o primeiro número[-programa] do *DN*, era uma quinta-feira, 29 de dezembro, de 1864”.

¹⁰⁷ No suplemento comemorativo dos cinquenta anos do *Diário de Notícias*, publicado em 1914, Alfredo Cunha explica que umas das razões do sucesso comercial alcançado pelo jornal, para além do seu conteúdo e da sua linguagem mais acessível, também se devia ao seu preço de venda, comparativamente mais baixo que o de outros jornais da mesma época: “Até o aparecimento do *Diário de Notícias*, os jornais custavam geralmente 30 e 40 réis, sendo totalmente desconhecido o sistema de venda avulsa de periódicos na rua, tal qual o vemos hoje estabelecido. Era de tal modo baixo o preço de 10 réis fixado ao *Diário de Notícias*, mesmo comparado com o de periódicos análogos do estrangeiro, que em dezembro de 1865 a empresa fazia notar essa sensível diferença” (Cunha, 1914, p. 35).

Nesta senda, um fator que certamente contribuiu para o sucesso alcançado pelo jornal, para além da sua concepção editorial inovadora (se considerarmos o contexto da imprensa portuguesa oitocentista), foi a sua permeabilidade aos mais variados públicos e gêneros discursivos. Como explica Paula Miranda (2002, p. 22), a fórmula adotada pelo periódico para a produção dos conteúdos redatoriais, com informações gerais sobre o que decorria no âmbito nacional e internacional nos domínios político, econômico, social e cultural, passando pela combinação da trilogia composta pelo *fait divers*, pela crônica e pelo folhetim¹⁰⁸, “surgiu como a solução para satisfazer uma grande diversidade de interesses, potenciando um consumo alargado e extensível aos múltiplos estratos que coloriam a textura social da época”. Segundo a autora, ao permitir, pela primeira vez, a subsistência do jornal com base nos anúncios publicitários e nas vendas avulsas (para mais facilmente vender, foi inaugurada a profissão dos ardinhas, que percorriam as ruas a comercializar o periódico), o *Diário de Notícias* alcançou uma independência financeira que lhe proporcionava uma maior liberdade de ação e que, por outro lado, “colocava responsabilidades acrescidas à empresa cujo sucesso dependia da sua capacidade de colocar no mercado um produto suscetível de ser consumido por uma ampla clientela” (Miranda, 2002, p. 27).

Seguindo, pois, o caminho inicialmente trilhado pelo *Diário de Notícias*, em que o modelo informativo e comercial prevalecia sobre o conteúdo político e doutrinário, outros jornais portugueses nascidos na segunda metade do século XIX também passaram a adotar um *modus operandi* semelhante, como sublinha Luís Costa Dias: poucos meses após o seu aparecimento, surgiu com o título de *Jornal de Notícias* um periódico editado simultaneamente em Lisboa e no Porto e, dez anos mais tarde, pelo menos 33 diários já eram publicados no continente ao preço popular do *Diário de Notícias*, “que se tornara não apenas matriz do jornalismo industrial, mas símbolo de uma etapa de crescimento da cultura urbana a que recente e muito justamente se chamou a ‘era dos jornais’” (Dias, 2008, p. 313).

Por conseguinte, não restam dúvidas de que o modelo de jornalismo adotado pelo *Diário de Notícias* em muito contribuiu para que o título alcançasse uma posição cimeira no panorama da imprensa portuguesa, antes mesmo da viragem de um século para outro, isto é, de oitocentos para novecentos. Para se ter uma ideia do seu protagonismo, em 29 de dezembro de 1912, foi publicado “um número com 24 páginas, ao preço de 10 réis” – o que até então nenhum jornal português havia

¹⁰⁸ Um bom exemplo disso foi a publicação, levada a cabo pelo *Diário de Notícias*, do romance epistolar *O Mistério da Estrada de Sintra*, de autoria de Eça de Queirós e Ramalho Ortigão. Ainda que os próprios autores não tivessem uma ideia muito abonatória desse romance passados alguns anos de sua publicação, conforme comenta Carlos Reis (2002), trata-se de um texto bastante inovador sob múltiplos aspectos, a começar pela sua própria gênese e história, como explicita Ana Teresa Peixinho (2010, pp. 395-396): “A 23 de julho de 1870, publicava o *Diário de Notícias*, em sua primeira página, uma notícia de última hora, em que acusava a recepção de uma carta anónima sobre um mistério ocorrido na estrada de Sintra, prometendo a sua publicação no número seguinte, no espaço do folhetim [...]. Foi este o primeiro passo da aventura que ocupou Eça e Ramalho, durante todo o verão desse ano, o primeiro instalado em Leiria, onde ocupava as funções de Administrador do Concelho, e o segundo em Lisboa [...]. Entre julho e setembro desse ano, foram escrevendo e publicando um conjunto de cartas que tiveram como resultado o romance, publicado em livro ainda nesse ano. No seu conjunto, o romance é composto por nove sequências epistolares, publicadas ao longo de dois meses, escritas a quatro mãos pelos dois autores”.

feito, conforme registra um opúsculo publicado pelo próprio periódico na ocasião dos seus 60 anos de atividades (*Diário de Notícias*, 1925, p. 8). Também nessa altura, o diário já se apresentava como “o grande jornal português”, mas não sem antes fazer uma descrição bastante circunstanciada e entusiasmada de suas próprias atividades:

A montagem de um jornal é uma obra maravilhosa em que se alia, numa harmonia inigualável de esforços, a dedicação, o interesse profissional, a divisão do trabalho, o método, o bom senso, a disciplina, a arte, a sensibilidade, o arrojo e o sentimento da oportunidade. O jornal confecciona-se com o esforço do intelectual que pensa, do escritor que faz literatura, do desenhista que enfeita a grafia, do fotógrafo que reproduz, do informador que colhe notícias, do redator que lhes dá forma, do telégrafo que transmite informações mundiais, do tipógrafo que o compõe, do paginador que o arruma, do gravador que o anima, do estereotipador que funde as suas páginas, do impressor que move as grandes rotativas, do anunciante que procura um objetivo, do vendedor que o leva até ao público, do correio que o exporta pelo país além, e isto tudo se conjuga a correr, num esforço formidável, numa ordem inexcedível para que o *Diário de Notícias* salte para a rua mal o sol nasce e cedo, bem cedo, leve aos seus leitores a doce alegria das suas informações e satisfação a legítima curiosidade do país inteiro (*Diário de Notícias*, 1925, p. 5).

Como uma publicação longeva, é certo que o *Diário de Notícias* “acompanhou sucessivas e importantes mudanças, tanto em contexto da evolução interna da imprensa e setor dos *media*, quanto no plano macrossocial de transformações políticas e económicas, que de muitas formas afetaram a sua estrutura” (Mesquita, 2019, p. 325). Quer isto dizer que, nas suas diversas fases, que envolveram diferentes regimes políticos e de propriedade, o jornal seguiu alinhamentos editoriais bastante variados e passou por diferentes modelos de gestão, o que naturalmente implicou reformulações profundas em sua forma e em seu conteúdo.

Desse modo, mesmo contrariando a intenção original de seus fundadores, que pretendiam estabelecer no país um jornal de cariz popular sem filiação-político partidária, no decurso do Estado Novo (1933-1974), por exemplo, o *Diário de Notícias* “nutriu verdadeira simpatia com o regime e seus chefes”, atuando de maneira abertamente favorável ao governo (Mesquita, 2019, p. 326). Por outro lado, a tentativa de controle por parte das forças políticas também se estendeu ao contexto de transição para a democracia, nomeadamente após os eventos que culminaram na Revolução de 25 de abril de 1974¹⁰⁹, quando o diário passou a ser controlado pelo Estado: “isso porque, no imediato pós-revolução, a politização das redações frente ao poder dominante foi uma realidade de grande

¹⁰⁹ A Revolução de 25 de abril de 1974, também conhecida como Revolução de Abril ou Revolução dos Cravos, refere-se a um evento da história portuguesa resultante do movimento político e social, ocorrido nessa data, que pôs fim ao regime ditatorial do Estado Novo, vigente no país desde 1933. No entanto, nas palavras de Jorge Miranda (2005, p. 230), “não houve só o 25 de abril de 1974”, pois “houve também o 25 de abril de 1975 e o 25 de abril de 1976 – a eleição da Assembleia Constituinte e a entrada em vigor da nova Constituição. E pode perguntar-se qual foi mais importante, se o primeiro ou se o segundo 25 de abril”. Segundo o autor, “foi essa eleição que determinou o rumo do processo revolucionário e que fez interpretação autêntica do Programa do Movimento das Forças Armadas contra desvios totalitários e autoritários que então procuravam prevalecer”, possibilitando a entrada em vigor da nova Constituição no ano seguinte e, conseqüentemente, “o início da democracia institucionalizada” (Miranda, 2005, p. 230).

parte dos jornais estatizados” (Mesquita, 2019, p. 326). Com efeito, em sua nota de tomada de posse do cargo de diretor-adjunto do *Diário de Notícias*, publicada em 10 de abril de 1975, o escritor José Saramago deixava claro o novo posicionamento assumido pelo jornal a partir daquela data: “O DN vai ser um instrumento nas mãos do povo português para a construção do socialismo. [...] Quem não estiver empenhado neste projeto é melhor abandonar o *Diário de Notícias*” (Saramago, 1975, p. 2)¹¹⁰.

Nesta fase, com tiragens diárias oscilando entre os 106 mil e os 120 mil exemplares, um caderno principal de 16 páginas e um segundo de oito páginas, ambos em tamanho *broadsheet*, o jornal consolidou-se como o diário de maior circulação nacional, “aspecto que, ligado ao seu posicionamento ideológico e político, o torn[ou] num dos mais decisivos órgãos ‘oficiais’ do PREC”¹¹¹ (Figueira, 2007, p. 96). Entretanto, durante a direção de Luís de Barros e José Saramago, que se manteve até 25 de novembro de 1975, “o jornal enfrentou uma crise interna que culminou com o despedimento de 24 jornalistas, em pleno Verão Quente” (Figueira, 2007, p. 95).

De acordo com Mário Lemos (2006, p. 266), o periódico voltaria a estabilizar-se novamente nos meses seguintes, “embora em 4 de abril de 1976 tivesse de explicar, em nota, que os atrasos verificados nos últimos dias na saída do jornal se deviam a problemas laborais a que direção e redação eram alheios”. Anos mais tarde, já sob a direção de Mário Mesquita¹¹², o jornal passou do sistema de tipografia para o *off-set* e depois para a informatização, alterando também o seu formato, que passou novamente a tabloide¹¹³. De assinalar que, no início dos anos 1990, o jornal foi outra vez privatizado, modificando a sua apresentação com a introdução da cor e, em 29 de dezembro de 1995, teve início a sua edição eletrônica (Lemos, 2006).

Em julho de 2018, porém, a edição em papel do *Diário de Notícias* passou a circular apenas uma vez por semana, em virtude de uma queda acentuada nas vendas em banca ocorrida no ano anterior (para cerca de 7,5 mil exemplares) e de uma equivalente quebra nas receitas de publicidade.

¹¹⁰ Conforme observa João Figueira (2007, p. 95), “nunca, como em 1975, o jornal discutiu tanta política e, sobretudo, foi fonte e alimento de tantas polémicas que, sem exagero, poderia ser chamado de ‘serial controversial’”. Sob a perspectiva do autor, tal fato se deu em virtude das transformações ocorridas na própria estrutura administrativa e financeira do jornal, refletindo-se na sua linha editorial: “Fruto da nacionalização da Banca, a 14 de março de 1975, o DN, que pertencia à Empresa Nacional de Publicidade, propriedade da Companhia Portugal e Colónias, mas cujo capital era maioritariamente detido pela Caixa Geral de Depósitos, passa a depender do Estado. Na prática, isso queria dizer que, doravante – até maio de 1991, quando as ações, na Bolsa de Lisboa, foram vendidas pelo Estado ao grupo Lusomundo – as administrações passaram a ser nomeadas pelo governo que, por extensão, também influenciava na escolha das direções. No caso do DN, José Ribeiro dos Santos e José Carlos Vasconcelos, que desde 25 de junho desempenhavam, respectivamente, os cargos de diretor e diretor-adjunto, abandonam o jornal em 31 de março de 1975, sendo substituídos pela dupla Luís de Barros e José Saramago” (Figueira, 2007, p. 95).

¹¹¹ O Processo Revolucionário em Curso – também referido como Período Revolucionário em Curso ou, simplesmente, pela sigla PREC – designa, em sentido amplo, o período de atividades revolucionárias decorrido durante a Revolução dos Cravos, iniciada com o movimento de 25 de Abril de 1974 e concluída com a aprovação da atual Constituição Portuguesa, dois anos após essa data.

¹¹² De 1976 a 1978, o jornalista Mário Mesquita foi diretor-adjunto e, de 1978 a 1986, diretor do *Diário de Notícias*.

¹¹³ Originalmente, o *Diário de Notícias* apareceu em tamanho semelhante aos jornais tabloides atuais, e não em tamanho grande, como era norma na época (Sousa, 2011). Segundo Clara Serrano, “o primeiro aumento do formato do *Diário de Notícias* deu-se ainda em 1865, e, em março de 1866, saiu a primeira folha de formato igual ao dobro do formato primitivo, que, um ano depois, em março de 1867, era de novo ampliado” (Serrano, 2017, p. 166).

Com esta alteração, a sua versão impressa passou a circular apenas semanalmente, inicialmente aos domingos e depois aos sábados, sendo mantida, entretanto, uma versão diária digital todas as manhãs – mudança que foi descrita pela atual direção como “um realístico acompanhamento do que o mercado nos apresenta” (*Diário de Notícias*, 2018, §. 4)¹¹⁴.

Contudo, não quer isto dizer que o jornal tenha perdido a sua importância no contexto da imprensa portuguesa contemporânea, uma vez que ainda se mantém entre os principais títulos de referência no país. Para além disso, é importante ressaltar que, sendo esta uma mudança recente, tal fato não afeta diretamente o nosso *corpus* de análise, já que o período considerado para este efeito (1991-2010) antecede consideravelmente a mudança de periodicidade anunciada pelo próprio jornal, em 2018, para a sua versão em papel.

5.6 *Público*: um novo diário entra em cena

De origem relativamente recente, se comparado ao secular *Diário de Notícias*, o *Público* foi lançado em 31 de outubro de 1989 pela empresa Público Comunicação Social S.A., cerca de quatro meses antes de o jornal sair para as bancas, em 5 de março de 1990¹¹⁵. Nesta data, era publicado o primeiro número do diário, que então se apresentava com 48 páginas a cinco colunas e tinha redações diferentes para o Norte e para o Sul de Portugal, situadas no Porto e em Lisboa, respectivamente¹¹⁶. No artigo de fundo da primeira edição, intitulado “Pacto do Público”, o periódico descrevia-se como “um lugar de encontro entre um grupo de jornalistas e um grupo empresarial, a Sonae, tendo em vista um objetivo comum: a criação em Portugal de um jornal diário que, através de uma aposta inovadora no plano editorial e tecnológico”, pudesse reunir “as energias necessárias para responder ao desafio de uma informação moderna e de qualidade no espaço europeu” (*Público*, 1990b, p. 16). Na mesma página, era também publicado o seu estatuto editorial (ainda hoje em vigor), no qual se apresentava o perfil do novo jornal:

¹¹⁴ De acordo com dados da Associação Portuguesa para o Controlo de Tiragem e Circulação (APCT), o jornal teve uma circulação paga de 10.607 exemplares no mês de mudança. Porém, em agosto do mesmo ano (2018), as vendas caíram para 8.993 exemplares em média por edição. Disponível em: <http://www.clubedeimprensa.pt/Artigo/2949>

¹¹⁵ A Público Comunicação Social S.A. pertence ao grupo empresarial português Sonae, “uma multinacional que gere um portefólio diversificado de negócios nas áreas de retalho, serviços financeiros, tecnologia, centros comerciais e telecomunicações” (Sonae, 2019, §. 1).

¹¹⁶ Para melhor cobrir as notícias do país, foram criadas duas redações para o jornal: a redação Norte, que produz o “Público – Edição Porto”, com circulação nas bancas do Norte e Centro do país, e a redação Sul, responsável pelo “Público – Edição Lisboa, mais voltada para a cobertura de notícias referentes ao Sul de Portugal e Ilhas e sendo distribuído nessas áreas, bem como notícias de relevo mundial, visto que a editoria “Mundo” fica predominantemente a cargo dessa redação. Atualmente, porém, o jornal possui dois cadernos: o caderno principal, criado em conjuntos pelas duas redações e que, à parte algumas diferenças na primeira página, é igual em todo o país, e o caderno local, produzido por cada uma das duas redações já referidas. Assim, enquanto o primeiro caderno apresenta ao leitor “a atualidade nacional e internacional”, o segundo caderno fica encarregado da “atualidade local (e suas edições distintas em Lisboa e no Porto)”, conforme se lê em seu livro de estilo (*Público*, 2005). Refira-se que, para efeito deste estudo, foi tomada como referência a edição produzida em Lisboa no período de 1991 a 2010, de onde foram extraídas as crônicas do *Público* que integram o nosso *corpus*.

Público é um projeto de informação em sintonia com o processo de mudanças tecnológicas e de civilização no espaço público contemporâneo. [...] é um jornal diário de grande informação, orientado por critérios de rigor e criatividade editorial, sem qualquer dependência de ordem ideológica, política e económica. [...] inscreve-se numa tradição europeia de jornalismo exigente e de qualidade, recusando o sensacionalismo e a exploração mercantil da matéria informativa (*Público*, 1990a, p. 16).

Inscrevendo-se, pois, naquilo que refere como “tradição europeia de jornalismo exigente e de qualidade”, o novo periódico procurou apostar numa informação diversificada e abrangente, envolvendo “os mais variados campos de atividade e correspondendo às motivações e interesses de um público plural” (*Público*, 1990a, p. 16). Sendo, pois, um órgão declaradamente europeísta, o “*Público* participa no debate das grandes questões que se colocam à sociedade portuguesa na perspectiva da construção do espaço europeu e de um novo quadro internacional de relações” (*Público*, 1990a, p. 16), aspecto que também é realçado em seu estatuto editorial.

Historicamente, portanto, o jornal nasceu em pleno contexto da progressiva integração política, económica e financeira então empreendida pelo continente europeu, quando Portugal passou a fazer parte da Comunidade Económica Europeia (CEE) e, posteriormente, da União Europeia¹¹⁷ (designação adotada a partir de 1992). Com um projeto jornalístico ambicioso e de qualidade, nas palavras de João Figueira (2012, pp. 63-64), o “novo diário procurava ser aquilo que o seu diretor [Vicente Jorge Silva] gostava de proclamar: um semanário que sai todos os dias”. De fato, o periódico rapidamente se impôs no panorama da imprensa diária nacional, tornando-se conhecido por introduzir diversas inovações no jornalismo português que logo o alçaram à condição de órgão de referência:

Como diário, a informação mais imediata tinha um peso assinalável. Mas ao mesmo tempo, o *Público* apostava, como nenhum outro diário, na reportagem. Outro aspecto marcante no jornal de Vicente Jorge Silva [...] é a importância e o cuidado que a fotografia tinha. Aqui, os velhos “bonecos”, como se chamavam na gíria às fotografias de jornal, desqualificando-as na sua função, eram tratadas com a honra e a atenção devidas. O papel do fotojornalista assumia um protagonismo que, à época, apenas *O Independente* acompanhava. A fotografia não visava ilustrar o texto, muito menos ser a sua muleta – era um campo jornalístico de relevo, autónomo e que propunha ao leitor novas hipóteses de abordagem e de leitura dos acontecimentos (Figueira, 2012, p. 65).

Para além disso, o *Público* foi pioneiro em Portugal em algumas iniciativas, como cita Fábio Mendes (2016, p. 31): “Foi, por exemplo, o jornal que inicialmente melhor acompanhou a evolução tecnológica, sendo o primeiro diário do género no país a publicar artigos colecionáveis

¹¹⁷ Portugal assinou o Tratado de Adesão à Comunidade Económica Europeia (CEE) – hoje, União Europeia – em junho de 1985, ingressando nesta comunidade a partir de 1º de janeiro do ano seguinte. Para Fernando Sousa (2000, pp. 193-194), “as consequências da adesão à CEE foram extremamente importantes para Portugal”, uma vez que tal mudança possibilitou, em primeiro lugar, a consolidação da democracia portuguesa – que passara por uma grande instabilidade entre 1974 e 1986 – e, “em segundo lugar, os benefícios decorrentes da integração funcionaram como ‘alavanca do desenvolvimento económico’, o que permitiu a redução da taxa de inflação para níveis históricos e a melhoria das condições de vida dos portugueses”.

em formato para além do papel, como CD”. Neste sentido, não apenas o jornal investiu consideravelmente em equipamentos – segundo João Figueira (2012, p. 68), “não havia à época nenhuma redação no mundo só com computadores *Macintosh*” –, como também houve dias em que as suas tiragens ultrapassaram os 100 mil exemplares, ainda nos primeiros anos. Para além disso, “a sua qualidade foi de certa forma reconhecida pela sua integração na *World Media Network*, uma associação de referência na área da comunicação social e que incluía bastantes jornais de referência”¹¹⁸ (Mendes, 2016, p. 31).

Contudo, o jornal enfrentou sucessivas crises financeiras até finalmente se estabilizar, a partir de setembro de 1998, quando a direção foi assumida por José Manuel Fernandes, um dos seus fundadores (Lemos, 2006). Embora tenha sido capaz de sobreviver às diversas crises que enfrentou, “o certo é que, gradualmente, foi obrigado a corrigir o tiro da ambição e da sua robustez editorial”, de tal forma que o diário teve a sua redação progressivamente enfraquecida e reduzida: “a saída de um jornalista sénior não [era] devidamente compensada, ao mesmo tempo que desinvestiu e encerrou delegações” (Figueira, 2012, p. 66). Ainda que a sua qualidade em termos de conteúdo tenha sido um pouco flutuante desde então, conforme avalia João Figueira (2012), “pode dizer-se que o jornal manteve incólume a sua imagem de diário independente”, mantendo-se vivo “o espírito interno de liberdade” herdado dos seu fundadores.

Tal como a maioria dos títulos que não focam uma determinada área temática, os chamados jornais generalistas, o *Público* divide os artigos das suas edições em seções ou editorias específicas, isto é, áreas temáticas nas quais se inserem as notícias e que, à data da sua criação, eram as seguintes: Local, Economia, Desporto, Mundo, Sociedade e Política. Ao longo do tempo, porém, algumas dessas editorias mudaram de nome ou foram mesmo suprimidas, ao passo que novas seções foram sendo criadas, “fruto das mudanças dos tempos e da evolução tecnológica” (Mendes, 2016, p. 31). Destaca-se, neste sentido, o surgimento da seção *Espaço Público*, “onde são publicados diferentes textos de opinião da autoria de colaboradores regulares convidados pela direção ou de colaboradores ocasionais que enviam textos a solicitar publicação” (Oliveira, 2015, §. 3). Com efeito, é neste espaço – mas não só, se considerarmos os diversos cadernos e suplementos do jornal¹¹⁹ – onde o leitor encontra boa parte das crônicas e dos artigos de opinião publicados nas páginas do diário, consubstanciando-se como um lugar privilegiado para a discussão de diferentes temas relacionados com a esfera pública.

Do ponto de vista político, o jornal procura refletir as diferentes orientações ideológicas que caracterizam a sociedade portuguesa contemporânea, não obstante a sua ligeira inclinação para a esquerda, como aponta José de Oliveira (2016). Contudo, na visão do autor, à exceção do período

¹¹⁸ Como exemplos, podem ser citados o jornal alemão *Süddeutsche Zeitung*, o espanhol *El País*, o francês *Libération* e o italiano *La Stampa*, todos jornais de referência associados à *World Media Network* na mesma altura.

¹¹⁹ Refira-se, por exemplo, a criação do suplemento *Público Magazine* no início dos anos 1990, posteriormente transformado na revista *Pública*, a partir de 16 de maio de 1996, de onde extraímos diversas crônicas que compõem o nosso *corpus* de análise.

revolucionário pós 25 de Abril de 1974, com a edição de jornais declaradamente partidários, “a imprensa comercial seguiu, sobretudo, a estratégia de se mostrar aberta à maior captação de audiência plural”, como é o caso do *Público* e da maioria dos jornais portugueses de referência da atualidade: “aliás, basta uma olhadela rápida para notar que o *Público* tem um leque de colaboradores (fixos ou convidados) cuja expressão e opinião expressa vagueia e se exprimem à direita e à esquerda” (Oliveira, 2016, §§. 1-2).

Relativamente ao aspecto gráfico, o *Público* é publicado em formato próximo ao tabloide desde o seu primeiro número, embora tenha passado por algumas alterações quer em termos de dimensão, quer em termos de apresentação – isto é, em seu grafismo e na organização dos conteúdos. Quanto à sua inserção em ambiente digital, o título registrou o seu sítio na internet em 11 de maio de 1995 e, meses após, teve a sua edição eletrônica inaugurada a 22 de setembro, com atualizações diárias das principais notícias publicadas na versão impressa.

Não obstante algumas fases de crise e conseqüente instabilidade financeira pelas quais passou – tendência que hoje se verifica entre a maioria dos jornais de papel em todo o mundo, como já tivemos a oportunidade de referir, de forma sucinta, no segundo capítulo deste estudo –, o periódico mantém-se entre os diários portugueses mais vendidos do país, o que certamente atesta a sua relevância no panorama da imprensa portuguesa contemporânea. Para além disso, refira-se que o jornal concede um lugar de relativa importância ao jornalismo de opinião, o qual é também estendido à crônica, seja por meio das suas páginas principais, a exemplo da já referida seção *Espaço Público*, seja através dos seus suplementos ou cadernos especiais, como é o caso da revista dominical *Pública*.

5.7 Visão: uma nova *newsmagazine* surge em Portugal

Três anos após o aparecimento do *Público*, em 25 de março de 1993, era lançado o primeiro número da revista *Visão*, sob a direção do jornalista Carlos Cáceres Monteiro. Criada como uma revista semanal de informações gerais, a publicação veio suprir uma lacuna existente no mercado editorial português na altura, até então marcado pela ausência quase completa de publicações desse gênero ou que, pelo menos, não tivessem vida efêmera. Com efeito, João Figueira (2012, p. 97) observa que “a afirmação, em Portugal, das *newsmagazines* foi um processo lento, longo e cheio de escolhos”. Nesta senda, vejamos um breve retrospecto traçado pelo autor sobre o panorama das *newsmagazines* no país, em que relembra o surgimento e o desaparecimento de alguns títulos, dentre os quais destaca a *Visão*:

O fracasso, de cada vez que surgia um novo título, parecia indicar que os leitores portugueses apresentavam a singularidade de entender que imprensa são jornais e ponto final. Tal ideia transformou-se em convicção quando, no final dos anos [19]70, a emblemática *Vida Mundial* é extinta, juntamente com todas as publicações da ex-Sociedade

Nacional de Tipografia, por se revelar economicamente inviável. Por essa altura (1976-78) já Artur Portela Filho tinha protagonizado uma nova experiência editorial, à frente da *Opção*, que também sucumbiu. Posteriormente surge a *Sábado*, em maio de 1988, com Joaquim Letria ao leme e a proclamar no número zero que “Portugal deixou de ser o único país europeu que não dispunha de uma revista semanal de grande informação”. Durou cinco anos. Mas se 1993 marca o desaparecimento da *Sábado* (que vai ressurgir mais tarde), esse é também o ano de aparecimento da *Visão*, [...] e que assinala uma viragem decisiva e definitiva no panorama nacional das *newsmagazines* (Figueira, 2012, p. 97).

Na ocasião, a revista foi lançada por um grupo de jornalistas associados que, até 1992, foi responsável pelo extinto semanário *O Jornal*¹²⁰. No ano seguinte, o grupo – então associado sob o nome Projornal – uniu-se à empresa suíça Edipresse para fundar a *Visão*, que gradualmente começou a afirmar-se como “a maior e mais importante revista semanal portuguesa de grande informação”¹²¹ (Figueira, 2012, p. 100). Para o autor, dois fatores foram decisivos neste sentido: no plano editorial, é de ressaltar a experiência profissional da equipe que antes fazia *O Jornal* e que havia transitado para o novo título, enquanto a vertente econômica e a experiência gráfica no controle da *newsmagazine*, que Portugal não possuía, foram garantidas pela suíça Edipresse, que então se juntara à Projornal. Inspirada no modelo da consagrada revista norte-americana *Time*¹²² – como também foi o caso da *Veja*, no Brasil –, a *Visão* foi lançada com uma tiragem inicial de 75 mil exemplares, chegando a alcançar tiragens superiores aos 120 mil exemplares em algumas edições¹²³. Assim, uma vez definido o seu projeto editorial, a *Visão* “inicia a sua caminhada solitária”, considerando que, naquela altura, o seu principal concorrente era o semanário *Expresso*, “razão pela qual a revista escolheu sair às quintas-feiras, para desse modo antecipar em dois dias a sua chegada às bancas, face ao seu principal e direto competidor” (Figueira, 2012, pp. 100-101).

¹²⁰ Fundado em 2 de maio de 1975, *O Jornal* encerrou suas atividades em 1992, sendo conhecido por sua orientação política assumidamente de esquerda. De periodicidade semanal, este título pertenceu à sociedade de jornalistas Projornal, também proprietária do semanário cultural *Se7e*, do humorístico *O Bisnau*, do quinzenário *Jornal de Letras*, do mensário *Jornal de Educação*, da revista *História* e, ainda, da emissora de rádio que inicialmente se apresentou como *TSF – Rádio Jornal* (Costa, 2010).

¹²¹ Posteriormente, a revista passou a ser editada pela Impresa Publishing, que faz parte do grupo Impresa, presidido por Francisco Pinto Balsemão. Em 2018, o título – juntamente com mais 11 revistas da Impresa Publishing (*Activa*, *Caras*, *Caras Decoração*, *Courier Internacional*, *Exame*, *Exame Informática*, *Jornal de Letras*, *TeleNovelas*, *TV Mais*, *Visão História* e *Visão Júnior*) – foi vendido ao grupo Trust in News, empresa liderada por Luís Delgado (*Visão*, 2018).

¹²² Como refere Cláudia Rodrigues Cardoso (2007), o modelo *newsmagazine* – isto é, revista de informações gerais – surgiu com a criação da *Time* em 1923, fundada por Briton Hadden e Henry Robinson Luce. Na altura, os dois jovens jornalistas resolveram apostar num novo formato, face a um mercado norte-americano já saturado de publicações periódicas. Neste contexto, a *Time* pretendia apresentar as notícias de uma forma breve e clara, enfatizando as personalidades que protagonizavam as histórias, as quais eram apresentadas de uma forma interpretativa. Não obstante a desconfiança inicial com que foi recebida pelo público norte-americano, ao longo do tempo a revista tornou-se um modelo e uma referência incontornável para outras publicações do mesmo gênero, visto que anos mais tarde diversas *newsmagazines* surgiram tanto nos Estados Unidos como em outros países. Assim, uma década após a fundação da *Time*, foi criada a concorrente *Newsweek*; na Alemanha, o semanário *Der Spiegel* apareceu em 1947; já os títulos *L'Express* e *Le Nouvel Observateur*, duas das principais *newsmagazines* francesas, remontam a 1964.

¹²³ Conforme números divulgados pela própria revista e pela Associação Portuguesa para o Controlo de Tiragem e Circulação (APCT).

Em seu primeiro número, a *Visão* trazia como manchete de capa “A agonia de Angola”¹²⁴, tendo como fundo uma fotografia de forte apelo visual: nesta imagem, via-se um cidadão angolano a agonizar no colo de um companheiro, remetendo o leitor para o contexto da Guerra Civil Angolana. Logo nas primeiras páginas, eram destacados os principais temas a serem abordados pelo periódico, evidenciando desde já que se tratava de uma publicação de teor generalista: para além da reportagem de capa, referente a um acontecimento internacional, eram anunciadas no sumário as principais seções da revista, que incluíam, designadamente, Portugal, Economia, Sociedade, Comportamentos, Cultura, etc. Curiosamente, nesta primeira edição não era feita nenhuma apresentação formal da revista ou do seu estatuto editorial, como é frequente nestes casos: tal fato se explica porque, antes do lançamento efetivo do primeiro número, foram publicados três números zero de distribuição gratuita, nos quais se apelava aos leitores para que apontassem falhas e dessem sugestões (Figueira, 2012). Com efeito, na seção intitulada *Correio do leitor*, era possível ler diversas cartas de leitores endereçadas à revista, algumas das quais contendo críticas, sugestões e elogios feitos em alusão aos três números experimentais anteriormente publicados.

Ao longo dos anos, a *Visão* publicou diversas edições especiais, vendidas separadamente e abordando temas tão variados como a morte de Amália Rodrigues, a tragédia de Entre-os-Rios (como ficou conhecida a queda da ponte Hintze-Ribeiro, em 4 de março de 2001) e os atentados de 11 de setembro de 2001, nos Estados Unidos. Neste mesmo ano, foi lançado o *site* www.visaoonline.pt, considerado uma extensão da revista em suporte eletrônico que pretende oferecer uma cobertura diária dos mais principais acontecimentos nacionais e internacionais, mas sem o intuito de competir com os *sites* vocacionados para a divulgação da informação dita em “tempo real”. Dessa forma, o *site* foi concebido como um meio simultaneamente complementar e alternativo diante das demais publicações de informação geral existentes em ambiente digital, apresentando um fio noticioso sobre o que decorre diariamente no país e no mundo.

Nos anos seguintes, algumas extensões da marca também foram criadas, com o objetivo de abranger um público de leitores ainda mais alargado e variado, face à concorrência com outras publicações congêneres já existentes no mercado editorial português. A primeira delas foi a *Visão Júnior*, que inicialmente apareceu como um suplemento da *Visão*, em agosto de 2004, e logo depois se tornou uma publicação independente, sendo hoje “uma revista mensal de informação geral dirigida a crianças e jovens”. Diante do sucesso comercial alcançado por esta publicação, o grupo responsável pela *Visão* (na época, o grupo Impresa) decidiu apostar na criação de novas extensões da marca, como a *Visão História*, dedicada exclusivamente aos assuntos históricos; a *Visão Link*, mais voltada para a tecnologia; *Visão Vida & Viagens*, mais focada no turismo; e a *Visão Estilo &*

¹²⁴ A reportagem em causa aborda o ataque da UNITA à cidade de Huambo ocorrido em março de 1993, após o fracassado processo de paz e das eleições de 1992 durante a Guerra Civil Angolana. O conflito, que teve início em 1975 (ou seja, logo após a independência do domínio de Portugal) e continuou, com alguns intervalos, até 2002, foi essencialmente uma luta pelo poder envolvendo dois antigos movimentos de libertação, o Movimento Popular de Libertação de Angola (MPLA) e a União Nacional para a Independência Total de Angola (UNITA).

Design, envolvendo temas como moda, arquitetura, *design* etc.; a *Visão Gourmet*, especializada em gastronomia e, mais recentemente, a *Visão V+*, abordando temas como saúde, bem estar, estilo de vida, entre outros¹²⁵.

Em 2015, a *Visão* passou por uma profunda reformulação em termos de grafismo e de conteúdo, quando também foi modificado e atualizado o logótipo da revista. Na época, a mudança foi anunciada como uma remodelação “pensada para aumentar o prazer da leitura e facilitar a consulta dos conteúdos”, tornando “mais agradável o relacionamento do leitor com a revista” – alteração que também foi aplicada à sua versão digital (*Visão*, 2015, §. 2). Antes disso, aliás, o periódico já havia inovado ao lançar, em dezembro de 2010, uma edição exclusiva para *tablet* (*iPad*, no caso), tornando-se a primeira publicação jornalística portuguesa a ser distribuída num formato inteiramente revisto para este tipo de dispositivo, sendo esta versão denominada *Visão iPad* (Silva, 2014).

No que se refere à sua apresentação gráfica, o semanário divide as suas páginas por várias seções principais, normalmente abrindo cada edição com uma grande entrevista ou um texto de opinião. De ressaltar que as entrevistas tanto podem ser concedidas por personalidades portuguesas como estrangeiras, sendo que neste último caso algumas são traduzidas de outras publicações, tendo em conta que a *Visão* possui acordos de parceria com algumas publicações estrangeiras, a exemplo da revista norte-americana *Time*, do semanário francês *Le Nouvel Observateur* e do jornal espanhol *El País*. À parte isto, a revista publica semanalmente grandes reportagens sobre temas da atualidade e conta com a colaboração de diversos colunistas que escrevem crônicas e artigos de opinião regularmente. Importa mencionar, neste sentido, nomes como os de António Lobo Antunes, Gonçalo M. Tavares, José Luís Peixoto, Maria de Lourdes Pintasilgo e Ricardo Araújo Pereira, dentre muitos outros colaboradores que, em diferentes momentos, figuraram (ou ainda figuram) nas páginas de opinião do semanário¹²⁶.

O estatuto editorial da *Visão*, em vigor desde a sua fundação, a define como “uma revista semanal de informação geral que pretende dar, através do texto e da imagem, uma ampla cobertura dos mais importantes e significativos acontecimentos nacionais e internacionais, em todos os domínios de interesse”, afirmando-se como um órgão de comunicação “independente do poder político, do poder económico e de quaisquer grupos de pressão” (*Visão*, 2017, p. 1). Nesta senda, o periódico também expressa o seu vínculo aos “valores da democracia pluralista e solidária”, pautando-se “pelo princípio de que os factos e as opiniões devem ser claramente separadas: os primeiros são intocáveis e as segundas são livres” (*Visão*, 2017, p. 1). Na percepção de Alexandre Costa, os termos com que a revista expressa a sua linha editorial não apenas remetem para a postura

¹²⁵ Dentre as extensões da marca citadas, apenas a *Visão Júnior*, a *Visão História* e a *Visão V+* continuam a ser publicadas. As demais foram extintas ou tiveram duração efêmera.

¹²⁶ Como marco simbólico dos seus 25 anos de existência, a revista publicou, juntamente com a edição de 1 de fevereiro de 2018, uma pequena coletânea intitulada *Visão: 25 anos em Crônicas* (2018), reunindo textos de diferentes cronistas que colaboraram com o periódico ao longo desse período, alguns dos quais são acima citados.

ideológica inicial de *O Jornal*, como também “enquadram a *Visão* como uma publicação que pratica um jornalismo ‘socialmente empenhado’, aberto à pluralidade de opiniões, mas regendo-se por determinados valores” (nomeadamente, os direitos humanos) e que “em alguns momentos é capaz de tomar posição e manifestar-se em relação a acontecimentos e causas” (Costa, 2010, p. 28)¹²⁷.

Embora tenha sofrido uma queda considerável em sua circulação impressa nos últimos anos¹²⁸, a *Visão* continua a ocupar uma posição cimeira no panorama das *newsmagazines* portuguesas, mantendo a liderança – pelo menos em termos de circulação – entre as revistas de informação geral no país (Cardoso *et alii*, 2019). Relativamente ao perfil do seu público leitor, este caracteriza-se por pertencer principalmente às chamadas classes médias (B e C), apresentar bom nível de escolaridade (quadros médios e superiores) e residir essencialmente em regiões urbanas. Isto significa que, em termos de perfil, o público da *Visão* é relativamente homogêneo e apresenta interesses mais ou menos semelhantes, o que justifica em grande parte o recorte temático atualmente adotado pela *newsmagazine* portuguesa: temas como economia, sociedade, novas tecnologias, saúde e meio ambiente são apontados como algumas das principais preocupações dos leitores da revista¹²⁹.

5.8 Sistematizando

Nas páginas anteriores, procuramos delinear um breve perfil dos órgãos de comunicação social de onde extraímos o nosso *corpus* de análise, o qual abrange diferentes jornais e revistas da imprensa brasileira e portuguesa contemporâneas. Conforme assinalamos anteriormente, a escolha desses *media* justifica-se não apenas pelo fato de todos eles serem considerados publicações de referência nos seus respectivos países de origem, mas também por dedicarem espaços regulares à publicação de crônicas em suas páginas, tendo em conta a centralidade que este gênero de imprensa possui para o nosso estudo.

¹²⁷ Segundo o autor, um “exemplo disso foi a guerra no Iraque, em relação à qual a *Visão*, na altura ainda dirigida por Carlos Cáceres Monteiro, tomou uma posição bastante crítica, dedicando amplo espaço ao acontecimento” (Costa, 2010, p. 28). Na avaliação de Alexandre Costa (2010, p. 28), tal postura também está presente na forma como o periódico aborda os mais diversos tipos de assunto e, “apesar de todas as transformações por que tem passado, esse elemento faz parte da identidade da *Visão*, embora conjugado com inúmeros fatores, em especial com os de ordem comercial”. Com efeito, em seu estatuto editorial, a revista deixa claro que “defende o pluralismo de opinião, sem prejuízo de poder assumir as suas próprias posições” (*Visão*, 2017, p. 1).

¹²⁸ De acordo com dados divulgados pela APCT, a circulação impressa paga da *Visão* tem diminuído progressivamente nos últimos anos, passando dos 55,8 mil exemplares, em 2017, para os 40,2 mil, em 2018, mantendo um valor médio próximo dos 35,5 mil exemplares, em 2019. Mais uma vez, importa ressaltar que o decréscimo das vendas desse periódico não é um caso isolado e tampouco se restringe à realidade portuguesa, mas se trata de uma tendência verificada na imprensa em escala global, face à revolução digital das últimas décadas. Esta questão já foi brevemente comentada no Capítulo 2, para o qual remetemos o leitor.

¹²⁹ As informações referentes ao perfil do leitor da revista *Visão* foram extraídas do Bareme Imprensa, um estudo realizado pelo grupo Marktest sobre as audiências de imprensa em Portugal. A este propósito, consulte-se a seguinte página web: <https://www.marktest.com/wap/a/grp/p~11.aspx>

Assim, começamos por apresentar os três órgãos de imprensa brasileiros que perfazem a primeira parte do nosso *corpus*: *O Estado de S. Paulo*, *Jornal do Brasil* e *Veja*. De ressaltar que, enquanto os dois primeiros são jornais diários e remontam ao último quartel do século XIX, o terceiro é uma revista semanal de informações gerais fundada numa época mais recente, tendo sido lançada em finais dos anos 1960. Isto significa que não só os contextos históricos nos quais essas publicações periódicas se inserem são bastante distintos, como também as suas práticas discursivas são diferentes e, por conseguinte, envolvem múltiplas e variadas formações discursivas.

Relativamente aos dois jornais diários, que aqui se distinguem por possuírem existência secular, ambos foram fundados num momento em que o Brasil passava por profundas transformações em vários níveis (econômico, social, político, cultural etc.), assinalando a passagem de um século para outro. Sintomaticamente, foi neste contexto que, segundo Nelson Werneck Sodré (1999, p. 275), ocorreria gradativamente “a transição da pequena à grande imprensa”, de modo que “os pequenos jornais, de estrutura simples, as folhas tipográficas, cede[riam] lugar às empresas jornalísticas, com estrutura específica, dotadas de equipamento gráfico necessário ao exercício de sua função”. Não por acaso, no início do século XX, a imprensa brasileira já “havia conquistado o seu lugar, definido a sua função, provocado a divisão do trabalho em seu setor específico, atraído capitais” e, paralelamente a isso, os principais diários do país – como era o caso d’*O Estado de S. Paulo* e do *Jornal do Brasil* – começam a firmar suas estruturas, tornando-se, portanto, empresas capitalistas (Sodré, 1999, p. 275).

Neste cenário de significativas mudanças socioculturais, os jornais diários progressivamente se popularizam e passam a contar com um público crescente, tornando-se, na definição de Marialva Barbosa (2013, p. 199), “verdadeiras indústrias da informação”. No entanto, como nota a autora, a transformação da imprensa brasileira em imprensa de massa ou industrial somente ocorre, de fato, quando os jornais passam a incluir em seus noticiários narrativas que constroem representações baseadas nas experiências dos indivíduos: dessa forma, “os leitores podiam se identificar com a personagem da trama e ver no relato aproximações com a sua vida cotidiana”, isto é, “havia um mundo do leitor presente naqueles textos” (Barbosa, 2013, p. 199).

Contudo, se nas primeiras décadas do século XX a imprensa brasileira ingressava definitivamente na chamada era industrial, na segunda metade da centúria esse quadro modifica-se drasticamente, assinalando um novo capítulo na história da imprensa nacional: entre os anos 1950 e 1960, por exemplo, “os jornais diários viveriam um vertiginoso processo de concentração, que alcançaria o auge na década seguinte [1970], com o desaparecimento de numerosos títulos” (Barbosa, 2013, p. 292). Por outro lado, há que considerar que, no mesmo período, ocorre a proliferação de revistas destinadas aos mais variados públicos e segmentos, em virtude da ascensão numérica e econômica das chamadas classes médias (Barbosa, 2013).

Sintomaticamente, um exemplo dessa tendência é o surgimento da revista *Veja*, uma publicação semanal de informações gerais lançada pela Editora Abril no final da década de 1960 –

ou seja, já sob a vigência do regime militar no Brasil. Apresentado na altura como um órgão que pretendia integrar o país através da notícia, o semanário apareceu três meses antes da edição do Ato Institucional n.º 5 pelo governo militar, o qual, entre outras medidas, instituía a censura prévia à imprensa e cerceava o exercício da liberdade de expressão. Neste período, marcado pelo forte autoritarismo do governo e pela dura repressão aos opositores ao regime, o posicionamento editorial da *Veja* – assim como o da maioria dos órgãos da grande imprensa brasileira, na verdade – variou entre o apoio declarado e a crítica (ora mais, ora menos explícita) aos militares. Este cenário apenas se modificara após o fim da ditadura militar e o início da transição democrática no país, em meados da década de 1980.

Do outro lado do Atlântico, porém, é preciso que recuemos novamente no tempo para melhor acompanharmos o processo de desenvolvimento e evolução da imprensa portuguesa, nomeadamente dos três órgãos que integram a segunda parte do nosso *corpus*: *Diário de Notícias*, *Público* e *Visão*. Tal como fizemos em relação aos *media* brasileiros, também optamos por uma abordagem diacrônica, com o intuito de perceber os diferentes aspectos políticos, económicos, sociais, culturais e/ou ideológicos, entre outros fatores de constrangimento que naturalmente permeiam a história desses órgãos lusos.

Nesta direção, o primeiro órgão da imprensa portuguesa que apresentamos foi o *Diário de Notícias*, que se autodefine como um “jornal centenário, ao serviço do País” (*Diário de Notícias*, s.d., §. 1). Fundado na segunda metade do século XIX, na passagem de 1864 para 1865, desde então o periódico evidenciou a concepção empresarial dos seus fundadores, razão pela qual o seu surgimento é apontado por alguns autores como o marco inaugural de uma nova fase na história da imprensa portuguesa: a época industrial (Lemos, 2006; Sousa, 2011; Tengarrinha, 2013). Ao fazer da independência editorial o seu apanágio e apresentar-se como um órgão generalista, em pouco tempo o matutino lisboeta provocou uma autêntica revolução no panorama da imprensa nacional, numa época em que pontificavam sobretudo os jornais de teor doutrinário ou especializados em ramos de interesse muito diversos.

Ao longo da sua história, porém, o *Diário de Notícias* passou por diferentes regimes políticos ou mesmo de propriedade, o que certamente acarretou mudanças significativas em seu alinhamento editorial: é isto que se verifica, por exemplo, no período subsequente à Revolução de 25 de abril de 1974, quando o jornal passou ao controle do Estado português e tornou-se um importante instrumento ideológico do processo revolucionário em curso (Figueira, 2007). Mais tarde, já no início dos anos 1990, o jornal foi novamente privatizado, mas não sem antes passar por uma série de transformações que afetariam tanto a sua forma como o seu conteúdo.

Por outro lado, se a década de 1990 assinala a reprivatização do *Diário de Notícias*, foi também nesse período que surgiram os outros dois órgãos de imprensa lusos envolvidos neste estudo: o jornal *Público* e a revista *Visão*. De origem bem mais recente, se comparados ao já secular *Diário de Notícias*, ambos os títulos logo se consolidaram como importantes publicações de

referência no panorama da imprensa portuguesa contemporânea, inscrevendo-se num contexto marcado pelas rápidas transformações tecnológicas ocorridas nas últimas décadas do século XX.

Assim, pese embora as diferenças existentes entre eles em termos de formato e de periodicidade – enquanto o primeiro é um jornal diário, a segunda é uma revista semanal de informações gerais –, é certo que os dois periódicos introduziram importantes inovações no jornalismo português, quer seja do ponto de vista gráfico e visual, quer seja sob a perspectiva editorial e dos conteúdos. Nesta senda, tanto o jornal *Público* como a revista *Visão* autodeclararam-se publicações independentes e voltadas para os interesses de um público abrangente e plural, identificando-se com os modernos valores democráticos.

Contudo, sobretudo na passagem do século XX para o XXI, uma tendência de queda generalizada pode ser observada nas vendas das principais publicações periódicas de referência ao redor do mundo – situação que se repete com a maioria dos órgãos da imprensa brasileira e portuguesa na contemporaneidade. Desse modo, não são raros os casos em que alguns desses *media* necessitam passar por constrangimentos diversos para continuar em atividade, por vezes implicando mudanças drásticas em seu regime de funcionamento. A título de exemplo, basta lembrarmos os casos mais dramáticos do *Jornal do Brasil* e do *Diário de Notícias*, que recentemente passaram por alterações bastante profundas em termos de circulação ou mesmo de periodicidade: enquanto o secular diário carioca anunciou o fim da sua versão impressa em 2010, passando inteiramente ao formato digital¹³⁰, em 2018 o centenário jornal lisboeta passou a circular em papel apenas uma vez por semana, sendo mantida, todavia, uma versão digital diária.

À parte isto, parece-nos evidente que o papel da imprensa periódica continua a ser de vital importância na própria constituição da esfera pública, quer seja no Brasil, quer seja em Portugal ou em qualquer outro país onde o jornalismo possa ser exercido de forma livre e responsável. Partindo, portanto, desse pressuposto, acreditamos que a crônica de imprensa é também um gênero propício à pluralidade de vozes e discursos, que de outro modo poderiam perder-se no tempo e no espaço, em meio ao ritmo frenético da vida contemporânea.

¹³⁰ Refira-se que a versão impressa do *Jornal do Brasil* voltaria a circular em fevereiro de 2018, sendo novamente encerrada em março do ano seguinte.

Capítulo 6: A crônica sobre marginalizados na imprensa brasileira

6.1 Considerações prévias

Tendo em conta as bases teórico-metodológicas traçadas nos capítulos precedentes, bem como os perfis dos diferentes órgãos de imprensa de onde extraímos o nosso *corpus* de análise, buscaremos compreender, a partir de agora, o papel desempenhado pela crônica na representação da experiência de indivíduos marginalizados na imprensa brasileira contemporânea. Conforme referido anteriormente, a crônica é, sem dúvida, um dos gêneros do discurso jornalístico que oferece maior liberdade de escrita em contexto de imprensa, designadamente do ponto de vista formal e temático. Partindo, pois, desse reiterado pressuposto, interessa-nos perceber de que forma a narrativa cronística, enquanto materialidade discursiva, permite a expressão de temas menos abordados ou pouco aprofundados pela imprensa *mainstream*, como é o caso da experiência de atores sociais marginalizados.

Entretanto, perante a complexidade e a relativa abrangência da noção de marginalidade a que nos referimos ao longo deste trabalho¹³¹, é preciso alertar uma vez mais para o fato de que não nos restringiremos aqui a um conceito monolítico e estanque em torno dessa questão: ao contrário, e, dentro de certos limites operatórios, privilegiaremos, sempre que possível, a diversidade e a pluralidade que tal conceito abarca, considerando suas diferentes *nuances* ou variáveis de classe, gênero, etnia, raça, sexualidade, faixa etária, papel social, etc. Embora possuam certas características em comum, mormente do ponto de vista estrutural, as narrativas aqui reunidas oferecem-nos diferentes olhares e representações sobre o “outro”, excluído ou marginalizado, que assim figura como protagonista de uma pequena história de vida, muitas vezes anônima ou invisível – enfim, à margem das representações sociais dominantes e dos seus respectivos códigos de valores.

No presente capítulo, portanto, buscaremos investigar especificamente a ocorrência e o tratamento dado por uma parcela da imprensa brasileira, considerada de referência, no que diz respeito à representação da experiência da marginalidade, tendo como objeto de análise um *corpus* constituído por 50 crônicas encontradas em três órgãos de comunicação social: *O Estado de S. Paulo (Es)*, *Jornal do Brasil (JB)* e revista *Veja (Ve)*¹³². Para tanto, utilizaremos como referência o modelo de análise delineado e proposto no Capítulo 4, de modo que seguiremos uma abordagem orientada em torno de três eixos principais: num primeiro momento, identificaremos os principais temas e enquadramentos encontrados nas crônicas que constituem o nosso *corpus*; em seguida,

¹³¹ A este propósito, veja-se o Capítulo 3, onde abordamos especificamente os conceitos de experiência e marginalidade.

¹³² Deste momento em diante, passaremos a identificar os órgãos de imprensa supracitados pelas respectivas siglas entre parênteses curvos, de modo a facilitar a imediata contextualização das crônicas do nosso *corpus*.

passaremos a uma análise dos aspectos formais e estruturais das narrativas, enfocando, ainda, as figuras (personagens) representadas nesses textos; por fim, abordaremos especificamente os aspectos discursivos e ideológicos subjacentes a essas representações, buscando compreender de que modo são construídos os sentidos relacionados com a complexa – e por isso mesmo problemática – experiência da marginalidade.

6.2 Temas e enquadramentos

Uma primeira leitura do conjunto de crônicas que constituem o nosso *corpus* da imprensa brasileira permite-nos entrever, desde já, o quão complexa afigura-se a problemática da marginalidade no Brasil, a começar pela sua expressiva abrangência temática. Tendo em conta a diversidade de assuntos abordados, que vão desde à exclusão social até às questões de gênero e identidade, é certo que a própria noção de “margem”, no sentido em que a perspectivamos, não circunscreve apenas um único tipo de fenômeno social, isto é, restrito a um determinado grupo social ou a uma certa categoria identitária. Pelo contrário, o que a leitura desses textos à partida nos revela é que, se não existe um perfil único e tampouco homogêneo do que entendemos por indivíduos marginalizados na sociedade brasileira, não há dúvidas de que esta é marcada por numerosas e profundas contradições nos mais diversos níveis (econômico, social, político, cultural, etc.), acarretando, pois, a existência de múltiplas identidades marginais.

Na verdade, tais contradições nada mais são do que reflexos de uma sociedade assimétrica e desigual (Lemos, 2008), marcada por profundas diferenças de classe que, não raro, encontram-se associadas a outros fatores de exclusão e marginalidade social, como gênero, orientação sexual, raça, faixa etária, etc. Embora tais questões transcendam largamente as fronteiras deste estudo, uma vez que implicam uma compreensão bem mais profunda do longo processo histórico de (trans)formação da sociedade brasileira, com seus avanços e recuos, não podemos ignorar o fato – para mais, bastante evidente – de que muitos desses temas estão presentes na produção cronística dos diversos autores e autoras sobre cujos textos aqui nos debruçamos, com o intuito de perceber as diferentes matizes que a própria ideia de marginalidade pode vir a assumir.

Desse modo, com o intuito de oferecer uma visão panorâmica sobre as diferentes representações que essa problemática assume na produção cronística brasileira, iremos traçar, na sequência, um breve mapeamento temático das narrativas que constituem a primeira parte do nosso *corpus*¹³³, buscando refletir sobre os enquadramentos adotados pelos cronistas em seus textos. Contudo, antes de passarmos adiante, importa ressaltar que as narrativas aqui reunidas não refletem necessariamente o nosso posicionamento político e/ou ideológico a respeito dos diversos temas que

¹³³ No Anexo 1, apresentamos a relação completa dos textos que compõem o nosso *corpus* da imprensa brasileira, bem como as subdivisões temáticas aqui adotadas.

recobrem, sendo antes o resultado de uma seleção com base em critérios previamente definidos, conforme explicitamos em capítulo próprio (Capítulo 4).

Assim, um dos temas mais recorrentes nas crônicas da imprensa brasileira é, sem dúvida, o grave problema da exclusão social, normalmente relacionado com a pobreza ou, ainda, com a falta de condições de subsistência minimamente dignas, uma situação que aflige uma parcela expressiva da população brasileira (Castro *et alii*, 2004). De fato, esta temática não apenas está presente em boa parte dos textos coligidos, como também aparece frequentemente associada a outros temas transversais, como o desemprego, a falta de moradia, a fome, a violência, o crime, etc. É o que se nota, aliás, em diferentes narrativas encontradas nos três periódicos investigados, a exemplo das crônicas “A beleza trágica da miséria” (*Es*) e “No ‘mangue’, morava a miséria do desejo” (*Es*), de Arnaldo Jabor; “Copacabana faz cem anos” (*JB*) e “O Morro do Sapê” (*JB*), de Maria Lucia Dahl; ou “Escravos do carvão e da cachaça” (*Ve*), de Roberto Pompeu de Toledo.

Embora retratando situações e contextos muito distintos, esses textos possuem em comum uma visão bastante alarmante das enormes desigualdades e mazelas sociais que caracterizam a realidade brasileira, na medida em que evidenciam os abismos profundos que separam as classes mais favorecidas das menos favorecidas. Assim, se considerarmos que muitas dessas narrativas parecem refletir a experiência vivida por um grande número de brasileiros em situação de marginalidade, isto significa que a exclusão social constitui um problema crônico e persistente da sociedade brasileira, mesmo no alvorecer do século XXI, sendo esta apontada por José de Sousa Lemos (2008, p. 13) como “uma das mais desiguais deste mundo”¹³⁴.

Paralelamente, o tema da marginalidade infanto-juvenil também está presente num número significativo de textos dos três periódicos, nos quais é frequente a representação de crianças e adolescentes privados do convívio familiar e, por isso, constrangidos a viver nas ruas de diversas cidades do país, onde precisam encontrar diferentes estratégias de sobrevivência. Com efeito, este tema é abordado em narrativas como “Flagrantes da jornada de um menino de rua” e “Conversa de rua” (*Es*), de Rachel de Queiroz; “Um brasileiro” e “O querubim” (*JB*), de Heloisa Seixas; “Os meninos do tráfico” (*Ve*), de Lya Luft.

No fundo, a questão da marginalidade infanto-juvenil nada mais é do que uma das várias faces – senão a mais perversa – da própria exclusão social existente no país, uma vez que a maioria absoluta dessas crianças e adolescentes em situação de abandono vivem em condições de extrema vulnerabilidade socioeconômica, estando sujeitos a toda a sorte de violências: física, sexual, psíquica, simbólica, etc. Para mais, são também frequentes os casos em que muitos deles, uma vez

¹³⁴ Segundo o autor, “em termos de níveis de renda *per capita*, o Brasil está situado entre o grupo que a Organização das Nações Unidas (ONU) classifica como países com padrão intermediário de renda (*Human Development Report*, HDR, 2006). [...] Contudo, o Brasil se constitui num país que exhibe grandes contradições, em que uma parcela diminuta da população afige padrões de renda e de qualidade de vida semelhantes aos observados nas economias mais ricas do planeta, ao passo que na base da pirâmide social situa-se uma parcela substancial da população que sobrevive em condições bastante precárias, e até mesmo não dignificantes com a condição de seres humanos” (Lemos, 2008, p. 13).

privados do convívio familiar e sem qualquer possibilidade de acesso a determinados bens de consumo, encontram na criminalidade a única estratégia de sobrevivência, razão pela qual são socialmente vistos como “pequenos delinquentes” – ideia, aliás, que está presente em algumas narrativas de modo recorrente.

Se a pobreza e a marginalidade infanto-juvenil constituem temas recorrentes em boa parte das crônicas brasileiras, precisamente pela dimensão “crônica” que tais problemas possuem na realidade do país, certamente não serão os únicos presentes no conjunto de textos que perfazem o nosso *corpus*, como veremos adiante. Com efeito, as questões de natureza identitária, que se inscrevem principalmente no campo simbólico das complexas transformações socioculturais (Hall, 2006), também figuram como temas de relevo numa parte significativa dessas narrativas. Vejamos, então, quais são estes temas e que enquadramentos lhes são dados pelos cronistas em seus textos.

Sem dúvida, um desses tópicos é precisamente a desigualdade (ainda) existente entre mulheres e homens na sociedade brasileira contemporânea, no que se refere aos papéis socioculturais historicamente atribuídos a cada gênero. Assim, não obstante os diversos avanços conquistados nas últimas décadas, sobretudo em decorrência das reivindicações protagonizadas pelas próprias mulheres, não há dúvida de que as relações de poder entre os gêneros – aqui entendidos como performances socioculturais e não como categorias identitárias fixas ou estáveis, na esteira do pensamento de Judith Butler (2003)¹³⁵ – ainda estão longe de ser plenamente equilibradas, sendo ainda hoje marcadas por assimetrias em vários níveis. De fato, não só as mulheres brasileiras representam uma evidente minoria nos mais importantes espaços de poder e decisão da esfera pública, numa sociedade tradicionalmente patriarcal, como a própria noção de gênero feminino foi sendo historicamente construída à sombra do chamado gênero masculino.

Portanto, é na esteira das discussões sobre os papéis de gênero e a posição de relativa marginalidade da figura feminina, mais precisamente na sociedade brasileira contemporânea, que se situam algumas das crônicas do nosso *corpus*. Sintomaticamente, quase todos os textos em questão foram escritos por autoras, quer seja partindo de suas próprias vivências, quer seja utilizando como ponto de partida as experiências de outras mulheres: é o que se verifica nas narrativas “Menina e moça” (*Es*), de Rachel de Queiroz, “Chega de catarse” (*JB*), de Marina Colasanti, “Lili” (*JB*), de Heloisa Seixas, e “A dignidade humana” (*Ve*), de Lya Luft. Curiosamente, uma exceção a essa tendência – isto é, a da autoria feminina no debate sobre as questões de gênero – é a crônica “Se Virginia Woolf fosse minha empregada” (*Es*), escrita por José Castello.

¹³⁵ Para Judith Butler (2003), o gênero pode ser compreendido como um tipo de performance que pode se manifestar em qualquer corpo, desnaturalizando, assim, a ideia – durante muito tempo defendida por certas correntes dos estudos feministas – de que a cada corpo corresponderia um único gênero. Assim, “o gênero não deve ser construído como uma identidade estável ou um *locus* de ação do qual decorrem vários atos; em vez disso, o gênero é uma identidade tenuemente constituída no tempo, instituído num espaço externo por meio de uma *repetição estilizada de atos*. O efeito do gênero se produz pela estilização do corpo e deve ser entendido, conseqüentemente, como a forma corriqueira pela qual os gestos, movimentos e estilos corporais de vários tipos constituem a ilusão de um eu permanentemente marcado pelo gênero” (Butler, 2003, p. 200). Na visão da autora, portanto, o corpo deve ser visto não como algo “natural”, mas sim como tão cultural quanto o gênero, desvinculando-o de uma concepção puramente ontológica.

De modo semelhante, outra questão de natureza identitária que também figura entre os tópicos relacionados com a experiência de viver à margem é o que designamos por sexualidade e/ou identidade de gênero desviante, aqui entendida como toda aquela que não se enquadra nos moldes da chamada heteronormatividade¹³⁶. Neste sentido, figuras como a/o homossexual e a/o bissexual, a/o travesti e a/o transexual, entre outras e outros que não se enquadram numa lógica puramente binária das relações de gênero, podem ser vistas como indivíduos marginalizados na medida em que transgridem determinadas práticas socioculturais e comportamentais tidas como majoritárias – neste caso, definidas em função do padrão “homem branco, heterossexual, de classe média urbana e cristão”, como refere Guacira Lopes Louro (2000, p. 68)¹³⁷.

Embora tal questão esteja diretamente relacionada com as discussões sobre gênero, optamos por considerá-la como um tema independente¹³⁸, em virtude da relevância que esta problemática possui na contemporaneidade e, de resto, em algumas narrativas que aqui integram o nosso *corpus*. Destacam-se, neste sentido, os textos “O fantasma da homossexualidade” (*Es*), de Ruy Guerra, “Brokeback é um filme sobre heróis machos” (*Es*), de Arnaldo Jabor, e “O Rio gay” (*JB*), de Maria Lucia Dahl.

À parte isto, é oportuno assinalar que, para além das já aludidas questões de gênero e sexualidade, há também outros aspectos de natureza identitária relacionados com a problemática da marginalidade que são abordados em algumas narrativas e, portanto, merecem a devida menção. Como veremos, um deles diz respeito à marginalização de determinados grupos ou indivíduos na sociedade brasileira com base em critérios étnico-raciais, uma realidade ainda hoje enfrentada principalmente por negros e indígenas – não por acaso, dois grupos étnicos historicamente excluídos e marginalizados em diversos países latino-americanos (Hooker, 2006), como é o caso do Brasil. Relativamente a este tópico, podem ser citadas as crônicas “Honra a Dom Obá II, Príncipe do Povo” (*Ve*) e “Muitos carros contra nenhuma cama” (*Ve*), ambas de autoria de Roberto Pompeu de Toledo.

Por outro lado, em várias narrativas, notamos que a faixa etária à qual pertence um

¹³⁶ Por heteronormatividade, entendemos um sistema sociocultural que estabelece a heterossexualidade como norma, sendo, por isso, vista como a única natural, desejável, saudável ou, ainda, de acordo com um “plano divino” (Ventura, 2016).

¹³⁷ Como explica Guacira Lopes Louro (2000, p. 68), “as outras identidades são constituídas, precisamente, como ‘outras’ em relação a essa referência; em relação à identidade que, por se constituir na norma, no padrão e no critério, goza de uma posição não marcada ou, em outros termos, é representada como ‘não problemática’. [...] Será, pois, a identidade que foge à norma, que se diferencia do padrão, que se torna marcada. Ela escapa ou contraria aquilo que é esperado, ela se desvia do modelo. Como tal, ela é, via de regra, representada não apenas por comparação à identidade hegemônica, mas a partir do olhar hegemônico; daí que, muitas vezes, a identidade marcada [ou marginal] não pode falar por si mesma.”

¹³⁸ A este respeito, escreve Guacira Lopes Louro (2000, pp. 63-64): “Ainda que gênero e sexualidade se constituam em dimensões extremamente articuladas, parece necessário distingui-las aqui. Estudiosas e estudiosos feministas têm empregado o conceito de gênero para se referir ao caráter fundamentalmente social das distinções baseadas no sexo; assim sendo, as identidades de gênero remetem-nos às várias formas de viver a masculinidade ou a feminilidade. Por outro lado, o conceito de sexualidade é utilizado, nesse contexto, para se referir às formas como os sujeitos vivem seus prazeres e desejos sexuais; nesse sentido, as identidades sexuais estariam relacionadas com os diversos arranjos e parcerias que os sujeitos inventam e põem em prática para realizar seus jogos sexuais. No campo teórico dos estudos feministas, gênero e sexualidade são, ambos, constructos sociais, culturais, históricos”.

indivíduo ou grupo de pessoas também pode constituir um fator que contribui para a sua marginalização, sobretudo quando se trata do fenômeno da velhice. Assim, pese embora o aumento expressivo da população sênior no Brasil nas últimas décadas, não são raras as situações em que homens e mulheres são socialmente estigmatizados pelo simples fato de serem idosos e, portanto, já não se enquadrarem em determinados padrões estéticos ou de produtividade (enquanto força de trabalho) tão valorizados pelas atuais sociedades de consumo, como é o caso da realidade brasileira. Ilustrando bem essa questão, encontram-se as crônicas “O velho alemão da Estação da Sé” (*Es*), de Sérgio de Carvalho, “Neste Brasil não quero envelhecer” (*Es*), de Ignácio de Loyola Brandão, “Um idoso na fila do Detran” (*JB*) e “Um meio elogio à meia idade” (*JB*), ambas de Zuenir Ventura.

Por fim, em dois periódicos há um conjunto de crônicas em que a questão da marginalidade aparece relacionada especificamente com o estado físico e/ou psíquico dos indivíduos representados nessas narrativas. Em outras palavras, é sob o estigma da doença – física ou mental – que alguns cronistas relatam diferentes situações de marginalidade, retratando a angústia e o isolamento social vividos pelos indivíduos que protagonizam essas narrativas. Neste sentido, importa assinalar ainda a série de “Carta[s] para além dos muros” (*Es*), escritas por Caio Fernando Abreu, e a crônica “A linha azul” (*JB*), de Heloisa Seixas, que abordam, respectivamente, dois temas considerados tabus: a soropositividade e a loucura.

6.3 As narrativas e os seus aspectos formais e estruturais

Uma vez feito o mapeamento das principais temáticas abordadas pelos cronistas em seus textos, estamos em condições de compreender, a partir de agora, de que modos os tópicos anteriormente mencionados funcionam como fios condutores dessas narrativas, na medida em que permitem a representação discursiva de diferentes experiências marginais, aqui protagonizadas pelos mais variados atores sociais. Contudo, antes de passarmos diretamente à análise dessas figuras e de seus processos de figuração, que constituem um dos nossos principais focos de interesse, convém assinalarmos alguns aspectos mais gerais atinentes à própria modelização dessas narrativas, aqui entendidas como materialidades textuais que oscilam entre a referencialidade e a ficcionalidade, o que lhes confere uma maior plasticidade em termos de construção formal e composição estrutural.

Nesta senda, um primeiro aspecto a ser comentado é precisamente o da dimensão modal desses textos, uma vez que envolvem a conjugação de diferentes procedimentos retórico-discursivos que articuladamente os concretizam. Por outras palavras, mesmo se tratando essencialmente de narrativas inseridas em contexto de imprensa, há diferentes modos discursivos pelos quais esses textos se materializam, sendo possível observar a ocorrência de outros “modos derivados” (Reis, 2008, p. 243) para além do próprio modo narrativo, a exemplo do epistolar, do dialógico e do ensaístico, dentre outros. De um lado, tal fato decorre do próprio hibridismo

genológico que afeta a crônica de imprensa, aqui entendida como um gênero textual cujas propriedades oscilam entre o discurso jornalístico e o discurso literário, sendo, portanto, bastante permeável à interferência de outros gêneros discursivos. Por outro lado, acreditamos que a escolha de um determinado modo ou gênero discursivo, seja em que contexto for, nunca é feita totalmente por acaso, mas antes responde a um conjunto de motivações e procedimentos que presidem à sua organização discursiva, não sendo diferente no caso da crônica.

Destarte, são de evidente matriz epistolar as três “Carta[s] para além dos muros” (*Es*), de Caio Fernando Abreu, nas quais o autor recorre a esse modo discursivo com o propósito de estabelecer uma comunicação mais direta e íntima com o leitor, a quem se dirige desde a “Primeira carta para além do muro” – “A única coisa que posso fazer é escrever – essa é a certeza que te envio, se conseguir passar esta carta para além dos muros.” (Abreu, 1994a, p. 11); de natureza dialógica a crônica “Conversa de rua” (*Es*), de Rachel de Queiroz, onde o narrador-personagem enceta um diálogo bastante inusitado com duas crianças que encontra na rua, na sequência de um breve relato feito em primeira pessoa – “Uma noite dessas, meu neto me levou para dar uma volta pela cidade, coisa que raramente faço – e os vimos, nunca um só, mas em pequenos grupos de dois a quatro.” (Queiroz, 2002, p. 12); ou, ainda, de feição ensaística o texto “Chega de catarse” (*JB*), de Marina Colasanti, por meio do qual a autora empreende uma série de reflexões sobre a alegada necessidade de reformulação do discurso feminista, partindo da sua própria vivência e também da experiência de outras mulheres – “Mas eu própria que há tanto tempo escrevo sobre essas mesmas coisas, de repente não aguento mais, não quero mais sentir, não quero empatizar. Quero um outro discurso, uma outra carne, uma abertura qualquer.” (Colasanti, 1992, p. 8). De ressaltar que, pelo menos nas duas primeiras crônicas aqui citadas, os modos discursivos que as caracterizam são indicados, *a priori*, pelos respectivos títulos, levando o leitor a adotar uma ou outra atitude receptiva, conforme as estratégias discursivas envolvidas em cada gênero em causa.

Para além disso, a estas formas de apresentação discursiva somam-se ainda diferentes modos de narratividade, os quais, sob a perspectiva de Marie-Laure Ryan (1992), constituem variações estruturais dentro do próprio modo narrativo. Na concepção da autora – que, como vimos anteriormente, identifica e descreve a existência de pelo menos doze modos de narratividade –, o que entendemos por crônica de imprensa normalmente apresenta um certo tipo de narratividade que pode ser definida como “embrionária”: não obstante a presença de alguns elementos básicos e estruturais da narrativa, como a reconstrução de um mundo possível habitado por personagens, a estrutura do relato, neste caso, é composta de diversos fragmentos discursivos que apenas se justapõem, não havendo, por assim dizer, “uma estrutura narrativa unificada” (Ryan, 1992, p. 376). Com efeito, este modo de narratividade está presente em boa parte dos textos coligidos, dentre os quais destacamos, a título de exemplo, “Copacabana faz cem anos” (*JB*), de Maria Lucia Dahl, cujos parágrafos iniciais transcrevemos a seguir:

Do alto da cobertura de vidro vejo se formar o bando de meninos abrigados por cobertores que misturam suas cores berrantes ao estardalhaço infantil de animais selvagens. “Meu Deus, meu Deus, mas que bandeira é esta, que impudente na gávea tripudia?” Na porta dos hotéis cinco estrelas eles aguardam a comida que exigem dos gerentes em troca da não agressão aos turistas, numa trégua de Zumbi dos Palmares desperdiçados em assaltos individuais e conflitos com gangues rivais na luta pela sobrevivência. Enxotados, escorraçados e terminando exterminados – a versão moderna do Negrinho do Pastoreio, o saldo do Navio Negreiro, o que sobrou da escravidão. “Mas que bandeira é esta?” (Dahl, 1992, p. 5).

Nesta crônica, assim como em muitos outros textos do nosso *corpus*¹³⁹, verifica-se uma clara tendência à fragmentação discursiva no interior da própria narrativa cronística, como se esta fosse construída à semelhança de um mosaico incompleto ou, como nos sugere Marie-Laure Ryan (1992, p. 376), tal como “um quebra-cabeças do qual muitas peças foram perdidas”. Neste sentido, tanto no trecho considerado como no restante da narrativa, são relatadas situações bastante diversas que, entretanto, não estabelecem entre si uma relação causal unificada; desse modo, a crônica é construída basicamente a partir das impressões de um narrador que lança o seu olhar furtivo sobre as diferentes personagens que contempla, como se de um registro fotográfico se tratasse. Por outras palavras, tudo se passa como se a “máquina narrativa”, para recorrermos novamente à sugestiva expressão de Maria Augusta Babo (2017), fosse ativada mesmo com a falta de algumas peças fundamentais, de tal modo que a narratividade fica a meio do caminho e a narrativa termina em suspenso, numa fase ainda gestatória – daí a designação de “embrionária” que lhe é atribuída por Marie-Laure Ryan (1992).

Contudo, uma vez que os textos selecionados são de proveniência muito diversa (quer dizer, escritos por autores distintos e publicados em diferentes órgãos de imprensa), não é de estranhar que outros modos de narratividade identificados pela autora também sejam encontrados em algumas narrativas, ainda que de forma residual. Assim, há desde crônicas em que se nota o predomínio de um modelo de narratividade simples (quando a estrutura do relato se assemelha a um pequeno conto, com início, meio e fim), como é o caso de “Menino de engenho” (*JB*), de Maria Lucia Dahl, passando pela narratividade diluída (quando a história é praticamente “diluída” em meio a longas descrições, digressões ou reflexões filosóficas), a exemplo de “A beleza trágica da miséria” (*Es*), de Arnaldo Jabor, até à chamada narratividade figural (quando há a interferência do modo lírico), como ocorre nas já citadas “Carta[s] para além dos muros” (*Es*), de Caio Fernando Abreu.

Ora, se é certo que as narrativas aqui em causa não se restringem a um único modo de apresentação discursiva e, menos ainda, de narratividade, o mesmo também se aplica ao estatuto funcional da figura responsável pelo relato, o narrador, cuja voz pode manifestar-se de

¹³⁹ De modo semelhante, o mesmo tipo de narratividade (embrionária) também está presente na construção de textos tão diversos como “Flagrantes da jornada de um menino de rua” (*Es*), de Rachel de Queiroz; “Língua das ruas, o esperanto sem ideologia nenhuma” (*JB*), de Maria Lucia Dahl; e “Uma panela de água e sal” (*Ve*), de Lya Luft, entre outros.

formas muito variadas no âmbito da narrativa cronística. Dito de outro modo, a sua situação relativamente à história pode implicar diferentes atitudes narrativas, nomeadamente em termos da posição discursiva por ele adotada no plano diegético: sendo “uma categoria estritamente textual” (Margolin, 2014, §. 1), “o narrador pode contar ações que viveu, que apenas testemunhou ou que assume conhecer, sem explicitar a origem desse conhecimento e sem ser questionado quanto a isso” (Reis, 2018, p. 287).

Por conseguinte, no que diz respeito ao papel do narrador na crônica, há situações em que este relata tanto as suas próprias vivências, na condição de personagem principal da narrativa (narrador autodiegético), como experiências vividas por outros indivíduos marginalizados, quer seja no papel de testemunha ou de personagem secundária da história (narrador homodiegético), quer seja enquanto observador distante e não envolvido na ação da narrativa (narrador heterodiegético). Como exemplos de cada caso, podemos citar, respectivamente, as “Carta[s] para além dos muros” (*Es*), de Caio Fernando Abreu, a crônica “Lili” (*JB*), de Heloisa Seixas, e o texto “Escravos do carvão e da cachaça” (*Ve*), de Roberto Pompeu de Toledo. Curiosamente, na maior parte das narrativas do nosso *corpus*, nota-se o predomínio de um narrador do tipo homodiegético: de modo geral, a experiência da marginalidade tende a ser retratada a partir do olhar e das impressões do cronista, que muitas vezes se posiciona como testemunha ou porta-voz de diferentes atores sociais marginalizados¹⁴⁰.

Em outro nível, se considerarmos especificamente o conceito de focalização, veremos que o campo de consciência escolhido pelo cronista para a mediação dos elementos da história também poderá implicar diferentes níveis de profundidade. Neste sentido, conforme a perspectiva por ele adotada em relação à história – quer seja a de uma personagem inserida na ação, quer seja a do narrador –, a focalização que é assim instaurada pode ser do tipo interna (quando é ativada a partir do campo experiencial de uma personagem participante da ação), externa (quando se restringe ao que pode ser observado externamente) ou onisciente (quando o narrador, sendo o agente da focalização, demonstra possuir um conhecimento virtualmente ilimitado acerca da história). Refira-se que essas diferentes perspectivas podem alternar-se numa mesma narrativa, já que o agente da focalização (narrador ou personagem) pode regular a quantidade de informação que fornece no decurso do relato consoante a profundidade do seu olhar: afinal, “um focalizador ou um narrador não são entidades monolíticas de existência concreta que permanecem estáticas, mas sim constructos artísticos que podem mudar de papel repetidas vezes ao longo de um texto, conforme as necessidades informativas do autor, em cada conjuntura” (Margolin, 2009, p. 52).

Partindo, pois, desta perspectiva, também é possível verificar a ocorrência dos três tipos de

¹⁴⁰ Esta tendência se confirma se considerarmos, por exemplo, textos como “Entender o mundo no cheiro do pão” (*Es*), de Ignácio de Loyola Brandão; “A beleza trágica da miséria” (*Es*), de Arnaldo Jabor; “Uma nova população” (*JB*) e “Vendedores ambulantes” (*JB*), de Maria Lucia Dahl, entre muitos outros que adotam a posição de um narrador homodiegético na representação da experiência da marginalidade, utilizando, neste caso, a enunciação em primeira pessoa do discurso.

focalização descritos por Gérard Genette (1972) nos diversos textos selecionados – conquanto, no caso das crônicas em análise, seja mais frequente a ocorrência da focalização interna, normalmente assumida por uma personagem (principal ou secundária) que participa da história. Desse modo, há narrativas que ilustram desde a focalização externa, conforme se verifica em “Muitos carros contra nenhuma cama” (*Ve*), de Roberto Pompeu de Toledo – “Por algum motivo, Galdino não se recolheu à pensão da dona Vera, onde estava hospedado. Em vez disso, esticou-se no banco do ponto de ônibus, a poucos metros dali, e, nesse momento, sofreu uma metamorfose. Virou um volume. Um pacote.” (Toledo, 1997, p. 126) –, passando pela interna (mais recorrente), a exemplo da crônica “Um dia comum” (*JB*), de Heloisa Seixas – “E foi assim, olhando para o chão, que você o viu. A princípio, pensou que fosse um monte de lixo. Era um volume irregular, coberto por papelões e por um pedaço de plástico preto, muito sujo.” (Seixas, 2000a, p. 23) – e, eventualmente, a focalização onisciente, como se nota em “Menina e moça” (*Es*), de Rachel de Queiroz – “De batismo é Sebastiana, devoção da mãe a Ogum; de princípio se dizia Tiana, mas evoluiu para Luana, homenagem à estrela de TV. O filho, aliás, já não carrega ‘nome de boia-fria’, chama-se Erivando, retirado da cédula de um candidato a vereador.” (Queiroz, 2003, p. 14). Por outro lado, também há casos em que mais de uma perspectiva narrativa está em causa, situação em que dois regimes de focalização (neste caso, a interna e a externa) podem ser alternadamente ativados, como ocorre na crônica “Os filhos do lixo” (*Ve*), de Lya Luft:

Acabo de assistir a uma reportagem sobre crianças do Brasil que vivem do lixo. [...] A reportagem era uma história de terror – mas verdadeira, nossa, deste país. Uma jovem de menos de 20 anos trazia numa carretinha feita de madeiras velhas seus três filhos, de 4, 2 e 1 ano. Chegavam ao lixão, e a maiorzinha, já treinada, saía a catar coisas úteis, sobretudo comida. Logo estavam os três comendo, e a mãe, indagada, explicou com simplicidade: “A gente tem de sobreviver, né?” (Luft, 2010, p. 26).

À parte isto, outro elemento que também participa decisivamente do processo de modelização dessas narrativas é, sem dúvida, o espaço, na medida em que constitui, no âmbito da história, o cenário ou pano de fundo em que se desenrola a ação. Se, de modo geral, “é num determinado espaço narrativo que as personagens se movimentam e protagonizam os eventos que nele têm lugar” (Reis, 2018, p. 111), tal situação não é diferente nas crônicas selecionadas, as quais envolvem o cruzamento de diferentes dimensões espaciais nos mais diversos níveis. Partindo, pois, de uma concepção mais ampla do termo, que não se restringe à noção habitual de espaço físico, “o espaço reporta-se tanto a atmosferas sociais (espaço social), como a componentes culturais (espaço cultural) ou, mais remotamente, a vivências íntimas (espaço psicológico)” (Reis, 2018, p. 111).

Neste contexto, importa ressaltar que a presença e a caracterização de determinados ambientes nessas narrativas (por exemplo, o morro, a favela, o mangue, etc.) implicam espacialidades várias, para além de uma concepção meramente estática de espaço físico. Este, na verdade, acaba por refletir e refratar as próprias injunções do sistema sociocultural, na medida em

as que modela e, ao mesmo tempo, é modelado por elas, com naturais consequências sobre a subjetividade dos indivíduos que transitam sobre ele. Como demonstra exemplarmente Pierre Bourdieu (2013), sendo também um dos lugares onde o poder se afirma e se exerce, não há espaço, numa sociedade hierarquizada, que não exprima as distâncias e distinções sociais. Não por acaso, em muitas das crônicas aqui reunidas, a identidade de certos indivíduos marginalizados é referida basicamente em função do espaço (físico) onde estes se encontram, o que evidencia, em certos casos, a forte dimensão simbólica (isto é, social, cultural e/ou psicológica) que esta categoria narrativa passa a assumir: vejamos, por exemplo, as crônicas “No ‘mangue’, morava a miséria do desejo” (*Es*), de Arnaldo Jabor, “O Morro do Sapê” (*JB*), de Maria Lucia Dahl, e “Lugar de estadista é na favela” (*Ve*), de Roberto Pompeu de Toledo – todas construídas a partir de uma certa noção de espacialidade que recria um lugar de grande relevo e significado em cada narrativa.

Por fim, não podemos deixar de apontar um dos elementos fundamentais da narrativa cronística que, aliás, está enraizado na própria matriz etimológica do gênero, como já ressaltamos repetidas vezes ao longo deste estudo: o tempo. Certo é que esta categoria, cuja representação envolve uma combinação de variados fatores linguísticos, narrativos e transnarrativos normalmente interligados, conforme equaciona Carlos Reis (2018, pp. 506-511), é das mais complexas no âmbito estrutural da narrativa, quer seja pelas suas implicações no plano da história ou diegético, que diz respeito à cronologia propriamente dita; quer seja pelas suas manifestações no plano discursivo, de um ponto de vista semionarrativo; quer seja pela relevância mesma que possui em diferentes esferas de atividade humana, constituindo “um domínio de tematização com profunda incidência filosófica, social e histórica, remetendo para questões glosadas ao longo dos séculos (a fugacidade da vida, a erosão da existência, a mudança das pessoas e das sociedades, a dialética da história, etc.)”.

Evidentemente, todas essas aludidas dimensões do tempo são passíveis de determinados investimentos semânticos que, de resto, projetam-se na narrativa cronística e contribuem para a sua modelização. Entretanto, uma vez que a análise do tempo como domínio temático foge ao escopo e aos objetivos deste estudo, dedicaremos a nossa atenção apenas às duas primeiras dimensões anteriormente referidas, ou seja, o tempo como aspecto indissociável da diegese (tempo da história) e como elemento balizador da própria enunciação discursiva que a concretiza (tempo do discurso).

Por vezes, o tempo da história pode ser inferido a começar pelo título da crônica, cujo sentido de temporalidade vai sendo construído e ampliado à medida que a narrativa avança: como exemplos, podemos citar os textos “Flagrantes da jornada de um menino de rua” (*Es*), de Rachel de Queiroz, “Cenas do dia a dia na grande cidade” (*Es*), de Raul Drewnick, “Copacabana faz cem anos” (*JB*), de Maria Lucia Dahl, e “Um dia comum” (*JB*), de Heloisa Seixas, nos quais esse elemento paratextual contribui para a projeção de uma certa noção de tempo antes mesmo do desenrolar da história. Na maior parte dos casos, porém, o tempo da história pode ser reconstituído a par de determinadas indicações cronológicas que são feitas pelo narrador sobretudo no decurso da diegese, para além do título. Um exemplo bastante evidente deste procedimento é a crônica

“Meninos, eu vi” (*JB*), de Marina Colasanti, por meio da qual a autora rememora um episódio de violência policial que testemunhara dias antes, envolvendo um grupo de “meninos de rua” – “Sábado passado, quinze para a meia-noite, esquina de Maria Angélica com Alexandre Ferreira. Quatro meninos sentados na calçada, costas apoiadas na parede de um prédio.” (Colasanti, 1991, p. 10).

Por outro lado, a própria forma de enunciação da narrativa pode criar diferentes efeitos de temporalidade conforme o caso, ora se aproximando do tempo da história (isocronia), ora dele se distanciando (anisocronia). Quer isto dizer que, em termos de velocidade¹⁴¹, o discurso da narrativa tanto pode simular uma temporalidade que é idêntica ou similar ao curso da história, conforme se verifica nas cenas de diálogo representadas em crônicas como “Conversa de rua” (*Es*), de Rachel de Queiroz, e “Cenas de uma rotina bem carioca” (*JB*), de Zuenir Ventura, como pode sugerir um tempo radicalmente diverso se comparado ao tempo da história, normalmente mais condensado que este por força da própria natureza breve que caracteriza a narrativa cronística. A este propósito, vejamos um excerto da crônica “Em Canudos como em Benfica” (*Ve*), de Roberto Pompeu de Toledo:

Mais de 100 anos separam a Guerra de Canudos, travada no interior da Bahia, entre 1896 e 1897, e a rebelião dos presos de Benfica, no Rio de Janeiro, na semana passada. [...] Canudos e Benfica são eventos muito diferentes. Mas certos padrões comuns sugerem constantes perturbadoras a assombrar a história do Brasil. Lembre-se, como curiosidade adicional, que “favela” é uma palavra transplantada de Canudos para o Rio de Janeiro. “Favela” era o nome de um morro nas cercanias do arraial do [Antônio] Conselheiro. Tornado célebre durante a guerra, acabou por batizar o primeiro morro do Rio [de Janeiro] onde se ergueram barracos para servir de moradas – segundo alguns porque ali se alojaram soldados vindos do *front*, segundo outros porque o caos urbanístico lembrava o improvisado povoado baiano (Toledo, 2004, p. 166).

Nesta crônica, o lapso temporal que separa os dois acontecimentos mencionados no título – “a Guerra de Canudos” e “a rebelião dos presos de Benfica” – é consideravelmente maior no plano da história do que no plano do discurso, já que este abrevia em poucas linhas determinados eventos que, na realidade, teriam levado mais de um século para ocorrer. Dessa forma, no decurso da leitura, o ritmo dos acontecimentos tende a ser sensivelmente mais rápido do que a velocidade com que eles ocorreram de fato (ou seja, no plano história), sendo aqui apresentados de modo sumário – estratégia de condensação temporal que, aliás, está presente na maior parte dos textos selecionados.

Por outro lado, há também casos em que o próprio discurso, na narrativa cronística, instaura

¹⁴¹ De modo simplificado, podemos afirmar, com Gérard Genette (1972, p. 123), que “a velocidade da narrativa pode ser definida pela relação entre uma duração, a da história, medida em segundos, minutos, horas, dias, meses e anos, e uma extensão: a do texto, medida em linhas e em páginas”. Por outras palavras, a velocidade da narrativa depende basicamente da interação que se verifica entre estes dois fatores de natureza distinta: a dimensão cronológica da história (isto é, o tempo da história) e a sua componente discursiva (o discurso da narrativa).

um movimento temporal relativamente mais amplo do que aquele sugerido pela sucessão dos acontecimentos no plano da história. Um exemplo disso é a crônica “O menino está fora da paisagem” (*Es*), de Arnaldo Jabor, na qual toda a ação da narrativa se passa durante um curto intervalo de tempo do ponto de vista cronológico, embora o discurso da narrativa seja marcado por uma série de digressões do narrador-cronista que, de certa forma, contribuem para dilatar a noção de tempo que é então experimentada pelo leitor, no decurso do ato de leitura:

O menino mendigo vê tudo de baixo. Está na altura dos cachorros, dos sapatos, das pernas expostas dos aleijados. O ponto de vista do menino de rua é muito aguçado, pois ele percebe tudo que lhe possa ser útil ou perigoso. [...] O conceito de tempo para ele é diferente do nosso. Não há segunda-feira, colégio, *happy hour*. Os momentos não se somam, não armazenam memórias. Só coisas “importantes”: “Está na hora do português da lanchonete despejar o lixo...” ou “estão dormindo no meu caixote...” (Jabor, 2009, p. 10).

De modo exemplar, o que esta passagem ilustra é precisamente a ideia de que o tempo, mesmo numa acepção mais pragmática, não é uma categoria estanque e determinada apenas pela mera cronologia ou sucessão de fatos: é também uma importante dimensão da subjetividade humana, na medida em que permite articular a experiência vivida sob a forma de um discurso capaz de lhe dar sentido. Daí, portanto, o cronista afirmar que “o conceito de tempo para ele [o menino mendigo] é diferente do nosso”, partindo do princípio de que autor e leitor ocupam posições muito próximas no sistema social e, por isso, percebem a mesma realidade de um ponto de vista (o “nosso”) relativamente diferente desse outro (“o menino de rua”), que “vê tudo de baixo” porque “está na altura dos cachorros, dos sapatos, das pernas expostas dos aleijados” – em suma, numa evidente posição de marginalidade no sistema social.

Até aqui, a análise que fizemos nos conduz inevitavelmente para um dos elementos fundadores da narrativa que, no nosso ponto de vista, melhor ilustra a dimensão representacional da experiência humana: a personagem. Assim, tendo em conta a relevância que esta figura possui no domínio da narrativa e, para mais, no âmbito deste estudo, parece-nos oportuno dedicar-lhe uma maior atenção. Neste sentido, avançaremos no sentido de compreender os diferentes modos pelos quais a personagem, aqui entendida como uma figura central em qualquer narrativa, é construída especificamente na crônica sobre indivíduos marginalizados, considerando os diversos procedimentos de figuração que articuladamente a concretizam.

6.4 Figuras e figurações: entre a *persona* e a personagem

Partindo do princípio de que a figuração é um processo essencialmente dinâmico e, como tal, não se esgota num único lugar do texto – ao contrário, é ativado por um conjunto de processos discursivos que se manifestam progressivamente ao longo deste –, o mesmo se passa com a construção de personagens na crônica, que, como veremos daqui por diante, não se restringe a uma

mera descrição de estados acionais, físicos e/ou psicológicos.

Conforme já refletimos anteriormente, a personagem pode ser entendida como uma figura de base textual ou mediática que, uma vez inserida no mundo diegético, “contribui para o desenvolvimento da história” e, conseqüentemente, “para a ilustração de sentidos projetados por essa história” (Reis, 2018, p. 388). Para além disso, sendo normalmente uma figura humana ou com aparência humana, como refere Fotis Jannidis (2013), a personagem tanto pode ser compreendida como uma entidade puramente textual, instaurada no e pelo discurso da narrativa, como uma entidade individualizada que, embora “susceptível de delimitação e de integração numa rede de interações paradigmáticas” (Reis, 2018, p. 392), transcende as fronteiras do texto, na medida em que exerce efeitos cognitivos sobre o leitor. Uma vez que nos interessa perceber o papel que a personagem assume na representação da experiência humana (mormente a experiência da marginalidade), será esta segunda perspectiva a que adotaremos como ponto de partida, considerando os efeitos pragmáticos que tal figura desencadeia junto à instância receptora, ou seja, o leitor.

Para começarmos, talvez não seja excessivo recordar que, dada a natureza breve da narrativa crônica, o processo de figuração que nela tem lugar tende a ser naturalmente mais concentrado, do ponto de vista discursivo, do que aquele observado numa narrativa mais extensa, o que impele o cronista a praticar um constante exercício de concisão no que diz respeito à construção e à composição de personagens. Quer isto dizer que, devido à própria dimensão material desses textos, que em alguns casos não chegam a ocupar uma página inteira de jornal ou de revista, a personagem é desde já afetada por um conjunto de escolhas que o cronista é levado a fazer antes mesmo de iniciar a escrita, considerando o espaço deveras limitado de que dispõe para realizar grandes investimentos semânticos e, conseqüentemente, construir e compor figuras de maior profundidade anímica.

Por conseguinte, num aproveitamento do que é essencial e tendo em conta a lógica interna da crônica (tão breve como deve ser), não são raras as vezes em que a personagem marginal (que normalmente irá exercer o papel de protagonista da história) é apresentada logo nas primeiras linhas do texto (o *incipit*), o que poderá funcionar como estratégia de captação do interesse do leitor. Assim, através da voz do narrador-cronista ou da sua própria voz, a personagem poderá ser imediatamente reconhecida e apreendida pelo leitor, o qual, a partir das informações que lhe são fornecidas e com base no seu próprio horizonte de expectativas, criará uma imagem mental associada a esse “ser de papel”. Desse modo, “ao leitor caberá interpretar e discorrer sobre o todo da personagem a partir do *incipit* desta narrativa”, já que “é a partir deste primeiro momento do texto que o retrato da personagem [normalmente] se constrói, permitindo uma contínua e desdobrada configuração da personagem” (Brogueira, 2013, p. 51).

Para melhor exemplificarmos esse procedimento, veja-se o trecho inicial da crônica “O malabarista” (*Es*), de Arnaldo Jabor, em que o narrador-cronista enceta uma ligeira caracterização

da personagem anônima que dá título à narrativa e, neste íterim, cria uma atmosfera propícia ao despertar da curiosidade do leitor: “Meu carro parou no sinal [de trânsito] e surgiu, do nada, um menino, magrinho, 7 anos no máximo, descalço, com a bermudinha escorrida e uma camiseta de supermercado, jogando para o ar três bolinhas de tênis, num frágil malabarismo” (Jabor, 2006, p. 8). Entretanto, não será apenas neste breve espaço inicial do texto que o processo de figuração da personagem ficará plenamente concluído, sendo continuamente (re)elaborado no decorrer da narrativa: “Ele não queria inspirar piedade; queria apenas um pagamento por seu trabalho de operário, como se dissesse: ‘Eu tenho profissão, sou um menino malabarista, tenho dignidade como o senhor.’” (Jabor, 2006, p. 8). E prossegue:

O menino não parava de jogar para o céu as três bolinhas voadoras que, domesticadas, eram a metáfora de seu teimoso malabarismo de viver, só, miserável, magrinho, mas ainda capaz de resistir pela graça de sua arte: “Eu me viro, faço pirueta e aguento o tranco.” Havia um certo orgulho no menino (Jabor, 2006, p. 8).

Ora, como é possível entrever nestas diferentes passagens da mesma crônica, o que entendemos por figuração não se restringe a uma ligeira descrição da personagem num dado momento, considerando que as suas atitudes, os seus comportamentos e discursos também nos revelam pistas importantes acerca da sua individualidade: seus modos de agir e reagir, suas formas de ser e estar no mundo, sua mundividência, etc. Assim, para além de certos procedimentos retórico-discursivos, de que são exemplo as descrições propriamente ditas (“um menino, magrinho, 7 anos no máximo, descalço”), contribuem igualmente para o processo de figuração os diferentes mecanismos de conformação acional que, num outro nível, ilustram a feição dinâmica e humana da personagem, quer seja através das suas ações e reações (“jogando para o ar três bolinhas de tênis, num frágil malabarismo”), quer seja por meio do seu discurso e da visão de mundo por este expressa, explícita ou implicitamente (“Eu tenho profissão, sou um menino malabarista, tenho dignidade como o senhor”). Por outras palavras, tanto os atos da personagem como as suas múltiplas formas de expressão (verbal e não verbal) podem ser lidas como manifestações diretas da sua própria essência e individualidade, contribuindo, neste sentido, para a sua figuração.

Naturalmente, tais procedimentos também podem ser observados, em diferentes níveis e arranjos discursivos, nas demais crônicas do nosso *corpus*, uma vez que a figuração de personagens ocupa um lugar de relativa importância na maior parte dessas narrativas. Com efeito, essa centralidade que a personagem aqui manifesta novamente se confirma se considerarmos que o seu papel é, em muitos casos, realçado pelo próprio título da narrativa: em crônicas como “O velho alemão da Estação da Sé” (*Es*), de Sérgio de Carvalho, “Um brasileiro” (*JB*), de Heloisa Seixas, e “Os filhos do lixo” (*Ve*), de Lya Luft, é precisamente a personagem, mais do que qualquer outra categoria da narrativa, que é posta em evidência – na primeira, um velho estrangeiro e solitário que vagueia pela cidade de São Paulo em busca de (im)prováveis interlocutores; na segunda, um garoto

anônimo e maltrapilho que pratica um frágil (mas também simbólico) malabarismo nas ruas como forma de sobrevivência; e, finalmente, três crianças muito pobres que, acompanhadas da mãe, sobrevivem à custa de restos de comida encontrados no lixo.

Sintomaticamente, muitas das crônicas em análise são construídas como se fossem pequenos perfis, representando diferentes figuras humanas (em sua maioria anônimas), as quais remetem para situações de marginalidade bastante diversas (miséria, falta de moradia, discriminação étnico-racial, entre outras). De ressaltar, no entanto, que a maioria destes miniperfis são construídos em torno de um ou outro aspecto normalmente relacionado com a identidade marginal desses indivíduos, visto que a própria extensão do relato não permite grandes desdobramentos no que diz respeito à evolução psicológica das personagens e, conseqüentemente, são pouco frequentes os casos em que estas são construídas de forma mais complexa ou “redonda”, na esteira do pensamento de Edward Forster (2005)¹⁴². A título de ilustração, vejamos um excerto da crônica “Meninos de rua” (*Es*), de Rachel de Queiroz, na qual o processo de figuração das personagens marginais tende claramente à tipificação, a começar pelo título:

Dantes os meninos de rua existiam pelas grandes cidades. [...] Hoje, eles povoam todas as cidades do País. Andam em pequenos grupos ou em pares. Há, também, os solitários, em geral os maiores. Vivem de esmolas, de pequenos furtos em feiras ou em qualquer lugar onde haja comida – pães ou frutas, expostas nas casas do ramo. No verão, vestem um simples *short*; no frio arranjam casacos. Sempre maiores que eles. (Queiroz, 1998, p. 14).

Curiosamente, as figuras marginais representadas neste texto não possuem designação nominal própria, assim como em vários outros do nosso *corpus*¹⁴³, sendo referidas em função de uma determinada característica ou circunstância que as distingue no sistema social (neste caso, de forte sentido marginalizante), ora resultando na criação de personagens-tipo, ora resultando na representação de atores sociais estereotipados: o menino de rua ou delinquente infanto-juvenil, o pobre ou miserável, o indivíduo sênior ou velho solitário, etc. De certa forma, trata-se daquilo a que Mário Mesquita (2006, p. 126) chama de “*mimesis* rudimentar”, um procedimento bastante comum nas narrativas do discurso jornalístico e que, segundo o autor, “facilita os efeitos de identificação na medida em que reduz a complexidade dos seres retratados”. A este respeito, são também esclarecedoras as palavras de Ana Teresa Peixinho:

¹⁴² Uma exceção a esta tendência é a série de “Carta[s] para além dos muros” (*Es*) escritas por Caio Fernando Abreu, nas quais é possível perceber uma considerável evolução dos estados psíquicos do narrador-personagem da primeira até à terceira e última carta. Neste caso, tal evolução se justifica pela própria estratégia discursiva utilizada pelo narrador-cronista, visto que a narrativa se encontra fragmentada em três blocos textuais que, juntos, perfazem uma unidade de sentido; sintomaticamente, essa mesma estratégia era bastante comum no contexto de publicação do folheto, tradição que o cronista sutilmente busca recuperar.

¹⁴³ Como exemplos deste procedimento, podemos citar, ainda, as crônicas “O menino que comia grama” (*Es*), de Ignácio de Loyola Brandão, “Olha aí, o meu guri” (*JB*), de Maria Lucia Dahl, e “Os meninos do tráfico” (*Ve*), de Lya Luft. Também nestes textos, as personagens-título são caracterizadas de modo genérico e tipificado, representando figuras anônimas e marginais.

Quando as diversas figuras que povoam o nosso universo social deslizam para as narrativas mediáticas, adquirindo o estatuto de personagens, perdem a dimensão humana e complexa que ontologicamente possuem, para se verem reduzidas a uma soma de traços identificadores, que compõem os seus perfis esquemáticos e incompletos, a partir dos quais os leitores formarão a sua opinião (Peixinho, 2014, p. 333).

Ora, se é verdade que essa tendência à simplificação pode ser percebida, em diferentes níveis, nas diversas narrativas do discurso jornalístico, isto não significa, contudo, que a personagem seja uma categoria de menor importância no interior da narrativa cronística, pois, como já dissemos, ela constitui uma componente nuclear em torno da qual orbita a história e os sentidos que esta projeta. Na verdade, o que a análise dos diferentes textos nos sugere é que o enquadramento narrativo da personagem, para citarmos um dos parâmetros propostos por Cristina Costa Vieira (2014)¹⁴⁴, varia conforme o efeito de sentido almejado em cada caso, já que o cronista tanto pode privilegiar a figuração de personagens, compondo pequenos perfis de diferentes figuras marginais (como, de fato, ocorre na maioria dos textos do nosso *corpus*), como também valorizar outros elementos importantes da diegese (ação, espaço, tempo, etc.), sem necessariamente perder de vista a dimensão humana que, de resto, é inerente a esse tipo de relato.

Assim, há textos em que a personagem tanto ocupa um lugar cimeiro na narrativa, constituindo uma figura humana relativamente bem delimitada, como sucede na crônica “Lili” (JB), de Heloisa Seixas, que apresenta o retrato de uma jovem mulher aparentemente em situação de prostituição – “Alguma coisa nela me marcou. Seu sorriso triste, o olhar felino. Ou talvez tenha sido a expressão de seu rosto, um misto de desafio e tristeza, de quem muito cedo foi maltratada pelo mundo e luta para sobreviver.” (Seixas, 2001, p. 34) –, como também há outros em que pouco mais se sabe a respeito da personagem para além do essencial, de modo que esta é reduzida a um pequeno conjunto de traços que apenas possibilitam a sua imediata identificação, como se verifica em “A dignidade humana” (Ve), de Lya Luft, que descreve a problemática “realidade” de um grupo de mulheres confinadas numa prisão – “O que dizer àquelas mulheres, algumas juvenzinhas, outras já envelhecidas, olhos magoados de criança surrada ou duros como punhais? [...] Elas ficariam lá, justa ou injustamente, por alguns anos, muitos anos, a vida toda” (Luft, 2008, p. 12) –, espaço onde a coletividade é fortemente realçada em detrimento da individualidade.

Não obstante, e, ainda que uma parcela considerável das personagens presentes nas crônicas possam ser percebidas de forma plana, isto é, construídas em torno “de uma ideia ou qualidade simples” (Forster, 2005, p. 91), importa ressaltar que elas não são destituídas de

¹⁴⁴ Em seu artigo “Para uma nova tipologia da descrição da personagem narrativa”, Cristina Costa Vieira (2014) propõe sete parâmetros de análise da descrição da personagem, cuja aplicabilidade é aferida a partir de diferentes textos e autores da narrativa literária portuguesa: o enquadramento narrativo da descrição, a extensão, a pormenorização, a instância descritiva, a matéria descrita, a valoração e a ortodoxia. Relativamente ao enquadramento narrativo da personagem, a autora refere que este pode ser dicotomizado em dois tipos: “por um lado, o quadro bem delimitado e pormenorizado do protagonista, no *incipit* da narrativa, e, por outro, a disseminação ou espraiamento [...] da descrição da personagem em curtas passagens mescladas nos momentos de ação, destrinchando-se com dificuldade onde começam e acabam os ‘blocos descritivos’” (Vieira, 2014, p. 129).

importância e significado, na medida em que representam *personae* ou indivíduos que, se não exibem a mesma complexidade humana no plano textual, de algum modo remetem para situações ou experiências protagonizadas por diversos atores sociais marginalizados, os quais poderão ser reconhecidos pelo leitor como figuras existentes também na realidade empírica, oferecendo expressão àqueles que normalmente não a possuem na esfera pública. Dito de outro modo, o relevo que essas personagens marginais assumem deve-se antes aos efeitos de sentido por elas projetados junto ao leitor, possibilitando múltiplas conexões com o real, do que ao espaço textual em que são brevemente figuradas; assim, o que lhes falta em termos de complexidade psicológica, de um ponto de vista diegético, é certamente compensado pelo forte sentido simbólico e pela dimensão representacional que tais figuras adquirem dentro e fora dessas narrativas, dando “vida” ou mesmo voz a certos indivíduos ou grupos socialmente marginalizados.

Desse modo, considerando o contexto de imprensa no qual estão inseridas, boa parte dessas narrativas podem mesmo ser lidas como índices do real, uma vez que procuram reconstituir cenas do cotidiano relativamente comuns na realidade brasileira contemporânea. Assim, é através das lentes refratárias do cronista que a *persona* marginal inicialmente entra em cena para, num segundo momento, adquirir forma e “vida” aos olhos do leitor, como se de uma “pessoa de papel” se tratasse, exibindo um certo número de características físicas, psíquicas, morais, etc. que, dentro do breve espaço discursivo da crônica, contribuem para a sua figuração. No fundo, esse cruzamento entre *personae* e personagens, figuras e figurações, nada mais é do que uma das características do próprio discurso jornalístico, que, ao criar narrativas que propõem (re)construir a realidade, em certo sentido opera uma espécie de transposição ontológica entre dois mundos – a metalepse –, transportando para o domínio do texto (mundo diegético) os atores sociais que povoam o plano empírico (mundo real).

Se assim é, não nos restam dúvidas de que a crônica de imprensa é um dos gêneros do discurso jornalístico em que as fronteiras entre realidade e ficção mostram-se ainda mais permeáveis, permitindo a transposição da experiência humana, sob a forma narrativa, de modos tão expressivos e diversos quanto a habilidade (re)criadora do cronista é capaz de concretizar. Nesta senda, parece-nos legítimo afirmar que a narrativa cronística revela importantes pistas sobre o processo de figuração de personagens em contexto de imprensa, ora se assemelhando a um gênero jornalístico como o perfil, que pode ser sinteticamente definido como uma “reportagem de personagem” (Peixinho, 2014, p. 338), ora se aproximando de algumas narrativas da ficção literária, a exemplo do conto (Santana, 2003). Seja como for, não podemos ignorar as múltiplas formas pelas quais essa “realidade” representada pelo cronista é construída discursivamente, visto que são também diversos os modos de representação da experiência humana possibilitados pela narrativa cronística, como veremos adiante.

6.5 Discursos e modos de representação da experiência

Com o propósito de ilustrar os diferentes modos de representação da marginalidade, a análise a que procederemos, neste ponto, tem como foco especificamente a construção discursiva das narrativas que compõem o nosso *corpus* da imprensa brasileira. Se, como vimos anteriormente, diversos são os temas e os aspectos estruturais envolvidos na construção e modelização destes textos, são igualmente distintos os modos de representação da experiência humana neles presentes, ainda mais tendo em conta a pluralidade de figuras/atores sociais envolvidos. Assim, partindo de uma perspectiva eminentemente discursiva, buscaremos compreender, então, de que modo a experiência da marginalidade é representada através da linguagem e dos seus variados mecanismos de (re)criação dos sentidos, sem perdermos de vista a dimensão narrativa que é inerente a estes textos.

Nesta direção, o percurso analítico que empreenderemos propõe uma reflexão dialética sobre os principais temas, figuras e contextos atinentes a estas narrativas, que certamente são muito ricas em termos de representação da experiência de viver “à margem”. Embora a análise em questão não se pretenda exaustiva, já que privilegiaremos um certo número de casos paradigmáticos (uma média de dois textos por seção), julgamos que as linhas temáticas aqui adotadas nos permitem lançar algumas luzes sobre a complexa problemática da marginalidade e, por outro lado, extrair algumas conclusões relevantes sobre a própria construção discursiva da narrativa cronística na contemporaneidade. Vejamos, então, quem são e como são representados os diversos atores sociais marginalizados que figuram nestas narrativas.

6.5.1 Vidas expostas nas ruas

Sob este título, reunimos algumas narrativas em que figuram como personagens mais frequentes os chamados excluídos sociais: estes são, em sua maioria, indivíduos anônimos ou invisibilizados pelo sistema social, levando vidas miseráveis e muitas vezes destituídas de dignidade, quase sempre sem voz ou expressão na esfera pública – exceto quando figuram como protagonistas de suas próprias tragédias pessoais, normalmente veiculadas pela imprensa *mainstream* de modo caricatural ou hiperbólico, por meio de estratégias discursivas típicas do *fait-divers*¹⁴⁵, ou como agentes de notícias ligadas à violência ou à criminalidade. Contudo, se esta

¹⁴⁵ Por *fait-divers*, entendemos, assim como Maria João Silveirinha e Ana Teresa Peixinho (2004, p. 125), “a narrativa de casos banais do quotidiano, que recorre a instrumentos e estratégias novelescos para anular o distanciamento do leitor, explorando a recepção hipersensível, sensacionalista e melodramática. Quer dizer, as notícias cuja representação em *showing* promova uma imagem da história geralmente emotiva, não contextualizada e aberrante [...]”. Nas palavras das autoras, “este género jornalístico põe em jogo uma estrutura fechada, onde os factos se relacionam por critérios de casualidade e de coincidência. Não está, pois, em causa tanto a associação habitual de *fait-divers* à noção anglo-saxónica de *soft news* – histórias de interesse humano que se contrapõem às *hard news* de cariz político ou económico –, mas sim a sua particular estrutura narrativa” (Silveirinha & Peixinho, 2004, p. 125).

parece ser a tendência predominante em muitas narrativas da imprensa brasileira contemporânea, não quer isto dizer que esses atores sociais marginalizados são sempre desprovidos de voz: como é possível verificar em muitas crônicas do nosso *corpus*, algumas das quais analisaremos a seguir, são muito diversas as representações que a experiência da marginalidade associada à exclusão social pode assumir, não se limitando a um único modelo de (con)figuração e/ou formação discursiva.

Vejamos, então, um primeiro caso paradigmático: em “Flagrantes da jornada de um menino de rua” (*Es*), crônica assinada por Rachel de Queiroz, o relato é inteiramente construído pela cronista a partir das experiências protagonizadas por um menor abandonado – “um menino de rua”. Logo de início, um primeiro retrato da personagem é traçado por um narrador heterodiegético e onisciente, que demonstra possuir um conhecimento bastante amplo acerca da trajetória de vida dessa figura:

Ele acorda cedo, quando não chove nem faz muita friagem. Faz a cama de jornal debaixo da marquise do açougue, de onde sai um cheiro bom de carne fresca e linguiça. Junto com uma menina barriguda e mais dois garotinhos. Irmãos dela. Ele é só, vive só desde que conseguiu carona num ônibus de São João do Meriti. Pela mãe não tinha fugido – a mãe sempre lhe arranjava a roupa, um feijão no prato; mas o cara que andava agora com ela era nojentoso demais. Batia nela e nas crianças, pegava toda a graninha que se arranjasse. O ônibus parou na Central, ele saltou, ficou perambulando por ali a manhã toda (Queiroz, 1991, p. 2).

Por meio do recurso à analepse, sabe-se que esta personagem possuía um lar até decidir fugir de casa, quando inicia a sua “jornada” e passa a viver nas ruas de uma grande cidade – o Rio de Janeiro, conforme é possível inferir ao longo do texto –, onde se vê “perdido e assustado, sem um conhecido”. Assim, uma vez afastado do convívio familiar, marcado pela violência do padrasto – “batia nela [na mãe] e nas crianças” –, é neste espaço até então desconhecido que o protagonista passa a assumir uma nova identidade – representada pela alcunha de “Siri” –, sendo obrigado a enfrentar toda a sorte de adversidades em suas andanças pela cidade, como a fome, o frio, a violência e a solidão.

No fundo, a história protagonizada por essa personagem – cujo verdadeiro nome, “Gleiton”, é revelado apenas a meio da narrativa, como se de uma informação secundária se tratasse – representa de forma modelar o drama vivido por milhares de crianças e adolescentes brasileiros, que, por razões muito diversas, são privados do convívio familiar e precisam encontrar nas ruas diferentes estratégias de sobrevivência. Trata-se, portanto, de uma personagem-tipo, aspecto que é realçado pelo próprio título e será depois evidenciado no decorrer da sua figuração: “E aquele dia foi sua iniciação, como moleque da praia. Mas não se enturmava fácil, acabava chutado e expulso dos grupos, não sabia nem pedir nem roubar.” (Queiroz, 1991, p. 2). Curiosamente, a crônica em questão é estruturada num único parágrafo, sem qualquer divisão formal, possivelmente refletindo o caráter anárquico e errante que assume a vida dessa personagem, espécie de herói às avessas ou

anti-herói, que vive “perambulando” pelas ruas da capital fluminense sem rumo ou destino definido. Dessa forma, as características que lhe são atribuídas – o estilo de vida errante, a fragilidade das suas relações, a prática de atos ilícitos, etc. – dizem respeito não apenas a um indivíduo em particular, mas são comuns a muitos outros indivíduos vivendo em condições semelhantes.

Por outro lado, neste texto, é perceptível uma clara intenção de dar voz e expressão a essa personagem, como se nota em algumas passagens em que o seu discurso é recriado em forma de citação mimética, entre aspas duplas: “‘Tia, por favor, me paga uma passagem, pra eu ir encontrar minha mãe no fim da linha... [...] Eu vim me encontrar com a minha mãe, mas me perdi dela...’” (Queiroz, 1991, p. 2). Embora outras personagens marginais também estejam presentes na narrativa, suas histórias particulares são aqui secundarizadas, já que o foco é apresentar ao leitor a trajetória de vida do protagonista e a sua jornada solitária como “menino de rua”, cuja figuração vai crescendo em complexidade à medida que a história avança: “Machucado, com medo, correu pelo calçadão até o Leblon. O resto da noite passou num recanto, sozinho, tremendo, principalmente de frio” (Queiroz, 1991, p. 2). Assim, percebe-se que o medo e a violência estão sempre muito presentes na rotina dessa personagem, que precisa travar uma luta diária e quase sempre solitária pela sobrevivência, tendo como cenário uma das maiores cidades do Brasil.

Relativamente à organização textual, importa ressaltar que a linguagem empregada na crônica contribui decisivamente para o processo de figuração das personagens, na medida em que procura ser o mais fiel possível ao espaço sociocultural em que estas estão inseridas. Assim, do ponto de vista lexical, é de assinalar o uso frequente de gírias e outras expressões coloquiais típicas da oralidade – “‘Ó cara, nunca te vi por aqui. [...] A gente tá indo pra Copacabana, vamos nessa?’” (Queiroz, 1991, p. 2) –, as quais, tanto evidenciam a situação de marginalidade social em que vivem as personagens, como cumprem o papel de autenticação do discurso da própria narrativa, como se esta fosse um registro quase fotográfico (recorde-se o uso da palavra “flagrantes”, no título) da realidade retratada. Quanto à transitividade, nota-se que os processos materiais e comportamentais (ações concretas e estados fisiológicos) predominam sobre os processos mentais e existenciais (da ordem da consciência e do ser), como é possível constatar no desfecho da crônica: “Nessa esperança o Siri vagueava por ali, nem sempre tinha tangerina; e a Soraia – a menina – só arranjava limão, que era pior de vender. [...] E aí pegou na mão dele e saíram para fuçar o lixo na porta da cozinha daquele restaurante na Bartolomeu Mitre.” (Queiroz, 1991, p. 2). Desse modo, a existência das personagens é aqui reduzida às suas necessidades mais básicas, desumanizando-as e animalizando-as, já que se veem obrigadas a “fuçar o lixo” em busca de alguns restos de comida para a própria subsistência.

Quer isto dizer que, do ponto de vista discursivo, as ações das personagens são fortemente condicionadas pelo meio em que vivem, tendo as suas identidades praticamente apagadas e definidas em decorrência da situação de marginalidade e exclusão social em que se encontram.

Sintomaticamente, a narrativa termina sem qualquer acontecimento relevante ou aparentemente significativo, dando a entender que a “jornada” dessas personagens se resume a uma mera busca pela sobrevivência, mas sem grandes alterações em suas precárias condições de vida – no fundo, uma situação bastante frequente na realidade brasileira.

Em certo sentido, uma experiência semelhante – isto é, a de viver nas ruas – também é representada na crônica “O querubim” (*JB*), de Heloisa Seixas, embora de um modo menos literal e mais metafórico. Assim, diferentemente do texto anterior, em que a condição de marginalidade do protagonista é evidenciada já no título, permitindo a sua identificação imediata pelo leitor (neste caso, “um menino de rua”), nesta crônica a autora recorre antes à metáforização como mecanismo auxiliar no processo de figuração, já que o protagonista é caracterizado inicialmente como uma figura de natureza angelical e sobre-humana, conforme o próprio título sugere:

Foi junto à parede dos fundos de um supermercado que eu o vi. Virei a esquina e lá estava ele. Fazia sol naquela manhã, pois muitos têm sido os dias de sol. [...] Pois era bem ali – no trecho da calçada banhado por aquele sol primeiro – que ele, o anjo, se encontrava. [...] Era um menino. Dormia. Descalço, vestia apenas um calção rasgado e sujo, tendo à mostra o torso magro, de costelas pronunciadas. Deitado de costas no chão, trazia os braços abertos, largados, e as pernas cruzadas uma sobre a outra, como um crucificado. Mas parecia feliz. Sorria no sono. Dormia profundamente, trazendo estampada no rosto aquela inocência que só as crianças adormecidas têm. Em seu sorriso e em sua postura havia um tal abandono, uma tamanha entrega, que era como se ele tivesse absoluta certeza de que nenhum mal podia atingi-lo (Seixas, 2001, p. 34).

Num primeiro momento, a caracterização da personagem remete para um quadro de pureza e inocência, constituindo uma representação visivelmente idealizada pelo olhar subjetivo de um narrador homodiegético, que constrói o perfil dessa figura anônima apenas com base nas suas próprias impressões. Entretanto, as circunstâncias em que essa personagem se encontra logo nos permitem inferir que se trata de uma figura marginal: neste caso, um garoto sem abrigo que dormia tranquilamente na rua. Assim, embora tal figura seja metaforicamente comparada a um “anjo” e caracterizada principalmente de maneira eufórica (“parecia feliz”, “sorria no sono”, “trazendo estampada no rosto aquela inocência”, etc.), a realidade dessa personagem parece condizer muito pouco com a “beleza renascentista” da cena inicialmente retratada, como se verá em seguida:

Mas eu sabia bem que não era assim. Não conhecia sua história, mas imaginava que procurara o primeiro sol para se aquecer, talvez depois de uma noite insone e perigosa, percorrendo os caminhos traiçoeiros das ruas. Seu rosto, de traços perfeitos, estava imundo, assim como os cabelos, cujos anéis alourados mal se distinguiam em meio à poeira. Apesar do aspecto frágil, ele exibia, na pele morena e nos músculos justos, uma história de força, de luta e de resistência. Uma história de dor (Seixas, 2001, p. 34).

A proposição introduzida pela conjunção adversativa (“Mas eu sabia bem que não era assim”) revela que a história “real” da personagem, embora desconhecida pelo narrador, é

possivelmente uma “história de dor”, porquanto se trata de uma figura marginalizada e excluída pelo sistema social: sem o conforto de um lar, o seu cotidiano é incerto e duvidoso, conforme assinala o advérbio “talvez”, que remete para o campo da hipótese ou da probabilidade. Para mais, o contraste entre diferentes elementos antitéticos – “o primeiro sol”/“noite insone e perigosa”, “traços perfeitos”/[rosto] imundo”, “anéis alourados”/“pele morena”, “aspecto frágil”/“músculos justos”, “história de força”/“história de dor” – criam uma certa ambiguidade em torno dessa personagem, que pode ser percebida como uma figura de duas faces opostas, mas também complementares: de um lado, uma representação metafórica e idealizada (“o anjo”), com características sobre-humanas que remetem para a ideia de força e superação; de outro, a sua natureza mais humana e “real” (“um menino”), presumidamente marcada por um histórico de grandes dificuldades e privações, sobretudo materiais e afetivas. De certo modo, essas duas faces são sintetizadas pelo narrador quando este afirma, em tom de ilação, que a personagem “era com certeza um menino-homem, calejado já pela solidão e a violência” (Seixas, 2001, p. 34) – ou seja, não se trata de uma figura qualquer, mas de um menino que, “percorrendo os caminhos traiçoeiros das ruas”, teria experimentado desde muito cedo algumas venturas e desventuras da vida adulta.

Embora não haja qualquer diálogo entre as personagens – já que o menino dormia na rua, enquanto era observado pela figura do narrador-personagem –, o protagonista é apresentado ao leitor como uma figura insólita e, ao mesmo tempo, muito frequente nas ruas do Rio de Janeiro: “Apenas naquele instante – no abandono do sonho – voltara a ser criança. Apenas naquele instante se permitia o sorriso infantil, o gesto desarmado dos braços em cruz.” (Seixas, 2001, p. 34). Novamente, a imagem que é aqui realçada é a expressão de inocência e pureza normalmente associada à infância e ao sonho, sendo este o único “lugar” possível (na verdade, um cenário abstrato) onde o menino encontra refúgio para escapar da realidade e, neste ínterim, ser a criança que de fato é.

Ainda que o protagonista não possua voz explícita no decorrer da narrativa, o texto em questão mostra-se muito significativo em termos de representação da experiência humana, considerando que a sua figuração foge, a nosso ver, de um estereótipo do “menor abandonado”, quase sempre associado à delinquência e à criminalidade. O fato de estar dormindo em sono profundo, numa posição semelhante à de “um crucificado” – remetendo, novamente, para o simbolismo do discurso religioso –, sugere uma vida marcada pela dor e pelo sofrimento, uma realidade da qual só consegue se desvencilhar através do plano onírico, ainda que por breves instantes. Desse modo, o suposto “silêncio” da personagem não deve ser entendido aqui como uma ausência de comunicação: na verdade, o seu corpo também “fala” e as circunstâncias em que o menino se encontra exposto na rua, para além da sua caracterização física – “Descalço, vestia apenas um calção rasgado e sujo, tendo à mostra o torso magro, de costelas pronunciadas” –, dizem muito da sua posição marginal na sociedade, sendo, portanto, mais uma vítima da exclusão social.

Se, num primeiro momento, o recurso à metaforização remete o leitor para uma narrativa

de ficção, ao final da crônica, o narrador-personagem sugere que a cena descrita pode mesmo ser lida como uma representação do “real”, como se nota na seguinte passagem: “Ao me afastar, ainda me virei para olhar, como a me certificar de que não fora uma visão sobrenatural. Mas ele continuava lá. E eu fui embora, levando nas retinas a imagem do meu querubim abandonado.” (Seixas, 2001, p. 34). Não sendo, pois, “uma visão sobrenatural”, é possível inferir que o protagonista – o “querubim abandonado” – representa, simbólica e metonimicamente, muitas outras crianças (sobre)vivendo na mesma situação, diariamente abandonadas e expostas nas ruas sem qualquer perspectiva de (re)inserção social.

6.5.2 Gêneros, sexualidades e seus desvios

Diferentemente dos textos anteriores, que têm em comum a temática da pobreza e da exclusão social (nos dois casos, protagonizada por indivíduos em situação de rua), as crônicas que analisaremos neste tópico abordam, em sua essência, questões de natureza sociocultural e/ou identitária, envolvendo especificamente os papéis de gênero e as chamadas sexualidades “desviantes”. Trata-se, portanto, de situações em que a identidade de gênero e/ou a própria sexualidade dos indivíduos constituem fatores que contribuem para a sua marginalização, pelo que procederemos a uma breve análise de dois casos paradigmáticos envolvendo a figuração de diferentes atores sociais marginalizados – quer seja em função das suas identidades ou papéis de gênero, quer seja em função das suas diversas formas de expressão ou de orientação sexual.

Nesta senda, a primeira crônica que analisaremos, intitulada “Menina e moça” (*Es*) e escrita por Rachel de Queiroz, aproxima-se mais de uma reflexão a respeito da condição feminina na sociedade brasileira contemporânea. Pese embora o seu teor ensaístico, mais evidente na segunda parte do texto, a primeira parte da crônica já se inicia com a figuração de uma personagem feminina, descrita por um narrador heterodiegético em regime de focalização onisciente:

Terá uns 16 anos, parece 13, mas já carrega um filho no braço, exibindo grande eficiência maternal, aprendida nos tempos em que andou alugada como babá. De batismo é Sebastiana, devoção da mãe a Ogum; de princípio se dizia Tiana, mas evoluiu para Luana, homenagem à estrela da TV. O filho, aliás, já não carrega “nome de boia-fria”, chama-se Erivando, tirado da cédula de um candidato a vereador (Queiroz, 2003, p. 14).

Na figuração dessa personagem, a cronista utiliza-se principalmente de dispositivos retórico-discursivos e de conformação acional, ao representá-la como uma mulher muito jovem – portanto, “menina e moça”, como resume o título – que se tornou conhecida por diversos nomes ao longo da sua trajetória de vida, como se cada um deles refletisse um aspecto da sua identidade: o nome de batismo dado pela mãe (“Sebastiana”), a alcunha que depois recebeu (“Tiana”) e um terceiro nome (“Luana), escolhido por ela própria em alusão a uma conhecida personagem de ficção

da teledramaturgia brasileira (a ex-boia-fria¹⁴⁶ “Luana”, uma das protagonistas da telenovela *O Rei do Gado*, exibida pela Rede Globo em finais dos anos 1990). Curiosamente, ao contrário dessa personagem de ficção cujo nome passou a adotar, o seu filho “já não carrega ‘nome de boia-fria’”, mas sim o mesmo nome de uma figura política, “tirado da cédula de um candidato a vereador”. Dessa forma, a identidade das personagens é construída principalmente a partir da nominalização, não se tratando, pois, de personagens anônimas, como se verifica na maioria dos textos do nosso *corpus*; por outro lado, o discurso das personagens é aqui representado de forma indireta, não havendo espaço para que estas possam exprimir diretamente as suas vozes, as quais aparecem filtradas pelo discurso do narrador: “Do último emprego, que por sinal lhe agradava, só copeiragem na casa de um rico casal sem filhos, saiu Luana, envergonhada, quando começou a engordar por causa do bebê” (Queiroz, 2003, p. 14).

Em seguida, ficamos a saber que a protagonista é uma mãe solteira que, assim como muitas outras mulheres brasileiras, cria o seu filho sem qualquer tipo de ajuda paterna, já que o pai da criança “era soldado da PM [Polícia Militar] e anda sumido” (Queiroz, 2003, p. 14). Novamente, estamos diante de uma personagem-tipo que, apesar da sua relativa posição de marginalidade social – trata-se de uma mulher pobre que trabalha como empregada doméstica para sustentar o seu único filho –, é representada de modo predominantemente eufórico, na medida em que busca superar as barreiras sociais historicamente impostas às mulheres, sobretudo negras e pobres:

Ela própria também não conheceu pai, como não o conheceram sua mãe nem sua avó; é uma raça de amazonas essa de crioulas e mulatinhas da cidade. Vivem por si, dos homens só recebem um pouco de amor, nada pedem, nem dinheiro, nem companhia permanente, nem proteção marital [...]. Vieram elas, creio, como herança do cativo, filhas de mucamas e mães pretas. O Ventre Livre e o 13 de Maio¹⁴⁷ foram-nas espalhando pela cidade, desamparadas e ao mesmo tempo preciosas, pelo potencial de trabalho que representavam (Queiroz, 2003, p. 14).

Ora, assim como a “sua mãe” e a “sua avô”, Sebastiana “também não conheceu pai”, sendo aqui apontada como integrante de “uma raça de amazonas” – que, na mitologia grega, representavam uma antiga nação de mulheres guerreiras –, demonstrando ser uma mulher independente que pouco ou nada espera dos homens; para além disso, a sequência de advérbios de negação (“não”, “nem”, etc.) sugere uma vida marcada pela ausência de diferentes figuras

¹⁴⁶ No Brasil, os “boias-frias” são assalariados rurais que migram de uma região agrícola para outra, acompanhando o ciclo produtivo das diversas culturas (cana-de-açúcar, café, algodão, etc.) em regime de trabalho temporário, normalmente em condições muito precárias e insalubres. O nome advém do fato de esses trabalhadores levarem consigo suas próprias refeições (também referidas como “boias”, uma gíria comum no Brasil) em recipientes sem isolamento térmico, fazendo com que elas já estejam “frias” à hora do almoço, como refere o verbete “boia-fria” da *Enciclopédia Agrícola Brasileira* (Sousa et alii, 1995).

¹⁴⁷ Criada com o objetivo de limitar a duração da escravidão no Brasil Imperial, a Lei do Ventre Livre (Lei Imperial n.º 2.040, de 28 de setembro de 1871) concedeu alforria às crianças nascidas de mulheres escravizadas a partir da data de sua promulgação. Refira-se que a abolição definitiva do trabalho escravo no Brasil somente foi decretada muitos anos mais tarde, com a promulgação da Lei Áurea (Lei Imperial n.º 3.353, de 13 de maio de 1888).

masculinas no contexto familiar (pai, avô, esposo, etc.), corroborando a ideia de que a personagem é uma mulher autônoma e, portanto, não submissa aos papéis tradicionais de gênero do modelo patriarcal, assim como outras mulheres antes dela (mãe, avó, etc.). Desse modo, a trajetória da protagonista é representada como uma história de superação, não obstante as dificuldades e adversidades historicamente impostas às mulheres negras, mesmo após o fim da escravidão no Brasil; não por acaso, tais mulheres são descritas coletivamente como “filhas de mucamas e mães pretas” – ou seja, descendentes de mulheres negras que, no passado, foram escravizadas, vivendo em condições degradantes e subumanas, sendo duplamente marginalizadas pelo sistema social.

No fundo, a história de Sebastiana – quer seja uma *persona* real, quer seja uma figura ficcional – serve de pretexto para a cronista encetar algumas reflexões acerca da luta das mulheres pela igualdade de direitos, numa sociedade ainda fortemente marcada pela dominação masculina, como é o caso da realidade brasileira. Daí, portanto, a autora afirmar, na segunda parte da crônica, que a “independência econômica” – ou seja, a independência material – é “a única que vale, tanto para os povos como para as mulheres” (Queiroz, 2003, p. 14), exprimindo uma opinião direta a respeito dessa problemática. Quer isto dizer que a cronista também se projeta no texto por meio da opinião, recorrendo, neste caso, à primeira pessoa do singular – veja-se o uso da forma verbal “creio”, em oração intercalar – para expor diretamente suas crenças e concepções. Desta forma, a crônica em questão oscila entre a narratividade e o ensaísmo, ao combinar elementos típicos da narrativa (nomeadamente, a figuração de personagens, na primeira parte) com estratégias discursivas mais frequentes no modelo ensaístico (como a argumentação e a reflexão crítica, presentes na segunda parte do texto).

Por fim, parece-nos relevante salientar o fato de que este tema – o papel da mulher na sociedade brasileira – possui uma importância central tanto na trajetória de vida como na obra literária da escritora Rachel Queiroz, que não se furtou a abordá-lo em alguns dos seus mais conhecidos romances, muitos deles protagonizados por figuras femininas¹⁴⁸. Como observa Laile Abreu (2016, p. 12), na obra ficcional da autora (e não só, a julgar pela sua prolífica produção cronística e paraliterária), “as personagens cultivam uma postura bastante diferente da que se esperava para a mulher da época, cuja formação pautava-se no sistema patriarcal, fazendo com que a criação literária feminina de Rachel de Queiroz ultrapasse as barreiras impostas à mulher, rompendo com o papel a ela reservado”. Assim, a crônica analisada também pode ser vista como um exercício de reflexão que se coaduna com o projeto literário da autora, também ela mulher e, neste sentido, atenta às questões de gênero envolvendo o seu lugar de fala na sociedade e na cultura brasileiras¹⁴⁹.

¹⁴⁸ Como exemplos, podemos citar os romances *As Três Marias* (1939), *Dôra, Doralina* (1975) e *Memorial de Maria Moura* (1992), todos protagonizados por figuras femininas.

¹⁴⁹ Refira-se que a escritora Rachel de Queiroz foi a primeira mulher a ocupar uma vaga na Academia Brasileira de Letras (ABL), para a qual foi eleita em 4 de agosto de 1977. Com efeito, a ABL, agremiação fundada em 1897, “manteve-se

O segundo texto que analisaremos, intitulado “O fantasma da homossexualidade” (*Es*), é assinado pelo autor luso-brasileiro Ruy Guerra e possui como tema central a questão da sexualidade desviante – aspecto que, aliás, é evidenciado pelo título, onde o termo “fantasma”, em posição topicalizada, remete para a ideia de assombro ou perplexidade que esse tema ainda suscita, modelando o horizonte de expectativas do leitor. Assim, partindo de um assunto considerado “tabu” e, por isso, frequentemente interdito na esfera pública, a primeira parte do texto inicia-se com a figuração de duas personagens que, na verdade, servem de pretexto para o cronista tecer algumas reflexões sobre essa questão, passando da narratividade ao comentário pessoal. Vejamos, então, como é feita a figuração de uma dessas personagens, apresentada logo de início por um narrador homodiegético:

Garoto ainda, na minha cidadezinha, havia o “Austriaco”. Nós às vezes o vislumbrávamos aos sábados, quando íamos à Baixa para as matinês de cauboiadas. O olhávamos a distância e o seu apelido era sussurrado num misto de medo e curiosidade. O “Austriaco” era um homem maduro, extremamente magro, terno sem gravata, um chapéu de feltro de abas largas desabado sobre o rosto. Nunca soube nada dele nem de que vivia. Sabia apenas o que todos sabiam: que era o homossexual da cidade (Guerra, 1997, p. 6).

Sem nome próprio conhecido, a personagem em causa é identificada somente pela alcunha, sempre entre aspas duplas – o “Austriaco” –, possivelmente aludindo à sua condição de estrangeiro e *outsider*. Neste contexto, a condição de marginalidade da personagem é evidenciada por uma atitude de deliberado distanciamento (“O olhávamos a distância e o seu apelido era sussurrado num misto de medo e curiosidade”), sendo caracterizada como uma figura misteriosa e, ao mesmo tempo, enigmática (“Nunca soube nada dele nem de que vivia”); por outro lado, o seu retrato aponta claramente para a tipificação, uma vez que a identidade dessa personagem é praticamente reduzida à sua orientação sexual, expressa por meio de uma oração subordinada em forma de aposto (“que era o homossexual da cidade”), estigmatizando-o. Mais adiante, sabe-se que essa figura marginal era alvo frequente de insultos, perante os quais se calava – “Lembro que o ‘Austriaco’ nunca reagiu.” (Guerra, 1997, p. 6) –, talvez por receio de sofrer alguma represália ou ameaça à sua integridade física; na nossa opinião, a falta de reação da personagem é bastante sintomática e pode ser interpretada como mais um indício da sua posição de marginalidade naquele contexto sociocultural, como se não tivesse direito a defesa ou mesmo voz na esfera pública, em virtude da sua sexualidade desviante e, neste sentido, estigmatizada.

Na sequência, uma segunda personagem (também homossexual) é introduzida na crônica, cujo retrato é descrito de maneira um pouco mais pormenorizada, contrastando visivelmente com a figuração da primeira personagem:

incólume à presença feminina até 1976, ano em que o Art. 17 do Regimento Interno, que até então restringia a eleição aos ‘brasileiros do sexo masculino’, é alterado, assegurando às mulheres a possibilidade de candidatura” (Fanini, 2010, p. 345).

Mais tarde, já adolescente, conheci outro homossexual. Era também extremamente magro, quase esquelético, mais aí terminavam as semelhanças com o “Austriaco”. Andava sempre em mangas de camisa, uma expressão da época para dizer que não usava paletó. Sua homossexualidade era conhecida de todos, mas ninguém o xingava, por ser um respeitado poeta. Era uma figura frágil, de fala mansa, e o dia em que falei com ele pela primeira vez me surpreendeu o intenso azul de seus olhos. [...] Chamava-se Reinaldo Ferreira e sua poesia me acompanha. Lamento não saber de cor todo o poema *Receita de Herói* e não ter à mão nenhuma antologia para dar uma dimensão da sua grandeza (Guerra, 1997, p. 6).

Também neste excerto, é relevante notar que o retrato físico e comportamental dessa personagem acentua determinadas características que fogem ao padrão de masculinidade então vigente (“Era também extremamente magro, quase esquelético”; “Andava sempre em mangas de camisa”), sendo definido como “uma figura frágil, de fala mansa” – na verdade, um estereótipo frequentemente associado aos indivíduos homossexuais do gênero masculino. Contudo, ao contrário da personagem anterior (o “Austriaco”), esta nova personagem não só possui direito a nome próprio (trata-se do poeta “Reinaldo Ferreira”), como é referida pelo narrador como “um respeitado poeta”, não se tratando, pois, de uma figura anônima e reduzida somente à sua orientação sexual. De fato, no decorrer da crônica, a figura do poeta é representada pelo narrador-personagem de modo predominantemente eufórico, por meio de adjetivos e expressões nominais como “um intelectual de tal gabarito”, “o maior poeta moçambicano da época”, “um nome consagrado da língua portuguesa”, etc. Para além disso, a forma como esta figura é representada sugere uma relação de maior proximidade com o narrador-personagem, que não esconde a sua admiração pelo poeta e pela sua obra literária (“sua poesia me acompanha”; “Lamento não saber de cor todo o poema *Receita de Herói* e não ter à mão nenhuma antologia para dar uma dimensão da sua grandeza”).

De modo sugestivo, a figuração dessas duas personagens demonstra que as representações socioculturais alusivas à experiência da homossexualidade – e a conseqüente marginalização da figura do homossexual – não só variam conforme o contexto sociocultural em que os indivíduos estão inseridos, como também estão diretamente relacionadas com a posição que estes ocupam no sistema social e na sua hierarquia de valores – como, de resto, ocorre nas demais situações envolvendo a experiência da marginalidade. No que se refere ao processo de figuração, uma ligeira análise da transitividade evidencia o predomínio de processos relacionais (características ou atributos) e existenciais (da ordem do “ser”), de modo que as duas personagens assumem aqui a dupla função de exemplificar uma determinada identidade marginal e, por outro lado, desconstruir a ideia (já expressa no título) de que a homossexualidade é um tema desconcertante ou problemático, devendo antes ser tratada “como um dado da realidade” (Guerra, 1997, p. 6).

A este respeito, parecem-nos bastante significativas as palavras seguintes do cronista, quando este afirma, a certa altura, que “a diferença estigmatiza e é difícil aceitar o outro, seja ele negro, judeu [ou] homossexual”, remetendo, assim, para diferentes atores sociais e/ou identidades

marginais, consoante o contexto sociocultural em causa. Na sequência, e assumindo um teor mais opinativo, o cronista finalmente conclui que “a homossexualidade – masculina e feminina – é apenas uma face desse debate” (Guerra, 1997, p. 6), sugerindo que este e outros “fantasmas” – uma metáfora que alude a diferentes figuras marginais – continuam a assombrar o imaginário coletivo, embora sem qualquer razão ou justificação plausível.

6.5.3 Raças e racismos

Num país multicultural como o Brasil, cujo processo de formação social envolveu (e ainda envolve) o contato e a miscigenação de diferentes povos – indígenas, africanos, europeus, etc. –, o aspecto étnico-racial é, sem dúvida, uma das questões que se afigura entre as mais complexas e problemáticas, mormente do ponto de vista histórico e/ou sociocultural. Com efeito, em alguns textos do nosso *corpus*, a experiência da marginalidade é vivenciada de modo bastante explícito por indivíduos ou atores sociais pertencentes a uma determinada etnia ou grupo racial, como é o caso de negros ou indígenas – dois grupos étnicos historicamente marginalizados na sociedade brasileira. Neste sentido, as duas crônicas que analisaremos a seguir podem ser enquadradas sob o signo da questão étnico-racial, uma vez que envolvem, de modos distintos, a problemática do racismo.

Antes de passarmos diretamente à análise dos textos, importa referir que ambos foram publicados na seção “Ensaio” da revista *Veja*, uma revista semanal de informações gerais de ampla circulação nacional. Ora, como já dissemos no terceiro ponto deste capítulo, a escolha de um determinado gênero ou formato discursivo nunca é feita inteiramente por acaso, porquanto implica um conjunto de procedimentos e motivações atinentes à sua própria modelização discursiva. Desse modo, as crônicas “Muitos carros contra nenhuma cama” (*Ve*) e “Honra a Dom Obá II, Príncipe do Povo” (*Ve*), ambas de autoria de Roberto Pompeu de Toledo, podem ser consideradas narrativas de imprensa que se aproximam claramente do modelo ensaístico, uma vez que utilizam estratégias discursivas próprias deste gênero, como a reflexão, a argumentação o comentário pessoal – nos dois casos, glosando temas da atualidade, considerando cada contexto em causa.

Em “Muitos carros contra nenhuma cama” (*Ve*), a narrativa tem como ponto de partida um incidente trágico e real, amplamente divulgado pela imprensa brasileira da época: o assassinato de Galdino Jesus dos Santos, um líder indígena pertencente à etnia pataxó-hã-hã-hãe, ocorrido em 20 de abril de 1997¹⁵⁰. No entanto, antes de relatar o episódio propriamente dito, o cronista inicia o texto com uma série de considerações a respeito das circunstâncias envolvidas na consecução do

¹⁵⁰ Nesta data, o líder indígena Galdino Jesus dos Santos foi assassinado por um grupo de rapazes da alta sociedade brasileira, tendo sido vítima de graves queimaduras por todo o corpo. Segundo o texto do processo judicial, os jovens envolvidos no crime utilizaram dois litros de álcool combustível, adquiridos num posto de abastecimento, para atear fogo à vítima enquanto esta dormia numa parada de ônibus, em Brasília. O crime é apontado pela jornalista Raquel Sodré (2015) como um dos “5 crimes que chocaram o Brasil na década de 1990”.

crime, adotando uma atitude de distanciamento que se expressa narrativamente por meio de um narrador heterodiegético, em regime de focalização externa:

O que ocorreu em Brasília, naquele ponto de ônibus da Asa Sul, a poucos metros da pensão da dona Vera, nada tem a ver com índio. Nada tem a ver com os 500 anos de descaso dos patrões brancos do país, por mais que as ONGs [Organizações não Governamentais], os missionários e os sertanistas queiram agarrar-se à oportunidade, nem com a demarcação de terras, ou com a Funai [Fundação Nacional do Índio]. É preciso fazer essa advertência, para não discutir o problema errado. O que houve foi o encontro trágico de duas realidades sociais extremas e incompatíveis. De um lado, um grupo de rapazes com carros demais. De outro, um brasileiro com cama de menos (Toledo, 1997, p. 126).

Logo na primeira proposição, o narrador-cronista remete o leitor para o cenário da ação onde se passou o crime, ocorrido num espaço público da capital federal e administrativa do Brasil (“O que ocorreu em Brasília, naquele ponto de ônibus da Asa Sul, a poucos metros da pensão da dona Vera, nada tem a ver com índio”). Entretanto, a menção a diferentes atores e instituições sociais, por vezes sob o signo da negação – expressa pelos advérbios “nada”, “nem” e “não” –, sugere a intenção de reinterpretar o incidente a partir de um outro olhar, deslocando o polo da discussão para uma perspectiva que se pretende distinta (“É preciso fazer essa advertência, para não discutir o problema errado”). Nesta direção, o ponto de partida utilizado pelo narrador-cronista é expresso de forma sintética como “o encontro trágico de duas realidades sociais extremas e incompatíveis”, sendo estas representadas no plano diegético por atores/personagens que ocupam posições muito díspares no sistema social; no plano discursivo, a relação existente entre essas diferentes figuras é expressa por meio de uma antítese, de modo que a posição social dos primeiros atores (“De um lado, um grupo de rapazes com carros demais”) contrasta visivelmente com as circunstâncias em que se encontrava a personagem alvo da ação (“De outro, um brasileiro com cama de menos”) – justificando, assim, o porquê do título da crônica.

As reflexões seguintes dão o tom ensaístico predominante ao longo do texto, no qual a figuração de personagens também é um aspecto relevante a ser considerado. Assim, num primeiro momento, o narrador-cronista procura caracterizar as personagens envolvidas no assassinato como um grupo de jovens pertencentes à elite brasiliense, cuja posição social de relevo pode ser atestada pela quantidade de carros que a família de um deles possui: “Relevante, no presente episódio, é que ele se desenvolve numa noite em que só um dos jovens, Max Rogério Alves, nos seus tenros 19 anos, manipula três carros diferentes” (Toledo, 1997, p. 126). Por outro lado, a condição abastada desses jovens – aqui identificados pelos respectivos nomes próprios – contrapõe-se à situação de aparente marginalidade de Galdino dos Santos, descrito como uma figura desprovida de bens materiais. Mais adiante, escreve o cronista:

A essa abundância de carros, opõe-se a malsinada sorte do índio pataxó Galdino Jesus dos Santos, na noite em que ficou sem cama. [...] Por algum motivo, Galdino não se recolheu à

pensão da dona Vera, onde estava hospedado. Em vez disso, esticou-se no banco de ônibus, a poucos metros dali, e, nesse momento, sofreu uma metamorfose. Virou um volume. Um pacote. Trata-se de uma peça do mobiliário urbano muito familiar aos brasileiros das grandes cidades. Uma forma enrolada num pano, estirada no chão, num banco, ou sobre um degrau, como um traste jogado fora. Tem gente dentro. Sabe-se que tem gente dentro. Mas é gente suja e desprezível, que se deixa ficar encolhida em suas dobras, desumanizada como um saco de batatas. Os rapazes do Monza, que zanzavam pela noite em busca de alguma emoção forte, decidiram atear fogo àquele pacote de gente (Toledo, 1997, p. 126).

Neste excerto, a vítima do crime é identificada pela etnia – “índio pataxó” – seguida do nome próprio – “Galdino Jesus dos Santos” –, remetendo a sua identidade primeiramente para uma coletividade, tipificando-o. Para mais, a ausência de cama, referida de modo insistente ao longo da crônica (“nenhuma cama”, “cama de menos”, “sem cama”, etc.), sugere que a personagem é uma figura que vive praticamente a esmo, a ponto de ser vista pelos seus algozes como um simples objeto (“um volume”, “um pacote”, “uma peça do mobiliário urbano”, etc.) e não como uma pessoa de fato (“Mas é gente suja e desprezível, que se deixa ficar encolhida em suas dobras, desumanizada como um saco de batatas”). Na visão do narrador-cronista, portanto, tudo se passa como se a personagem tivesse sofrido uma espécie de “metamorfose”, à semelhança da insólita personagem kafkiana que se viu transformada num monstruoso inseto enquanto dormia (Kafka, 2009); desse modo, uma vez coisificado e destituído de importância, como se a sua vida não tivesse qualquer valor, Galdino tornou-se alvo de uma deliberada ação criminosa que chocou a opinião pública do país àquela época, como registra a jornalista Raquel Sodré (2015).

Ainda que as circunstâncias do crime relatado nesta crônica remetam para o modelo narrativo do *fait-divers*, por sua natureza trágica e comovente, deve ter-se em conta o contexto político e social durante o qual o incidente ocorreu: ironicamente, Galdino Jesus dos Santos havia viajado a Brasília para tratar de questões relativas à demarcação de terras indígenas e, em seguida, participar das comemorações alusivas ao Dia do Índio, celebrado nacionalmente a 19 de abril. Assim, embora o crime não tenha ocorrido necessariamente por motivações de índole racial, já que os responsáveis supostamente ignoravam a identidade da vítima, o certo é que o caso reacendeu publicamente as discussões acerca dos direitos dos povos indígenas em todo o país, de modo que a origem étnica dessa personagem constitui, a nosso ver, um aspecto relevante a ser considerado – ainda mais tendo em conta o longo histórico de exclusão e marginalidade social vivenciado pelos diversos povos indígenas existentes no Brasil, cuja presença “tem sido sistematicamente ignorada”, inclusive pela chamada historiografia oficial (Moreira, 2001, p. 87).

De certa forma, uma situação não muito distinta também se verifica com os indivíduos de etnia negra ou ascendência africana, igualmente marginalizados pela historiografia oficial e pelo sistema social vigente, que ainda hoje guarda profundas relações com o passado colonial e escravocrata do Brasil. Neste sentido, olhar para o passado e reinterpretá-lo não apenas nos permite conhecer as suas histórias e visitar as suas figuras, mas também nos possibilita, sobretudo, compreender melhor a realidade presente e a suas próprias contradições. Tal perspectiva está

presente, aliás, na próxima crônica que analisaremos a seguir, também assinada por Roberto Pompeu de Toledo.

Na crônica “Honra a Dom Obá II, Príncipe do Povo” (*Ve*), o elemento paratextual indica que a narrativa é construída em torno da figuração de uma personagem – “Dom Obá II” –, sendo qualificada como uma figura ilustre e de grande relevo social – “Príncipe do Povo” –, como, aliás, sugerem as iniciais maiúsculas. Na verdade, conforme relata o narrador-cronista, trata-se de uma personalidade “real” que teria vivido no século XIX, sob a vigência da monarquia imperial, embora sua trajetória de vida seja praticamente desconhecida pelo grande público e, de certa forma, relativamente marginalizada pela historiografia oficial. Contudo, isto não impediu que a sua história pessoal servisse de inspiração para o enredo de uma conhecida escola de samba do Rio de Janeiro, como relata o narrador-cronista:

Nesta semana, Dom Obá II d’África, o Príncipe do Povo, volta às ruas do Rio de Janeiro. Será um retorno fugaz: Dom Obá volta como enredo da [escola de samba] Mangueira para o Carnaval. “Sou Dom Obá, o Príncipe do Povo” / rei da ralé / nos meus delírios, um mundo novo / eu tenho fé”, cantará a escola, no Sambódromo da Marquês de Sapucaí. A aparição não durará mais que o trajeto entre a concentração e a Praça da Apoteose. Metido no fraque invariável, ele cumprimentará com a cartola e acenará com o guarda-chuva. Atente-se para a nobre figura. Dom Obá merece ser mais conhecido. (Toledo, 2000, p. 114).

Do ponto de vista estrutural, o primeiro parágrafo da crônica assemelha-se ao *lead* de uma notícia, uma vez que procura responder, logo de início, às perguntas “quem” (“Dom Obá d’África”), “o quê” (“volta às ruas”), “onde” (“do Rio de Janeiro”), “quando” (“nesta semana”), “como” (“será um retorno fugaz”; “volta como enredo da Mangueira para o Carnaval”; etc.) e “por quê” (“Dom Obá merece ser mais conhecido”). Neste caso, a enunciação em terceira pessoa, assumida por um narrador heterodiegético em regime de focalização externa, sugere um distanciamento cronotópico em relação à personagem retratada, como é frequente em muitos textos do discurso jornalístico ou do discurso historiográfico, também aqui presente. Para além disso, a (re)figuração dessa personagem na crônica remete inicialmente para uma situação dada como certum num futuro próximo, expressa por meio de uma sequência de proposições construídas nesse tempo verbal do modo indicativo (“A aparição não durará mais que o trajeto entre a concentração e a Praça da Apoteose. Metido no fraque invariável, ele cumprimentará com a cartola e acenará com o guarda-chuva”). Após essa breve contextualização inicial, a história “real” do protagonista da crônica é retomada nos parágrafos seguintes:

Dom Obá, ou Cândido da Fonseca Galvão, nos documentos civis, nasceu por volta de 1825 em Lençóis, na Bahia. Era um negro, mas negro livre, pois nascido de pai forro. Serviu na Guerra do Paraguai, entre 1865 e 1866, e é por isso que o samba dirá que veio do sertão “pra defender a nossa pátria / mãe gentil”. Na década de 1870, estabelece-se no Rio [de Janeiro], e é aí que começa a sua carreira imperial. Dizendo-se descendente de família nobre de Oyó, país ioruba que ocupava parte do território da atual Nigéria, faz-se chamar

Obá – rei, em idioma ioruba. Em homenagem ao pai, que seria o primeiro, assume o título de Obá II. Morava em cortiços e vivia pela rua, quase sempre desempregado, mas não perdia a majestade. Usava fraque e cartola. Nos braços, carregava bengala e guarda-chuva. (Toledo, 2000, p. 114).

De forma sumária, a trajetória da personagem é apresentada desde o seu nascimento, ocorrido “por volta de 1825 em Lençóis” (expressão adverbial que denota incerteza), passando pela experiência da guerra, “entre 1865 e 1866”, até a sua mudança definitiva para a cidade do Rio de Janeiro, “na década de 1870”, onde supostamente “começa a sua carreira imperial”. Na nossa opinião, esses diferentes eventos (o nascimento, a guerra, a mudança para a capital do Império) sugerem que a sua trajetória se assemelha à jornada do herói, ainda que se trate de uma figura marginalizada naquele contexto sociocultural (“Era um negro, mas negro livre, pois nascido de pai forro”). Desse modo, ao autodenominar-se “Obá II” – em vez de utilizar o seu nome civil, “Cândido da Fonseca Galvão” –, a personagem assume para si uma nova identidade e, ao mesmo tempo, procura resgatar a sua ancestralidade africana, “dizendo-se descendente de família nobre de Oyó”, um “país ioruba que ocupava parte do território da atual Nigéria”.

No fundo, a trajetória de “Dom Obá II” – uma figura marginal que se autoproclamava rei e, “de certa forma, era o representante dos desrepresentados” (Toledo, 2000, p. 114) – reflete de modo singular um período da história brasileira em que a escravidão era uma realidade instituída no país, sendo imposta a um grande número de homens e mulheres, negros e negras. Assim, ao reaproximar passado e presente, o narrador-cronista põe em causa o longo histórico de exclusão social vivido por populações de origem africana em território brasileiro; neste sentido, mesmo sendo apresentada na crônica como uma figura quixotesca ou burlesca, a *persona* de “Dom Obá II” constitui um exemplo bastante sintomático das diversas contradições (raciais, sociais, culturais, etc.) ainda hoje existentes no Brasil. Curiosamente, esse nobre que “morava em cortiços e vivia pela rua, quase sempre desempregado”, não apenas se dizia rei, mas era reconhecido como tal:

O sinal de que o reconheciam era que o subsidiavam. Pagavam, com os pobres vinténs que lhes sobravam, quando sobravam, o imposto que carece pagar a um rei. E o que fazia Obá II com o dinheiro? Publicava matéria paga nos jornais, em que defendia os interesses do “povo em massa”, como dizia. “Frequentei o palácio imperial / critiquei a elite no jornal”, diz o samba da Mangueira. Obá II, num português arrevesado, com caricata pretensão à linguagem erudita, de fato revelava sensibilidade social. “Que época estamos atravessando, tão cheia de espinhos e economias para um lado onde é mais preciso a fartura, que é o lado da pobreza”, escreveu. (Toledo, 2000, p. 114).

Ao que parece, “Dom Obá II” assumia para si o papel de porta-voz daqueles que simbolicamente representava – neste caso, “os negros da cidade” e outros excluídos, como é possível inferir –, chegando mesmo a utilizar a imprensa da época para expor, por meio de “matéria paga nos jornais”, as suas ideias e preocupações a respeito da situação “do ‘povo em massa’, como dizia”. Por outro lado, o fato de utilizar “um português arrevesado, com caricata pretensão à

linguagem erudita”, demonstra por parte da personagem uma tentativa de aproximação aos códigos de expressão dominantes, cuja voz é aqui reproduzida numa citação mimética, em discurso direto (“Que época estamos atravessando, tão cheia de espinhos e economias para um lado onde é mais preciso a fartura, que é o lado da pobreza”, escreveu”). Afinal, considerando a sua posição de evidente marginalidade naquele contexto, tal estratégia pode ser vista como “o jeito de candidatar-se a interlocutor de uma sociedade em que a obrigação de ouvi-lo não constava do programa” (Toledo, 2000, p. 114), como, aliás, interpreta o narrador-cronista.

Embora partindo de um acontecimento relativamente recente (um desfile de escola de samba), parece-nos bastante significativo o fato de a narrativa em questão recuperar a história de uma personagem marginal que viveu há mais de um século, demonstrando que a crônica de imprensa é também um espaço propício à reflexão de temas e questões que atravessam o tempo, não se limitando a uma noção muito estrita de temporalidade ou atualidade. De resto, a própria figura de “Dom Obá II” é mais uma que foge ao modelo das representações socioculturais dominantes (um homem negro e filho de um ex-escravo), sendo uma personagem que simbolicamente representa o desejo manifesto de dar voz àqueles que não a possuem, seja na sociedade brasileira de ontem ou de hoje.

6.5.4 A velhice

Certamente, a experiência do envelhecimento está relacionada com um conjunto de representações socioculturais bastante complexas e variadas, ora assumindo uma conotação mais eufórica (neste caso, com o sentido de longevidade, maturidade, sabedoria, etc.), ora sendo associada a constructos discursivos de carga predominantemente disfórica (por exemplo, com a ideia de limitação ou incapacidade física, isolamento ou alheamento social, etc.). Quer isto dizer que, conforme o contexto sociocultural em causa, tal experiência também pode constituir um relevante fator de marginalidade, como se verifica num certo número de textos do nosso *corpus*. Nesta direção, a análise que faremos neste ponto tem como intuito o de perceber, a partir da leitura de duas crônicas da imprensa brasileira contemporânea, de que forma a experiência da velhice é representada discursivamente sob a ótica de dois cronistas distintos.

Inicialmente, vejamos a crônica “O velho alemão da Estação da Sé” (*Es*), escrita por Sérgio de Carvalho e que narra o encontro casual do narrador, em posição homodiegética, com uma figura anônima que o interpela, numa movimentada estação de metrô em São Paulo. A começar pelo título, todo o processo de figuração desta personagem – que será o protagonista da crônica – contribui para reforçar a sua situação de marginalidade: o substantivo “velho”, em posição topicalizada, remete desde já para a sua faixa etária, sendo acompanhado do adjetivo pátrio “alemão”, que distingue a sua nacionalidade – neste caso, trata-se de um homem sênior e estrangeiro, um *outsider* cuja identidade é delimitada em função dessas duas características. Com efeito, o retrato inicial da

personagem aponta claramente para a tipificação, como é possível perceber logo no *incipit* da narrativa:

À espera do trem do metrô, circundado por um pequeno grupo de alunos de teatro, quase 11 da noite, na Estação da Sé, ainda tomada pelo último fluxo de gente que volta para casa, sou interpelado por um sujeito de alta idade e olhos claros. Um velho forte, sem dentes na arcada, suficientemente alcoolizado. Tem a fala relentada por uma saliva espessa, branca, que lhe escorre da língua para os cantos da boca (Carvalho, 1993, p. 5).

As circunstâncias e o espaço físico onde decorre a ação da crônica (“À espera do trem do metrô”; “quase 11 da noite, na Estação da Sé”, etc.) sugerem que se trata de uma cena do cotidiano aparentemente banal, não fosse pelo aparecimento inesperado dessa personagem, descrita sumariamente como “um sujeito de alta idade e olhos claros” – ou seja, o “velho alemão” a que o título se refere. Tal personagem, entretanto, é caracterizada pelo narrador de modo predominantemente disfórico, sendo retratada como uma figura de aspecto grotesco (“sem dentes na arcada, suficientemente alcoolizado”, etc.) e repulsivo (“Tem a fala relentada por uma saliva espessa, branca, que lhe escorre da língua para os cantos da boca”). Neste sentido, a personagem-título é representada de forma caricatural e estereotipada, de modo que a sua própria figura causa alguma estranheza no narrador-cronista:

O velho move o braço e alcança a minha capa de chuva (lá fora, um aguaceiro) e pergunta: “que material é este?”.

“Plástico”, respondo, esquivo. “Já trabalhei com isso”, diz ele, “já trabalhei com plástico”. Meus alunos me olham. Ele prossegue, no mesmo tom incômodo: “Lutei na 2ª Guerra, no norte da África. Eu sou alemão. Você fala alemão? *Sprechen Sie Deutsch?* E inglês? Fala inglês?”.

Resmungo uma das poucas frases feitas que sei em alemão, dizendo-lhe que “não conheço bem o idioma”. Ele muda de assunto, tentando de alguma forma despertar interesse. [...] Enquanto o observo, não encontro elementos que tornem provável a sua história. Evito dar-lhe atenção frontal. Não me furto ao embaraço que os pedintes (mesmo os que esmolam apenas palavras) nos causam. Por um instante, tenho uma impressão de terror: a sombra do Nazismo, a loucura da guerra, real ou imaginária – às vezes a fantasia é um modo de experiência mais forte do que o fato – pareciam habitar aqueles olhos azuis. (Carvalho, 1993, p. 5).

Neste excerto, o discurso da personagem é reproduzido em citação mimética, por meio da enunciação em primeira pessoa do singular, remetendo, portanto, para a sua origem e a sua história pessoal (“Lutei na 2ª Guerra, no norte da África. Eu sou alemão”). Contudo, o fato de a personagem possuir voz na narrativa não significa que a sua fala seja vista como relevante, uma vez que a fiabilidade do seu discurso é posta em causa pelo narrador-cronista, como se de uma narrativa de ficção se tratasse (“Enquanto o observo, não encontro elementos que tornem provável a sua história. Evito dar-lhe atenção frontal”). Dessa forma, a sua história é remetida pelo narrador para o campo da “fantasia”, já que a sua posição de aparente marginalidade parece recusar-lhe qualquer

possibilidade de protagonismo na realidade empírica, como indica a última proposição (“Por um instante, tenho uma impressão de terror: a sombra do Nazismo, a loucura da guerra, real ou imaginária – às vezes a fantasia é um modo de experiência mais forte do que o fato – pareciam habitar aqueles olhos azuis”).

No fundo, o que essa figura marginal e solitária deseja é apenas partilhar a sua história e ser ouvida, ainda que a sua presença provoque um certo constrangimento ao narrador-personagem (“Não me furto ao embaraço que os pedintes (mesmo os que esmolam apenas palavras) nos causam”). Todavia, a chegada do metrô precipita o desfecho da conversa de modo inusitado: “Ele esboça movimento de nos acompanhar, mas desiste. Antes que as portas do trem se fechem, posso ouvi-lo dizer, cristalino como um punhal: ‘Vocês não sabem ouvir’” (Carvalho, 1993, p. 5). Na nossa opinião, a frase final é bastante significativa porque assinala, através do advérbio de negação, o silenciamento sistemático de todos aqueles que, desprovidos de voz ativa na esfera pública, são relegados ao abandono ou à indiferença, como bem ilustra essa personagem-tipo.

O mesmo sentido, aliás, está presente numa metáfora utilizada pelo narrador quase no desfecho da crônica, quando compara a personagem-título a uma árvore solitária: “Dizem que uma árvore que cai sozinha numa floresta, onde não há ninguém para ouvir, não produz som. O velho alemão, que afirmou ter sido um soldado, especialista em plásticos, e ter lutado no norte da África [...], é um desses troncos tombados sem ruído” (Carvalho, 1993, p. 5). Se, por um lado, a queda da árvore representa a finitude humana, por outro, também reflete metaforicamente a solidão e o isolamento em que vive uma parcela significativa da população sênior no Brasil, cujas identidades são progressivamente apagadas até caírem – tal como uma árvore envelhecida numa floresta – no mais completo esquecimento.

Na crônica “Um meio elogio à meia idade” (*JB*), de Zuenir Ventura, as representações socioculturais acerca da velhice também dão a tônica do texto, que se distingue do anterior por apresentar uma reflexão mais leve e bem-humorada a propósito desse tema, como sugere o jogo de palavras contido no título – no qual a expressão “meio elogio” contrapõe-se a “meia idade”, criando um efeito de humor a partir da ambiguidade. Não por acaso, o texto já se inicia com a figuração de um determinado grupo de personagens, inseridas no contexto de um ciclo de palestras ocorrido na cidade do Rio de Janeiro, como relata o narrador-cronista:

Somados, teríamos aí por volta de uns cinco mil anos de idade – e de prudência, juízo, sabedoria e experiência. Mas também de muito colesterol, triglicerídeo e ácido úrico. Éramos cerca de 90 idosos, entre expositores e ouvintes, reunidos para discutir o tema da velhice, dentro do ciclo “Rio na virada do século”, que há três anos vem sendo promovido pela Associação Cultural da Arquidiocese do Rio. Já ia escrever que a reunião seria para debater o futuro da terceira idade, quando me dei conta de que poderia ser mal interpretado. “E velhice tem futuro?”, alguém poderia me provocar, ainda mais nesse Brasil liberal, onde a senectude está condenada não só pela biologia, mas também pela política. Aqui, na minha idade, ou se é presidente da República ou se corre o risco de ser chamado de vagabundo.

(Ventura, 1998, p. 10).

No primeiro parágrafo, o uso da primeira pessoa do plural indica que a figuração das personagens é feita de forma coletiva, sob o ponto de vista de um narrador autodiegético. Quer isto dizer que o próprio narrador não apenas participa diretamente da história, mas é também um dos seus protagonistas, aqui tipificados como um grupo de “idosos” (“Éramos cerca de 90 idosos, entre expositores e ouvintes, reunidos para discutir o tema da velhice”). Assim, por meio da hipérbole e da ironia (“Somados, teríamos aí por volta de uns cinco mil anos de idade – e de prudência, juízo, sabedoria e experiência”), o processo de figuração das personagens confere um efeito de humor que se mantém ao longo da crônica, remetendo para uma representação estereotipada e, ao mesmo tempo, cômica da velhice (“Mas também de muito colesterol, triglicérido e ácido úrico”).

Já no parágrafo seguinte, o narrador utiliza a enunciação em primeira pessoa do singular, como se assumisse o papel de representante ou porta-voz desse grupo de personagens, do qual também faz parte (“Já ia escrever que a reunião seria para debater o futuro da terceira idade, quando me dei conta de que poderia ser mal interpretado”). Em seguida, a presença da frase interrogativa entre aspas duplas, na qual a palavra “velhice” aparece topicalizada e introduzida por uma conjunção de valor adversativo (“E velhice tem futuro?”), põe em causa a ideia de “futuro” da população sênior, sugerindo a intrusão de uma voz externa à narrativa (“alguém poderia me provocar”); na sequência, o uso do verbo “condenar” na voz passiva, de evidente carga disfórica, exprime a ideia de que “a senectude” (o sujeito da passiva) ocupa um lugar duplamente estigmatizado na sociedade brasileira, quer seja pelo discurso científico (“não só pela biologia”), quer seja pelo discurso político (“mas também pela política”). Dessa forma, a referência ao discurso político “neoliberal” revela que a chamada “terceira idade” – expressão, de uso corrente no Brasil, utilizada pelo narrador para referir-se à população sênior – seria tratada com certo descaso até mesmo pelas autoridades políticas do país, como evidencia a última proposição, que contrapõe diferentes atores sociais por meio da conjunção disjuntiva “ou” (“Aqui, na minha idade, ou se é presidente da República ou se corre o risco de ser chamado de vagabundo”).

No fundo, o tema do seminário – “Envelhecimento saudável”, como depois refere o narrador-cronista – funciona como ponto de partida para algumas reflexões acerca da experiência da velhice e, neste sentido, das diferentes representações socioculturais – eufóricas e disfóricas – a ela associadas. Esse contraste é evidente, por exemplo, quando o narrador compara a forma como a velhice era vista no passado – “Parece que se foi o tempo em que o ancião significava experiência, que o sábio da tribo era um velho, que o idoso era ouvido pelos jovens e que a literatura fazia o elogio da velhice, como o fez o sessentão Cícero, 44 anos antes de Cristo, em *De senectute*.” (Ventura, 1998, p. 10) – com a sua representação no presente – “Hoje, o novo *De senectute*, de Norberto Bobbio, é um bellissimo livro, mas triste e pessimista. ‘Quem louva a velhice não a viu de perto’, ele escreveu.” (Ventura, 1998, p. 10) –, ao citar dois influentes autores da cultura ocidental

que escreveram sobre o mesmo tema, não obstante o grande lapso temporal e contextual que os separa. Seja como for, o narrador deixa claro que prefere manter o otimismo e o bom humor, como se nota no desfecho da crônica:

Além do mais, a velhice é um lugar onde em geral se chega – e, na melhor das hipóteses, todos chegam lá – munido de uma preciosa virtude anciã: a indulgência. Graças a ela pode-se descobrir que, a exemplo do que ocorre olhando o pôr do sol, existe no ocaso uma serena e crepuscular beleza. Isso, evidentemente, se os óculos não estiveram embaçados (Ventura, 1998, p. 10).

Nesta passagem final, a velhice é caracterizada de forma eufórica e comparada metaforicamente ao ocaso, sendo descrita como uma fase de “serena e crepuscular beleza”. Desse modo, embora “a senectude” seja vista contemporaneamente de forma pouco otimista ou lisonjeira na cultura ocidental, há uma certa virtude nessa fase da existência humana – “a indulgência” – que somente a experiência do tempo vivido é capaz de trazer, caso seja encarada com leveza e bom-humor – como sugere, de forma bem-humorada, a frase final da crônica.

6.5.5 A doença como estigma social

Conforme assinalamos anteriormente, certos estados patológicos também podem estar diretamente associados à experiência de viver à margem, uma vez que alguns tipos de enfermidade foram e têm sido, em diferentes épocas e contextos sociais, investidos de um forte sentido estigmatizante. Trata-se, portanto, de casos em que a doença ou condição de enfermidade configura um possível fator de marginalidade, na medida em que representa uma espécie de estigma social para determinados grupos ou indivíduos, muitas vezes em situação de grande sofrimento físico ou psíquico.

Tal situação se verifica, por exemplo, no caso de indivíduos com algum tipo de transtorno mental ou de portadores do vírus da imunodeficiência humana (VIH ou *HIV*, do inglês *human immunodeficiency virus*), apenas para citarmos dois casos paradigmáticos presentes em alguns textos do nosso *corpus* da imprensa brasileira.

Ora, se é verdade que o discurso médico sobre a loucura foi sendo construído historicamente, reservando à figura do indivíduo com transtorno mental um lugar de relativa marginalidade e/ou isolamento do convívio social, como o demonstra Michel Foucault (2004), um processo semelhante também ocorreu logo após a descoberta do vírus causador da síndrome da imunodeficiência adquirida (Sida ou *Aids*, do inglês *acquired immunodeficiency syndrome*), também ela investida de um forte sentido estigmatizante, como refere Susan Sontag (2010). Assim, é sob o estigma da doença – seja de natureza física, seja de origem psíquica – que são construídas as representações socioculturais em torno de certos atores sociais marginalizados, muitas vezes resultando em situações de isolamento ou abandono. Na sequência, buscaremos compreender de

que modo as experiências destas figuras marginais – nomeadamente, o indivíduo com transtorno mental e o portador do VIH – são construídas discursivamente por dois cronistas brasileiros em seus textos.

Na crônica “A linha azul” (*JB*), de Heloisa Seixas, o relato de uma visita a “uma exposição de arte feita por pessoas supostamente loucas” – personagens que remetem para um grupo marginalizado, assumindo aqui a função sintática de agente da passiva – funciona como pretexto para uma “viagem ao passado”, metáfora que simboliza o (re)encontro da narradora-cronista com as suas memórias de infância. Trata-se, portanto, de uma reaproximação entre presente e passado, marcada pela figuração de uma personagem-tipo que lhe parece de algum modo familiar: o indivíduo com transtorno mental ou, nas suas próprias palavras, “supostamente” louco – caracterização que põe em causa a ideia mesma de loucura, por meio do advérbio de dúvida. Desse modo, a narrativa é construída a partir da aproximação de duas temporalidades distintas, interligadas no plano diegético por meio da analepse e, no plano discursivo, por meio da “linha azul” que metonímica e metaforicamente as enlaça:

Cheguei à sala com as obras de Arthur Bispo do Rosário. No centro dela, como se solto no ar, estava o *Manto da apresentação*, com seus bordados, cordões, borlas e escritos. [...] Segui pelas salas silenciosas, observando todos aqueles objetos retirados do lixo do cotidiano e ordenados por Bispo, por ele bordados e rebordados – sempre com a mesma linha azul. Não era um azul qualquer. Era um azul desbotado, lavado, quase cinza, que me lembrava alguma coisa distante, embora eu não soubesse precisar o quê. De repente, me lembrei. Aquele azul era a cor do uniforme dos internos da Colônia Juliano Moreira. Claro. Eu já havia lido que Arthur Bispo do Rosário desfiava o seu próprio uniforme para, assim, obter a linha com que fazia seus bordados. E ali estava a resposta: o azul daquela linha era o vínculo com meu passado (Seixas, 2000b, p. 28).

Assim, em posição homodiegética e recorrendo à focalização interna, a narradora descreve a partir das suas impressões pessoais o trabalho artístico pouco convencional de Arthur Bispo do Rosário, uma figura insólita e marginal que viveu por mais de cinco décadas na Colônia Juliano Moreira, antigo manicômio localizado nos subúrbios do Rio de Janeiro. Embora bastante conhecido pela originalidade das suas obras, em sua maioria elaboradas a partir de “objetos retirados do lixo do cotidiano” – o que, neste contexto, reforça a sua condição de marginalidade –, é importante mencionar que o próprio Bispo do Rosário – um “homem negro, pobre e doente mental”, “exilado pela sociedade num hospital psiquiátrico” (Lima & Johann, 2015, p. 105) – não se considerava efetivamente um artista, mas sim um enviado divino que teria a missão de “reconstruir o mundo” – de certa forma, o seu próprio mundo ou universo particular.

Desse modo, uma vez apartado do convívio social, sob o diagnóstico estigmatizante de “esquizofrenia paranoide”, é através da arte que Bispo do Rosário parece (re)encontrar a sua mais autêntica forma de expressão, como sugere o relato de Heloísa Seixas. Com efeito, ao se deparar com o trabalho artístico dessa inusitada personagem, cuja obra mais conhecida é o “*Manto da*

apresentação, com seus bordados, cordões, borlas e escritos”, a sensação relatada pela narradora-cronista é de total “estranheza”. Na verdade, “a mesma linha azul” utilizada por Bispo do Rosário em seus trabalhos, “por ele bordados e rebordados” de forma tão copiosa – traduzindo, assim, a sua ânsia de “reordenar o mundo” –, não representa “um azul qualquer” (“Era um azul desbotado, lavado, quase cinza, que me lembrava alguma coisa distante”), pois também alude a uma lembrança da narradora-cronista que, entretanto, vem à tona:

Quando eu era pequena, passava as férias no sítio¹⁵¹ do meu avô, em Jacarepaguá, a pouca distância da Colônia [Juliano Moreira]. E via, pelas ruas, os internos mais mansos, que tinham permissão para sair. Um deles trabalhava no sítio ao lado do meu. Muitas vezes fiquei debruçada no muro, observando-o, fascinada. Ele carregava água o dia inteiro, para cima e para baixo, em dois latões presos nas pontas de um bambu que colocava sobre os ombros. Lembro de sua silhueta encurvada, de seu uniforme azul, de seu olhar. Menina, eu tentava entender o que havia nele de diferente. Diziam-me que era louco. Mas, a mim, me parecia apenas um velho triste (Seixas, 2000b, p. 28).

Neste excerto, a figuração da personagem – um indivíduo anônimo e solitário – remete novamente para o estigma da loucura, como indica a oração subordinada completiva que lhe atribui tal predicativo, aqui acentuado pela elipse do sujeito (“Diziam-me que [ele] era louco”). Sem voz expressa na narrativa, os verbos e nomes utilizados na sua caracterização possuem sentido predominantemente disfórico, já que as suas ações são meramente repetitivas (“carregava água o dia inteiro, para cima e para baixo”) e os seus gestos mecanizados (“sua silhueta encurvada”, “velho triste”, etc.), tipificando-o. Para mais, o fato de essa personagem vestir um “uniforme azul” – curiosamente, o mesmo tom de azul presente nos bordados de Bispo do Rosário – é bem sintomático da sua posição de marginalidade, distinguindo-o socialmente enquanto “louco” e, por outro lado, contribuindo para o apagamento da sua identidade, aspecto que é reforçado pelo seu isolamento do convívio social. Contudo, essa figura serve para ilustrar muito bem uma interessante questão sugerida pela narradora-personagem, já ao final da crônica: “Porque, até hoje, não consigo compreender bem o que nos separa de gente como ele, nem determinar onde, afinal, está essa fronteira – a linha azul, tão tênue – que separa sanidade e loucura” (Seixas, 2000b, p. 28). Na nossa opinião, essa reflexão se prende não apenas com a dificuldade (já anteriormente expressa) de delimitar um conceito operatório de “margem” ou “fronteira”, mas também com as diferentes *nuances* que tal problemática pode assumir, como sugere a metáfora da “linha azul”.

Na sequência, o próximo conjunto de crônicas que analisaremos, de autoria do escritor Caio Fernando Abreu, revela-se de especial interesse, a começar pelo insistente recurso a um formato discursivo que, no nosso entendimento, permite plasmar de forma exemplar a dimensão dialógica da narrativa cronística: o modo epistolar. Sob o título sugestivo de “Carta[s] para além

¹⁵¹ No Brasil, a palavra sítio refere-se normalmente a uma pequena propriedade rural, frequentemente utilizada para lazer ou para lavoura. Em Portugal, o termo equivalente é quinta.

dos muros” (*Es*), esses textos perfazem uma espécie de trilogia publicada originalmente em jornal e, anos mais tarde, reunida em livro, integrando a coletânea póstuma *Pequenas Epifanias*¹⁵². De ressaltar que, para além da matriz epistolar, as três crônicas escolhidas – “Primeira carta para além do muro”, “Segunda carta para além dos muros” e “Última carta para além dos muros” – também possuem em comum o forte cariz autobiográfico, sendo esta uma característica recorrente na produção cronística de Caio F. Abreu, como bem observa Antonio Gonçalves Filho (2014). Antes, porém, de passarmos diretamente aos textos, convém refletirmos um pouco sobre a dimensão epistolar dessas crônicas e a relevância que esta opção formal possui no contexto assinalado, pois, como reflete Ana Teresa Peixinho (2010, p. 234), “a escolha de um modo, de um gênero ou de um tipo textual nunca é um ato inocente ou asséptico”.

Ora, se é certo que a carta é um “*medium* privilegiado da comunicação a distância”, não há dúvidas de que é também “uma forma flexível e polivalente, adaptável a qualquer tipo de assunto, e cumprindo funcionalidades muito variadas, em contextos comunicacionais igualmente diversos” (Peixinho, 2010, p. 33). Sendo, pois, uma espécie de diálogo entre ausentes, a carta está presente na comunicação humana desde os primórdios da invenção da escrita, prestando-se a diferentes usos e finalidades que variam desde o caráter oficial, em sua forma originária, até à escrita de foro íntimo ou privado¹⁵³, que começa a se delinear a partir do final do século XVII (Harang, 2002). É somente nesta época, entretanto, que “a carta passará a assumir um protagonismo na afirmação de um discurso centrado no ‘eu’ e nas relações íntimas” (Peixinho, 2010, p. 34), como claramente se nota no conjunto de epístolas publicadas por Caio F. Abreu nas páginas d’*O Estado de S. Paulo*.

Neste sentido, a própria escolha do título – praticamente o mesmo nas três cartas, diferenciando-se apenas pela ordem de publicação – já evidencia uma necessidade de transpor as barreiras (ou seja, os “muros”) que, de algum modo, parecem dificultar a comunicação entre o cronista e o leitor. Não por acaso, o autor dirige-se diretamente ao público leitor do jornal por meio do vocativo “você” – um pronome de tratamento cujo emprego, no Brasil, remete para uma situação de maior informalidade –, aspecto linguístico que, associado a uma escrita de estilo confessional e expressamente autobiográfica, permite entabular uma espécie de conversação escrita (*causerie*) entre cronista e leitor, cruzando gêneros e linguagens sob a forma de uma narrativa híbrida que mescla aspectos da realidade com discurso ficcional¹⁵⁴.

¹⁵² Atualmente em sua quarta edição, a coletânea de crônicas *Pequenas Epifanias* foi editada três meses após a morte do escritor Caio Fernando Abreu, ocorrida em 25 de fevereiro de 1996, em decorrência das complicações associadas à Sida, da qual era portador. Trata-se, portanto, de uma seleção póstuma das crônicas publicadas pelo autor no suplemento cultural d’*O Estado de S. Paulo* (*Caderno 2*), com o qual colaborou no período de abril de 1986 a dezembro de 1995, conforme se lê em nota editorial.

¹⁵³ Embora relacionados, os conceitos de íntimo e privado não devem ser aqui entendidos como sinônimos, uma vez que a intimidade é um espaço da esfera privada mas não se confunde com esta e, em contexto epistolar, projeta-se a partir de um conjunto de marcas que variam desde o tratamento na segunda pessoa do singular até ao recurso a um estilo mais familiar, passando por uma sintaxe menos elaborada e pela aproximação à coloquialidade (Grassi, 2005).

¹⁵⁴ Em suas reflexões acerca do modo epistolar, Ana Teresa Peixinho (2010, p. 37) argumenta que a carta é “uma forma textual que pode ser lida e captada sob o signo do paradoxo: escrita funcional e cotidiana que convive com o literário,

Desse modo, a opção pelo registro epistolar, cuidadosamente escolhido pelo cronista como estratégia de elaboração discursiva, não só permite criar uma atmosfera de maior proximidade com o público leitor do jornal, como também parece ser o meio mais adequado para expor uma questão de natureza íntima e, por outro lado, vista como um grande estigma sociocultural naquela altura: a sua condição de portador do vírus da imunodeficiência humana (VIH ou *HIV*). Eis, portanto, o motivo de tais cartas serem endereçadas “para além dos muros”: trata-se de uma forma de romper o isolamento comunicativo – neste caso, físico e simbólico – em que se encontrava o narrador-cronista, ainda mais considerando a situação do seu estado clínico e os sentimentos conflitantes que passou a experimentar, logo após a descoberta da sua condição de soropositivo. Contudo, tal revelação não será feita de imediato, uma vez que, pelo menos em princípio, o narrador-cronista mostra-se hesitante em falar abertamente sobre o assunto, como é possível perceber logo na abertura da “Primeira carta para além do muro” (*Es*):

Alguma coisa aconteceu comigo. Alguma coisa tão estranha que ainda não aprendi o jeito de falar claramente sobre ela. Quando souber finalmente o que foi, essa coisa estranha, saberei também esse jeito. Então serei claro, prometo. Para você, para mim mesmo. Como sempre tentei ser. Mas por enquanto, e por favor, tente entender o que tento dizer. É com terrível esforço que te escrevo. E isso agora não é mais apenas uma maneira literária de dizer que escrever significa mexer com funduras [...]. Pois é no corpo que escrever me dói agora. Nestas duas mãos que você não vê sobre o teclado, com suas veias inchadas, feridas, cheias de fios e tubos plásticos ligados a agulhas enfiadas nas veias para dentro das quais escorrem líquidos que, dizem, vão me salvar (Abreu, 1994a, p. 11).

Por meio da autodiegese, o narrador assume o papel de protagonista do relato desde a primeira proposição, na qual o pronome indefinido “alguma” aparece em posição topicalizada e seguido do substantivo “coisa”, remetendo para um acontecimento vago e impreciso. Ao longo da missiva, porém, sabe-se que o remetente encontra-se fisicamente debilitado e em estado de prostração, referindo-se à sua enfermidade como “a coisa estranha” ou a “turvação que desabou sobre mim”, criando uma atmosfera de mistério e, ao mesmo tempo, mobilizando o horizonte de expectativas do leitor: afinal, de que se trata essa “coisa estranha” e por que é tão difícil para o narrador-cronista falar sobre ela? Embora nenhuma resposta definitiva seja dada para estas questões num primeiro momento, o protagonista passa a descrever as suas dores e angústias vividas em ambiente hospitalar de modo bastante comovente, deixando claro o sentido de urgência que possuem esta e as demais cartas que irá escrever nas semanas seguintes, durante e após a sua internação. Entretanto, nada é dito de forma tão explícita nesta primeira correspondência – nem tampouco na segunda, como veremos –, uma vez que o cronista afirma, já no desfecho da crônica,

com ele estabelecendo diversos tipos de relação que vão desde a integração à marginalidade; espaço de encontro entre públicos e leitores, mas também espaço por excelência de uma escrita da esfera íntima e privada; documento que preserva inúmeros aspectos da vida privada dos seus cultores mas, simultaneamente, construção simbólica das suas identidades”. É deste modo que aqui vislumbramos a leitura das cartas de Abreu, em consonância com o pensamento da autora.

que “a única coisa que po[de] fazer é escrever”, “se conseguir passar esta carta para além dos muros” (Abreu, 1994a, p. 11). Como é possível inferir, a comunicação estabelecida com o leitor, neste momento, mostra-se mais relevante do que o próprio assunto das cartas, que somente será revelado de modo mais explícito na terceira e última missiva.

É, portanto, sob o signo do não dito e do interdito – sobretudo se considerarmos as representações disfóricas frequentemente associadas aos portadores da síndrome da imunodeficiência humana (*Sida/Aids*), ainda mais no contexto das décadas de 1980 e 1990, como refere Susan Sontag (2010)¹⁵⁵ – que o drama protagonizado pelo autor das cartas vai sendo gradativamente revelado ao leitor do jornal, como se cada uma delas fosse o fragmento de uma mesma narrativa de vida, contada em episódios. De ressaltar que, para além das evidentes marcas de subjetividade presentes em cada texto (ou seja, de um discurso centrado no “eu”, que se vê numa condição de marginalidade), o remetente das epístolas recorre a metáforas e outras figuras de estilo bastante comuns no discurso literário, utilizando longas pausas descritivas e adjetivação abundante. Vejamos, por exemplo, como são descritas as personagens secundárias que figuram na “Segunda carta para além dos muros” (*Es*), na qual o narrador-cronista novamente se projeta na própria narrativa, por meio da autodiegese:

No caminho do inferno encontrei tantos anjos. Bandos, revoadas, falanges. Gordos querubins barrocos com as bundinhas de fora; serafins agudos de rosto pálido e asas de cetim; arcanjos severos, a espada em riste para enfrentar o mal. Que no caminho do inferno encontrei, naturalmente, também demônios. E a hierarquia inteira dos servidores celestes armada contra eles. [...] Nem tão celestiais assim, esses anjos. Os da manhã usam uniforme branco, máscaras, toucas, luvas contra infecções, e há também os que carregam vassouras, baldes com desinfetantes. Recolhem as asas e esfregam o chão, trocam lençóis, servem café, enquanto outros medem pressão, temperatura, auscultam peito e ventre. [...] Homens, mulheres, você sabe, anjos nunca tiveram sexo (Abreu, 1994b, p. 11).

Nesta segunda missiva, mais do que descrever o seu quadro clínico e relatar as suas angústias pessoais, o autor parece empenhado em transmitir uma mensagem de esperança e otimismo, como se pretendesse aplacar os sentidos disfóricos presentes no texto anterior. Assim, enquanto a primeira carta está centrada basicamente em torno de sensações mórbidas e estados negativos (“terrível esforço”, “dor”, “turvação”, “vertigem”, “medo”, etc.), esta segunda missiva investe principalmente na figuração de personagens que, como vimos, são metaforicamente

¹⁵⁵ Num ensaio dedicado ao tema, Susan Sontag (2010) descreve como certas enfermidades consideradas graves – especialmente aquelas cujas origens não são ainda bem compreendidas ou cujo tratamento nem sempre é bem sucedido – são investidas de um forte sentido metafórico (normalmente disfórico), por vezes associadas à ideia de “castigo” devido ao comportamento transgressor dos indivíduos, enquanto membros de algum “grupo de risco”. Para Sontag (2010), a *Sida* apresenta uma dupla genealogia metafórica: enquanto microp processo, é encarada como o cancro e, neste sentido, comparada a uma “invasão”; porém, se a atenção se concentra unicamente no mecanismo de transmissão da doença, vem à tona a ideia de “poluição”, outra metáfora associada à sífilis. Na opinião da autora, isto se deve ao fato de esta doença se transmitir através do sangue ou dos fluidos sexuais de pessoas infectadas: vinculada, pois, ao conceito de pecado ou transgressão, a metaforização da *Sida* foi progressivamente associada às metáforas da sífilis, sendo encarada como uma doença repulsiva, por ser sexualmente transmissível.

comparadas a “anjos” e “demônios” – figuras sobrenaturais de forte significado simbólico no discurso religioso, representando, respectivamente, o bem e o mal. Na verdade, esses “anjos” e “demônios” a que se refere o narrador-personagem são, neste contexto, *personae* de existência real (“nem tão celestiais assim”), algumas das quais são nominalmente citadas: “Ao som de Lóri Finokiaro, Hervé Guibert continua sua interminável carta para o amigo que não lhe salvou a vida. Reinaldo Arenas passa a mão devagar em seus cabelos claros. Tantos, meu Deus, os que se foram” (Abreu, 1994b, p. 11). Curiosamente, muitas dessas personalidades mencionadas na segunda carta também foram diagnosticadas com o vírus da Sida/*Aids*, o que nos permite extrair algumas ilações acerca do “real” motivo por trás destas suas crônicas epistolares: afinal, a “coisa estranha” a que se refere o narrador-cronista pode ter alguma ligação com esse fato, já que ele manifesta certa identificação e solidariedade em relação a essas personagens, existentes também no mundo empírico; por outro lado, essa aproximação é significativa porque o leva a perceber que não está tão sozinho como inicialmente pensava, nem tampouco será o único a viver uma experiência de marginalidade dessa natureza (a soropositividade), acabando por reconhecer simbolicamente que, “lá embaixo, uma rede de asas ampara a nossa queda” (Abreu, 1994b, p. 11) – ou seja, muitos são os “anjos” (celestiais ou não) que o acompanham nesta sua jornada de luta pela própria vida, evitando uma possível “queda” – na verdade, outra metáfora que também descreve a sua condição de fragilidade física e psíquica.

Na terceira e “Última carta para além dos muros” (*Es*), já remetida de Porto Alegre, no estado do Rio Grande do Sul (curiosamente, a única com indicação explícita de local, onde o escritor posteriormente viria a falecer), logo de início o cronista promete ao leitor que deixará o hermetismo de lado, passando a utilizar uma linguagem mais explícita e menos metafórica do que a empregada nas duas cartas anteriores. E prossegue:

Voltei da Europa em junho me sentindo doente. Febres, suores, perda de peso, manchas na pele. Procurei um médico e, à revelia dele, fiz O Teste. Aquele. Depois de uma semana de espera agoniada, o resultado: *HIV* positivo. O médico viajara para Yokohama, Japão. O teste na mão, fiquei três dias bem natural, comunicando à família, aos amigos. Na terceira noite, amigos em casa, me sentindo seguro – enlouqueci. Por autoproteção, talvez, não lembro. Fui levado para o Pronto Socorro do Hospital Emílio Ribas [em São Paulo] com a suspeita de um tumor no cérebro. No dia seguinte, acordei de um sono drogado num leito de enfermaria de infectologia, com minha irmã entrando no quarto. Depois, foram 27 dias habitados por sustos e anjos – médicos, enfermeiras, amigos, família, sem falar nos próprios – e uma corrente tão forte de amor e energia que amor e energia brotaram de dentro de mim até tornarem-se uma coisa só (Abreu, 1994c, p. 11).

Nesta terceira epístola, o narrador-protagonista relata em pormenor o processo que culminou na descoberta da sua condição de soropositivo, algo de que só tomara conhecimento após fazer “O Teste” para a detecção do VIH/*HIV*. Neste ponto, refira-se que o uso das iniciais maiúsculas, seguido do demonstrativo “aquele”, que denota afastamento, apenas reforça a gravidade da situação e o impacto negativo que o resultado desse teste terá sobre ele; assim, de um

estado aparentemente eufórico (“fiquei três dias bem natural”), o protagonista passa para um estado visivelmente disfórico (“na terceira noite, [...] enlouqueci”), após descobrir a verdadeira origem dos sintomas que sentia nos últimos meses. Desse modo, é em torno dessa descoberta que se estabelece o conflito vivido, no plano narrativo, pelo remetente das três cartas – conflito este que também assinala, no plano discursivo, a sua posição de relativa marginalidade do ponto de vista sociocultural, considerando as representações disfóricas associadas aos portadores do VIH/HIV, ainda mais no contexto da década de 1990.

Após essa revelação, a narrativa prossegue com algumas reflexões em torno do valor da vida e da necessidade de continuar lutando por ela, assumindo a partir daí um teor mais ensaístico. No fundo, o que o cronista deseja é apenas ser compreendido pelo leitor, a quem ele novamente se dirige para justificar o motivo da sua confissão: “Conto para você porque não sei ser senão pessoal, impudico, e sendo assim preciso te dizer: mudei, embora continue o mesmo. Sei que você compreende” (Abreu, 1994c, p. 11). Em seguida, acrescenta: “Sei também que, para os outros, esse vírus de *science fiction* só dá em gente maldita”. Ora, como já dissemos anteriormente, as formações discursivas frequentemente associadas à Sida/Aids possuem, ainda hoje, um forte sentido estigmatizante, quer seja do ponto de vista clínico, considerando o efeito debilitante associado à doença, quando da ausência de um tratamento eficaz, quer seja do ponto de vista sociocultural, já que diversos estereótipos e preconceitos foram rapidamente relacionados com essa doença logo após a sua descoberta, como a ideia inicial (e a princípio equivocada) de que se tratava de uma síndrome restrita a determinados grupos socialmente marginalizados, a exemplo dos toxicod dependentes e dos homossexuais. Daí, portanto, o narrador-cronista afirmar que, na visão de alguns (“os outros”), o vírus da Sida/Aids (“esse vírus de *science fiction*”) só afetaria indivíduos que, como ele, supostamente vivem de forma desviante ou marginal (“gente maldita”), como se fosse uma espécie de provação. Seja como for, uma vez rompido o silêncio em torno de um assunto considerado tabu e, neste sentido, interdito na esfera pública, a mensagem que o cronista pretende levar “para além dos muros” é de esperança e otimismo, afirmando finalmente que “a vida grita” e “a luta continua” (Abreu, 1994c, p. 11).

6.6 Em resumo

Partindo de um *corpus* composto por 50 textos, publicados em três órgãos de referência da imprensa brasileira contemporânea – nomeadamente, *O Estado de S. Paulo (Es)*, *Jornal do Brasil (JB)* e *Veja (Ve)* –, as crônicas que aqui analisamos representam olhares muitos diversos sobre a complexa problemática da marginalidade, tendo como recorte metodológico o período que assinala a transição do século XX para o XXI (neste caso, de 1991 a 2010). Assim, após a análise destas narrativas inseridas em contexto de imprensa, estamos em condições de afirmar que elas constituem exemplos bastante paradigmáticos dos diversos usos e funcionalidades da narrativa cronística, na

medida em que oferecem um grande número de possibilidades de representação discursiva da experiência humana – mais precisamente, da experiência de viver “à margem”, tendo em vista o tema e objeto de estudo sobre o qual nos debruçamos.

Na verdade, como já referimos logo nas páginas iniciais deste capítulo, se é certo que a noção de “margem” – e, por extensão, a figura do indivíduo marginal – não circunscreve apenas um determinado tipo de fenômeno social ou de identidade cultural, não há dúvida de que a experiência da marginalidade é igualmente vasta e multifacetada, não se limitando, pois, a uma única abordagem teórico-metodológica ou a um modelo rígido de análise. Desta forma, o percurso que aqui empreendemos procurou encarar tal problemática sob múltiplos ângulos e enfoques, quer seja privilegiando os diversos temas e enquadramentos que este tema abarca, quer seja considerando os aspectos formais e estruturais envolvidos na modelização dessas narrativas, quer seja perspectivando os variados modos de representação discursiva da experiência da marginalidade, aqui protagonizada por diferentes figuras ou atores sociais.

Nesta senda, buscamos, num primeiro momento, mapear e delimitar as principais temáticas presentes nos diversos textos que constituem a primeira parte do nosso *corpus*, tendo em conta as diferentes *nuances* que tal problemática assume na sociedade brasileira contemporânea, sendo esta marcada por profundas contradições nos mais diversos níveis (social, econômico, político, cultural, etc.). Como vimos, temas como a exclusão social, a marginalidade infanto-juvenil e a discriminação dos chamados grupos minoritários, entre outros fatores que já explicitamos anteriormente, ilustram muito bem a diversidade que é inerente a essa questão, não se restringindo, por isso, a um único de tipo de figura ou de identidade marginal.

Com efeito, essa pluralidade novamente se confirma se considerarmos, num outro nível, a grande variedade de formas e aspectos estruturais envolvidos na modelização das narrativas aqui analisadas. De fato, uma leitura mais atenta do conjunto de textos extraídos das três publicações supracitadas revela que, embora todos tenham em comum a presença do modo narrativo em sua arquitetura textual, em cuja base radica o conceito de narratividade (Babo, 2017; Reis, 2018), há, por outro lado, uma série de elementos e propriedades fundamentais que os distinguem no plano diegético, neste caso decorrentes das escolhas e motivações subjacentes à sua própria organização discursiva. Em outros termos, as crônicas selecionadas não apenas recobrem uma grande variedade de temas e questões atinentes à experiência da marginalidade, mas também o fazem de formas igualmente distintas, consubstanciando-se em diferentes modos de narratividade (Ryan, 1992), vozes narrativas, regimes de focalização, mecanismos de (re)construção espaço-temporal, etc.

De ressaltar, ainda, que o processo de figuração de personagens assume uma importância central ou mesmo dominante em boa parte dessas narrativas, uma vez que são precisamente estes “seres de papel” os que melhor representam, na nossa opinião, a dimensão humana da experiência retratada. Isto significa que as personagens, aqui entendidas como figuras de base textual, tanto assumem um papel decisivo na construção da história, do ponto de vista diegético, como

representam de forma modelar, do ponto de vista discursivo, a experiência – real ou imaginária – de diferentes atores sociais. Neste sentido, não se trata aqui de uma simples dicotomia entre realidade e ficção, opondo *persona* e personagem, mas sim de uma espécie de salto metaléptico que põe em causa a ideia de fronteira existente entre esses dois níveis, possibilitando, entretanto, a representação da experiência humana sob a forma narrativa.

Seja como for, não há dúvidas de que é no âmbito do discurso que tal representação adquire materialidade e, conseqüentemente, exerce efeitos pragmáticos sobre o leitor. Ora, considerando que os sentidos não são dados *a priori*, mas construídos ao longo do próprio discurso – que, por sua vez, está sempre em relação com outros discursos e práticas sociais já existentes, pois “não existe discurso senão contextualizado” (Mainguenaue, 2013, p. 61) –, não poderíamos deixar de refletir, num terceiro momento, sobre os diferentes mecanismos linguísticos e ideológicos subjacentes a essas narrativas. Assim, a partir da análise de alguns casos paradigmáticos, escolhidos em função das diferentes temáticas previamente identificadas, foi possível demonstrar que as representações associadas à experiência da marginalidade, seja esta de que natureza for, podem ser investidas tanto de sentidos eufóricos como disfóricos, conforme a perspectiva adotada em cada relato. Relembrando as palavras de Michael Pickering (2008, p. 19), para quem “a experiência nunca é pura ou transparente”, o mesmo pode ser dito acerca da representação da experiência da marginalidade nas diversas crônicas que integram o nosso *corpus*, uma vez que estas não oferecem ao leitor uma reprodução especular da realidade, mas sim uma recriação de figuras e situações muito presentes na sociedade brasileira contemporânea.

Capítulo 7: A crônica sobre marginalizados na imprensa portuguesa

7.1 Considerações prévias

No capítulo anterior, dedicamo-nos ao estudo e à análise de um conjunto de crônicas publicadas na imprensa brasileira contemporânea, tendo como foco a representação da experiência da marginalidade. Para tanto, partimos do princípio de que a crônica, enquanto gênero do discurso jornalístico, constitui um espaço propício para a abordagem de temas ou questões pouco aprofundados pela imprensa *mainstream*. Nesta senda, um percurso semelhante também será adotado no presente capítulo, que se destina especificamente à investigação de um conjunto de textos congêneres publicados na imprensa portuguesa coetânea.

Ora, se é certo que a experiência da marginalidade assume múltiplas *nuances* na realidade brasileira, não se limitando a um único tipo de fenômeno sociocultural, o mesmo se verifica no contexto da realidade portuguesa contemporânea, consoante veremos no decorrer deste capítulo. Se é verdade que a sociedade brasileira é marcada por uma série de assimetrias e constrangimentos nos mais diversos níveis (social, econômico, cultural, etc.), não há dúvidas de que a realidade portuguesa também constitui um cenário de desafiadora complexidade, ainda mais tendo em conta, de um lado, as contradições inerentes ao seu passado histórico – isto é, como “ex-centro” de um antigo império colonial cujas fronteiras estavam sempre em via de construção – e, de outro, a sua inserção relativamente “periférica” (ou mesmo marginal) no atual contexto da União Europeia – quer seja do ponto de vista geopolítico, quer seja do ponto de vista sociocultural.

Destarte, considerando que este estudo propõe uma concepção plural e abrangente do conceito de “margem” – e, para além disso, um cruzamento de fronteiras e contextos socioculturais distintos –, investigaremos, a partir de agora, de que forma a experiência da marginalidade é construída narrativamente em três órgãos da imprensa portuguesa de referência, tendo como objeto de análise um *corpus* equivalente de textos. Assim, por razões de índole metodológica e operacional, já assinaladas e justificadas em capítulo próprio, também foram selecionadas para este efeito 50 crônicas no total, publicadas nos seguintes órgãos de comunicação social lusitanos: *Diário de Notícias (DN)*, *Público (Pu)* e revista *Visão (Vi)*¹⁵⁶.

De modo análogo ao do capítulo anterior, a análise que aqui empreenderemos será norteadada por meio de três eixos fundamentais, assim delimitados: num primeiro momento, apontaremos os principais temas e enquadramentos que a leitura dos textos nos sugere; na sequência, enfocaremos

¹⁵⁶ Para simplificar a identificação dos órgãos de imprensa supracitados, utilizaremos, deste momento em diante, as siglas correspondentes entre parênteses curvos.

os aspectos formais e estruturais atinentes à modelização dessas narrativas, contemplando com especial interesse as figuras (leia-se personagens) nelas existentes; finalmente, dedicaremos uma maior atenção aos aspectos discursivos e ideológicos, tendo em conta a variedade de sentidos, sujeitos e vozes envolvidos em tais representações.

7.2 Temas e enquadramentos

Como referimos anteriormente, o conceito de “margem” vai além da noção habitual de fronteira e, neste sentido, circunscreve uma variedade muito ampla de fenômenos socioculturais também existentes na realidade portuguesa, tal como verificamos do outro lado do Oceano Atlântico, ao confrontar a questão da marginalidade no cenário brasileiro. Assim, pesem embora as inegáveis diferenças geográficas, sociais, econômicas, culturais, etc. que caracterizam os dois países (de um lado, um país sul-americano e ex-colônia portuguesa; de outro, um país europeu duplamente “periférico” e antigo “centro” de um ex-império), há, certamente, muitas circunstâncias que historicamente os aproximam, para além do passado colonial e da língua portuguesa em comum. Com efeito, um ligeiro mapeamento dos temas presentes no nosso *corpus* da imprensa portuguesa não apenas releva uma grande diversidade de enquadramentos aí envolvidos¹⁵⁷, mas também nos oferece importantes pistas de análise para a compreensão da problemática da marginalidade nesse contexto, igualmente marcado pela existência de múltiplas identidades marginais.

Nesta senda, um dos temas mais frequentes nas crônicas de origem lusitana é, designadamente, a problemática da exclusão social associada à pobreza, uma situação que também afeta uma parcela considerável da população portuguesa mesmo na passagem do século XX para o XXI. Sintomaticamente, essa temática está presente num grande número de textos do nosso *corpus*, os quais ilustram situações muito variadas de exclusão social, por vezes envolvendo temas transversais como o desemprego, a violência e o crime, entre outros. Como exemplos desse enquadramento temático, podemos citar as crônicas “O ladrão da Pena” (*DN*), de Dieter Dellinger, “Folhas de fim de ano” (*DN*), de José Manuel Mendes, “Natais” (*Pu*), de Maria José Nogueira Pinto, “Cidade proibida” (*Pu*), de Paulo Moura, e “Bom dia” (*Vi*), de António Lobo Antunes.

Na nossa opinião, o fato de muitos dos textos coligidos apresentarem como temática central a questão da exclusão social é por si só reveladora, evidenciando a existência de grandes contrastes e desigualdades também na sociedade portuguesa coetânea, embora num grau menos acentuado do que o observado na realidade brasileira¹⁵⁸. De fato, este tema não apenas está presente em diferentes

¹⁵⁷ No Anexo 2, explicitamos a relação completa dos textos que compõem o nosso *corpus* da imprensa portuguesa, retomando as subdivisões temáticas aqui adotadas.

¹⁵⁸ Num estudo comparativo em que analisa o grau de exclusão social existente nos dois países, Elena Tarsi (2016, p. 44) observa que, “embora isto não seja tão evidente como no caso brasileiro, a sociedade portuguesa atual mostra o grau de

narrativas encontradas nos três periódicos investigados, mas também é apontado por diversos autores como uma problemática ainda hoje persistente no país, sendo descrito como um fenômeno social complexo e multifacetado (Rodrigues *et alii*, 1999; Alvino-Borba & Mata-Lima, 2011). Desse modo, também no contexto português, a exclusão social ocasionada por razões de natureza socioeconômica configura um problema histórico que, na verdade, afeta um número expressivo de indivíduos, muitas vezes destituindo-os de direitos básicos e arrastando-os para diferentes situações de marginalidade.

Por outro lado, diversos são os casos em que a experiência de viver à margem está diretamente relacionada com questões étnico-raciais e, paralelamente, com o fenômeno das migrações humanas, não raro envolvendo situações bastante problemáticas, no que se refere à integração social das chamadas minorias étnicas ou comunidades de imigrantes. No fundo, a genealogia desse fenômeno de marginalização é dupla, pois, enquanto “o imigrante é representado, nas sociedades de acolhimento, como alguém que intrinsecamente não lhe pertence” (Almeida, 2002, p. 65), “o racismo contribui para a manutenção de uma classe subalterna, fonte de mão-de-obra de baixo custo, sem representação política e sem reivindicações” (Tarsi, 2016, p. 45).

Neste sentido, em termos de acesso à cidadania, a situação de determinados grupos étnicos na sociedade portuguesa contemporânea – como as comunidades ciganas e de origem africana, por exemplo – afigura-se bastante problemática, contribuindo para o surgimento de grandes contingentes de excluídos e marginalizados. Não é de estranhar, portanto, que essa temática seja abordada num volume apreciável de textos, entre os quais citamos as crônicas “Caro Senhor Guarda” (*DN*) e “As palavras que se inventaram” (*DN*), de Alice Vieira; ““Achas que tenho cara de judia?”” (*Pu*) e ““Para a minha terra tomo o 27”” (*Pu*), de Diana Andringa; e “Tango do emigrante” (*Vi*), de António Lobo Antunes.

De modo semelhante, também constatamos que o fenômeno do envelhecimento representa um fator relevante no que diz respeito à experiência da marginalidade, o que possivelmente reflete o aumento expressivo da população sênior portuguesa ocorrido nas últimas décadas (Silva, 2016). De fato, conforme analisa Luís Capucha, o aumento da esperança média de vida no país não se traduziu necessariamente numa melhor qualidade de vida da população idosa, uma vez que, segundo o autor, os dados oficiais demonstram que “os contrastes sociais acentuam-se nas idades mais avançadas” (Capucha, 2005, p. 340). Não por acaso, essa problemática é abordada por diferentes autoras e autores dos três periódicos investigados, como se verifica nas narrativas “Imoralidades” (*DN*), de Isabel da Nóbrega, “O crime de ainda não ter morrido” (*DN*), de Guilherme de Melo, “Afim há tempo e há espaço” (*Pu*), de Graça Barbosa Ribeiro, “Amanhã” (*Pu*), de Joaquim Fidalgo, e “A idade não perdoa” (*Vi*), de A. B. Kotter.

desigualdade mais alto dos países da União [Europeia]”, tomando como referência os dados divulgados pelo Gabinete de Estatísticas da União Europeia (Eurostat).

De modo geral, tais narrativas retratam a angústia e o isolamento (social e simbólico) experimentados por um número crescente de indivíduos na sociedade portuguesa, como reflexo de um apagamento progressivo da identidade que outrora possuíam. Sintomaticamente, é a partir da entrada na reforma que, muitas vezes, o indivíduo perde o estatuto social associado ao trabalho profissional e adquire o estatuto desvalorizado de “reformado”, sendo mimeticamente incluído na categoria dos “velhos” ou “idosos” (Fernandes, 2001, p. 44). Quer isto dizer, portanto, que a experiência da velhice, bem como as representações socioculturais que lhe são associadas, de certa forma contribuem para a marginalização de uma parcela considerável de homens e mulheres seniores, por vezes implicando situações de abandono e esquecimento até mesmo pelos seus próprios familiares¹⁵⁹.

Para além disso, em diversas narrativas do nosso *corpus*, a problemática da marginalidade está diretamente relacionada com o papel sociocultural da mulher ou, em sentido mais amplo, com as questões de género na atual conjuntura da realidade social portuguesa. Tal como verificamos a este respeito no Brasil contemporâneo, também em Portugal as relações entre os géneros têm sido historicamente pautadas por grandes assimetrias e disparidades nos mais diversos níveis, muitas vezes reservando às mulheres um lugar de subalternidade ou marginalidade, sobretudo nos espaços de poder ou de representação política. Não por acaso, esta temática adquire maior relevância especialmente na produção cronística de algumas autoras da atualidade, como o ilustram as narrativas “Ser mulher” (*DN*), de Helena Sacadura Cabral, “Nascente das águas” (*DN*), de Maria Teresa Horta, “Mulheres e mulheres” (*Pu*), de Maria José Nogueira Pinto, e “Crónica feminista” (*Pu*), de Leonete Botelho.

Assim, como reflexo das transformações socioculturais ocorridas em boa parte dos países ocidentais nas últimas décadas, não são raras as vezes em que as mulheres se insurgem publicamente contra as desigualdades existentes entre os géneros também na sociedade portuguesa, reivindicando, desse modo, uma maior e mais efetiva participação no âmbito da esfera pública. Na verdade, tal preocupação está presente na maioria dos textos que abordam essa temática, seja de forma mais explícita ou literal, seja de modo mais implícito ou figural. Neste sentido, é relevante

¹⁵⁹ Recentemente, um estudo realizado pelo Instituto de Saúde Pública da Universidade do Porto, assinado pelas investigadoras Ana Henriques e Isabel Dias (2020), demonstra que esse quadro se agravou ainda mais no decurso da pandemia de COVID-19 (acrónimo do inglês *Coronavirus Disease 2019*), nomeadamente no contexto português. Segundo as autoras, certas medidas de biossegurança adotadas durante a pandemia, como o isolamento social compulsório, tiveram um impacto ainda maior sobre a população sénior acima dos 70 anos, que configura o grupo etário com maior vulnerabilidade a essa doença. Assim, “não obstante a existência de uma pandemia, o isolamento assume sempre um papel muito relevante entre os adultos mais velhos. Este é mais exacerbado nesta idade devido à diminuição dos recursos económicos e sociais, à maior probabilidade de limitações funcionais e cognitivas, à vivência da morte dos cônjuges, dos entes queridos e amigos, e à existência de mudanças nas estruturas familiares, sendo, nos nossos dias, cada vez maior a probabilidade de uma pessoa idosa viver em agregado isolado. Esta tendência não só conduziu a uma reconfiguração das solidariedades sociofamiliares, como veio aumentar os processos de isolamento social, agravados na fase de propagação da pandemia”. Desse modo, embora adotado como medida profilática, verifica-se que o (auto)isolamento tem afetado “desproporcionalmente os cidadãos mais velhos, nomeadamente aqueles cujo único contacto social se encontra fora das suas casas e se restringe a redes comunitárias, religiosas e amicais [...], mas também todos os outros que vivem em lares e instituições de acolhimento, cujas condições de funcionamento atual têm sido amplamente discutidas nos meios de comunicação social” (Henriques & Dias, 2020, p. 2).

sublinhar, novamente, o importante papel desempenhado pelas próprias mulheres – individual e coletivamente – no processo de transformação política e social ainda em curso, “permitindo a articulação de vozes que contribuem para a formação e a pluralidade das discussões públicas”, consoante assinala Maria João Silveirinha (2010, p. 56).

Paralelamente, o tema da sexualidade e/ou identidade de gênero desviante também está presente num conjunto de textos escritos por autores variados, como é o caso das crônicas “Laramie, Portugal” (*DN*) e “Querida Gi” (*DN*), de Fernanda Cândia, “O meu tio Roby” (*Vi*), de António Lobo Antunes, e “Dar sangue é dar sexualidade alternativa” (*Vi*), de Ricardo Araújo Pereira. Nestes textos, questões como a orientação sexual ou a própria identidade de gênero – a exemplo da homossexualidade e da transexualidade, respectivamente – são abordadas por meio de diferentes estratégias discursivas, ora se referindo a acontecimentos e personalidades reais, como ocorre nas crônicas de Fernanda Cândia e Ricardo Araújo Pereira, ora recorrendo à representação de figuras (personagens) claramente ficcionais, como se verifica de modo mais patente na narrativa de António Lobo Antunes.

Finalmente, outro assunto que também figura entre os tópicos relacionados com a experiência da marginalidade é o estigma da doença (física ou psíquica) ou da dependência química, como revela a leitura de alguns textos do nosso *corpus* da imprensa lusitana. Assim, temas como a soropositividade, a doença mental e a toxicodependência são abordados, respectivamente, em narrativas como “Carta para uma amiga seropositiva” (*Pu*), de José Eduardo Agualusa, “Hospital Miguel Bombarda” (*Vi*), de António Lobo Antunes, e “O tripé” (*DN*), de Luísa Gonçalves. Embora protagonizadas por diferentes figuras ou atores sociais, estas narrativas ilustram de forma paradigmática a experiência daqueles que convivem diariamente com o preconceito e a discriminação, neste caso em virtude de uma enfermidade ou de um quadro clínico que socialmente os estigmatiza (normalmente referendado pelo discurso médico, como mais adiante veremos).

7.3 Aspectos formais e estruturais das narrativas

Para além de possibilitar uma visão panorâmica do nosso *corpus*, o breve mapeamento temático que fizemos na seção anterior permite-nos equacionar de que forma as diferentes experiências de marginalidade até aqui observadas são construídas narrativamente, considerando os diversos elementos que participam da construção desses textos. Nesta direção, a análise que faremos, a partir de agora, concentrar-se-á especificamente nos aspectos formais e estruturais dessas narrativas, procurando apreender, em linhas gerais, os principais procedimentos, mecanismos e figuras envolvidos na produção cronística de alguns autores e autoras da atualidade, designadamente no contexto da imprensa portuguesa de referência.

Relativamente à dimensão modal dos textos coligidos, importa assinalar, logo de início, a variedade de modos discursivos ou “derivados” aqui envolvidos, recorrendo novamente à

terminologia de Carlos Reis (2008). Assim, para além da matriz narrativa que naturalmente os aproxima, também verificamos a incidência de outros formatos discursivos que contribuem decisivamente para a sua modelização, como é o caso dos registos epistolar, dialógico, ensaístico, memorialístico, etc. Na verdade, tais opções genológicas prendem-se, inevitavelmente, com um conjunto de motivações e procedimentos envolvidos na própria composição desses textos, visto que a escolha de um determinado modo ou gênero discursivo nunca é feita totalmente por acaso, como já sublinhamos no capítulo anterior.

Tendo isto novamente em conta, vejamos: enquanto a crônica “Caro Senhor Guarda” (*DN*), de Alice Vieira, assume claramente a forma epistolar, estabelecendo uma comunicação direta entre duas figuras ausentes – “Lembrei-me ontem de si, meu caro Senhor Guarda de que não guardo o nome mas que recordo de uma tarde do Verão passado [...]” (Vieira, 1992, p. 8) –, a narrativa “Breve ensaio sobre o luxo e o lixo seguido de um microconto amoral” (*Pu*), de José Eduardo Agualusa, aproxima-se, em grande parte, do modelo ensaístico pelo tom reflexivo que apresenta – “A verdade é que não existe luxo sem lixo. O luxo de uns é o lixo de outros.” (Agualusa, 2008, p. 16) – e, em menor escala, de um gênero hipercondensado como o microconto – “Era um rapaz mudo. Pintava *graffiti* nas paredes da cidade. Desenhos coloridos. [...] Veio um advogado, e matou-o.” (Agualusa, 2008, p. 16) –, conforme explicita, aliás, o próprio título da crônica. Por outro lado, há também casos em que a narrativa é construída basicamente sob a forma de um diálogo breve e informal, como ilustra de maneira magistral a crônica “O cabo ferrador” (*Vi*), de António Lobo Antunes – “Quando quis oferecer-lhe uma camisola recusou ultrajado – Sou algum infeliz, eu? – e levou uma semana a perdoar a minha incompreensão da sua dignidade [...]” (Antunes, 2010, p. 14). No fundo, essa relativa variedade de modos/gêneros discursivos apenas evidencia, mais uma vez, a grande plasticidade formal e estrutural a que está sujeita a crônica enquanto gênero de imprensa, ao permitir a conjugação de diferentes opções genológicas e seus respectivos mecanismos de organização discursiva, plasmando-os sob uma mesma espécie narrativa.

À parte isto, há que considerar, em outro nível, os diversos modos de narratividade que, segundo Marie-Laure Ryan (1992), estão implicados na construção de uma narrativa, nomeadamente do ponto de vista estrutural. Neste sentido, à semelhança do que constatamos em relação ao nosso *corpus* da imprensa brasileira, a maior parte dos textos encontrados na imprensa portuguesa também podem ser enquadrados no modo de narratividade a que a autora refere como “embrionária”, uma vez que não apresentam “uma estrutura narrativa unificada” (Ryan, 1992, p. 376). A nosso ver, um exemplo bastante sintomático desse tipo de narratividade é ilustrado pela crônica “Cidade proibida”, de Paulo Moura (*Pu*), cujo trecho inicial reproduzimos a seguir:

Pelo arco da Rua Augusta, caminho em direção à cidade proibida. Atravesso o corredor de mármore e cristal, entre os cafés ao ar livre. É a rua mais nobre do país, a mais bela, a mais quimérica.

No Rossio, ainda há vida, a esplanada do Nicola, ao crepúsculo, está repleta de loiras de

sandálias, alcóolicos anónimos, casais flácidos e aventureiros solitários. Mas é uma ilha. Eleva-se já sobre uma praça de enigma e sombras, como se a toda a volta das mesas a cidade se comesse a desfocar. Daqui, do café iluminado, mal se vê o que se passa do outro lado, junto ao fontanário para onde convergem vultos indiferenciados, ligeiramente hesitantes, ligeiramente clandestinos, como se fossem personagens de outras histórias, que ainda não começaram ou ainda não foram escritas (Moura, 2010, p. 71).

Na narrativa em questão, pese embora a existência de um espaço físico e social bem delimitado – neste caso, uma Lisboa que se divide em duas aos olhos do narrador-cronista, a cidade “de mármore e cristal” e a “cidade proibida”, tese e antítese que ao mesmo tempo se opõem e se complementam –, as diferentes figuras que povoam o mundo do texto não são mais do que “vultos indiferenciados”, sendo aqui representadas de maneira embrionária, “como se fossem personagens de outras histórias” que, entretanto, “ainda não começaram ou ainda não foram escritas”. Destarte, conquanto seja escrita em primeira pessoa do singular, não é apenas em torno do narrador-personagem que a história orbita, mas sobretudo ao redor das diversas figuras anônimas e marginais aí representadas, cujas narrativas de vida ora se cruzam, ora se afastam, ao mesmo tempo refletidas e refratadas sob o olhar caleidoscópico de quem as contempla. Neste sentido, tal como verificamos num grande número de textos do nosso *corpus*, trata-se de uma narrativa composta por meio de diferentes fragmentos discursivos que, na verdade, não estabelecem entre si uma relação causal unificada, aproximando-se antes por uma relação de contiguidade ou semelhança.

Contudo, se esse é o modo de narratividade mais frequente na produção cronística de autoras e autores lusitanos, certamente não é o único presente entre os textos coligidos. Com efeito, uma leitura mais atenta do nosso *corpus* revela que, para além da chamada narratividade embrionária, há também crônicas em que se nota a clara incidência da narratividade diluída (quando a narrativa é marcada por longas digressões e/ou reflexões de cunho filosófico), como é o caso de “Nascente das águas” (*DN*), de Maria Teresa Horta; da narratividade simples (quando a estrutura do relato é semelhante à do conto), a exemplo do texto “Na pele dos outros” (*Pu*), de Faíza Hayat; ou, ainda, da narratividade figural (quando a narrativa incorpora um certo grau de subjetividade que a aproxima do modo lírico), conforme se verifica de forma patente na crônica “Tango do emigrante” (*Vi*), de António Lobo Antunes.

No que diz respeito ao estatuto funcional do narrador – isto é, da figura textual cuja voz instaura o discurso da narrativa –, também constatamos a ocorrência das três situações narrativas originalmente identificadas por Gérard Genette (1972): aquela em que o narrador, sendo protagonista do relato, conta a sua própria história ou vivência pessoal (autodiegese); aquela em que o narrador relata as experiências protagonizadas por outros indivíduos, sendo apenas uma personagem secundária ou testemunha da história (homodiegese); e, por último, aquela em que tal figura não participa da história em questão, não acumulando, portanto, as funções de narrador e personagem (heterodiegese). Como exemplos de cada uma dessas atitudes narrativas, podemos citar, respectivamente, as crônicas “Sou outro constantemente” (*Vi*), de A. B. Kotter, “O homem

que dorme” (*Pu*), de Diana Andringa, e “Estigmas” (*DN*), de Arnaldo Saraiva. Ainda a este respeito, importa assinalar, no entanto, que a maior parte dos textos analisados recorre à figura do narrador homodiegético para relatar a experiência de outros indivíduos ou grupos socialmente marginalizados, sendo estes representados através das lentes refratárias do cronista que, guiado pela sua própria subjetividade, narrativamente os (re)constrói¹⁶⁰.

Relativamente ao processo de mediação dos elementos da diegese, é relevante apontar, ainda, a incidência de diferentes perspectivas ou regimes de focalização, conceito que “designa aqui o ponto de referência (isto é: o sujeito) a partir do qual uma história é contada” (Reis, 2018, p. 171). Isto significa que, a depender do campo de consciência adotado pelo cronista na mediação discursiva da história, a focalização poder ser do tipo interna (quando o ponto de referência está centrado numa personagem inserida na ação), externa (quando esse ponto é exterior às coisas e às personagens descritas) ou onisciente (no caso em que narrador assume o papel de focalizador e demonstra possuir um conhecimento praticamente ilimitado acerca da história que relata).

Ora, uma vez que as narrativas aqui reunidas são construídas por diferentes autores e, para mais, envolvem procedimentos retórico-narrativos bastante distintos, a mesma diversidade também se reflete nos regimes de focalização utilizados, que compreendem as três tipologias inicialmente propostas e fixadas por Genette (1972). Nesta senda, identificamos em nosso *corpus* tanto narrativas em que predomina o uso da focalização interna, conforme se verifica na crônica “A idade não perdoa” (*Vi*), de A. B. Kotter – “Em resumo, leitora, sinto-me hoje tão velho como o mundo – sem ganhar com isso em sabedoria.” (Kotter, 1995, p. 97) –, como da focalização externa, a exemplo da crônica “Na pele dos outros” (*Pu*), de Faíza Hayat – “A enfermeira negou com indignada veemência. Naquele hospital, assegurou, tratam toda a gente da mesma maneira. Pobres e ricos. Ciganos e louros escandinavos. Giorgio, todavia, não ficou convencido.” (Hayat, 2008, p. 20) –, e, finalmente, da chamada focalização onisciente, tal como sugere o texto “O tripé” (*DN*), de Luísa Gonçalves – “E assim passava os dias, a injetar indiferença, na esperança de encontrar um não sei quê de reparador, sempre procurado mas jamais alcançado.” (Gonçalves, 1998, p. 18). Em boa parte dos textos, porém, é possível constatar a alternância dos regimes de focalização interna e externa, como ilustra claramente a crônica “Nascente das águas” (*DN*), de Maria Teresa Horta:

A aventura do feminino em Portugal começou com o 25 de Abril.

E quando, passados tantos anos, penso nesse dia, nessa data, vejo a liberdade, e a seu lado a mulher. Vejo a esperança, a ao lado dela a mulher.

Primeiro só vulto e depois já imagem.

E tal como o 25 de Abril foi uma imensa festa de júbilo, o começo da aventura do feminino também o foi em sobressalto, mulheres que iam então pelos caminhos da luz, vindas da sombra onde as portuguesas tinham sido fechadas: mordaça, invisibilidade, disfarce das

¹⁶⁰ De fato, esta tendência manifesta-se em textos variados da imprensa portuguesa, como as crônicas “As palavras que se inventaram” (*DN*), de Alice Vieira, “Carta para uma amiga seropositiva” (*Pu*), de José Eduardo Agualusa (*Pu*), e “O meu tio Roby” (*Vi*), de António Lobo Antunes – entre muitos outros que adotam intencionalmente a posição de um narrador homodiegético, no que toca à representação da experiência da marginalidade.

feições e da fala, como uma *burka* que as asfíxiase; enfaixadas pela inexistência, como os pés das antigas chinesas. [...] Por isso eu digo que o 25 de Abril foi o começo da aventura do feminino em Portugal (Horta, 2009, p. 15).

Outro aspecto estrutural que contribui de forma significativa para a construção das diversas narrativas é, certamente, o espaço, visto que todas elas “implicam [a existência de] um mundo com extensão espacial, mesmo quando tal informação é suprimida” (Ryan, 2014, §. 1). A este propósito, é oportuno assinalar, novamente, que o conceito de espaço aqui aludido não se limita apenas a uma noção meramente física, mas também envolve outras dimensões ou espacialidades que, de maneira quase sempre articulada, manifestam-se no plano diegético – designadamente, o espaço social, cultural ou psicológico no qual se inserem as personagens.

Neste sentido, podemos afirmar que a caracterização do espaço constitui um fator duplamente decisivo, no que se refere à representação da experiência no interior da narrativa cronística: se, por um lado, instaura o cenário em que se desenrola a ação, do ponto de vista narrativo, por outro, é também num dado espaço onde se concretiza toda e qualquer experiência humana possível, quer seja esta percebida como real ou ficcional. Daí, portanto, haver narrativas em que a própria delimitação do espaço – seja este físico, social ou apropriado, para utilizarmos uma distinção proposta por Pierre Bourdieu (2013)¹⁶¹ – possui um grande relevo na representação da experiência da marginalidade, sobretudo se considerarmos o sentido topológico que a noção de “margem” assume *a priori*. A título de ilustração, vejamos o trecho inicial da crônica “Sobre os outros” (DN), de Ferreira Fernandes, em que o autor reconstrói de forma bastante sugestiva o espaço habitado por um certo grupo de indivíduos marginalizados:

Havia, ainda há poucos anos, à entrada de Lisboa, para quem vinha da Buraca, um bairro cigano. Tendas de lona inclinada, montada sobre paus cruzados – de uma técnica velha de meio milénio – e paredes de latas de leite, marteladas e com rótulos à mostra. Um mundo que me parecia denso e populoso. Na torneira pública, à beira da estrada, as mulheres lavavam a roupa e miúdos ranhosos corriam – os táxis diminuía a velocidade, atemorizados com a hipótese de terem de discutir naquele lugar.

Um dia, os ciganos partiram, deixando um terreno vazio. E misterioso também, porque, afinal, aquilo era do tamanho de um quintal. Confesso que me irritou que aquilo que me pareceu um gueto ameaçador e impenetrável tivesse proporções domésticas, tivesse sido lar de meia dúzia de famílias (Fernandes, 1996, p. 12).

¹⁶¹ Para Pierre Bourdieu (2013, p. 133), “o *lugar*, *topos*, pode ser definido absolutamente como o sítio em que um agente ou uma coisa se situam, ‘têm lugar’, existem, enfim, como *localização*; ou, relativamente, relacionalmente, como *posição*, escalão no interior de uma ordem. [...] Como o espaço físico é definido pela exterioridade recíproca das partes, o espaço social é definido pela exclusão mútua (ou distinção) das posições que o constituem; isto é, como estrutura de justaposição de posições sociais. Os agentes sociais, e também as coisas – do modo como elas são apropriadas pelos agentes, e, portanto, constituídas como propriedades –, situam-se em um lugar do espaço social que pode ser caracterizado por sua posição relativa quanto aos outros lugares (acima, abaixo, entre etc.); e pela distância que o separa deles”. Dessa forma, “a estrutura do espaço social se manifesta assim, nos mais diversos contextos, sob a forma de oposições espaciais, o espaço habitado (ou apropriado) funcionando como uma espécie de metáfora espontânea do espaço social” (Bourdieu, 2013, p. 134).

Nesta crônica, toda a caracterização que é feita do lugar ou *topos* onde estão/estavam inseridas as personagens – neste caso, um grupo de ciganos, “os outros” a que se refere o título da narrativa – remete, ao mesmo tempo, para a sua dimensão física e simbólica, uma vez que se trata de um espaço localizado nos arredores de Lisboa – ou seja, literalmente à margem da *polis*, enquanto centro da vida urbana e social – e, por outro lado, construído de forma visivelmente precária e improvisada – como bem evidenciam as “paredes de latas de leite, marteladas e com rótulos à mostra” –, sendo habitado por um grupo de indivíduos igualmente marginalizados do ponto de vista sociocultural. Por conseguinte, não é somente a dimensão física do espaço representado na narrativa que está aqui em causa; este, uma vez habitado ou apropriado, torna-se simultaneamente o lugar onde as identidades são socialmente construídas e simbolicamente articuladas, na medida em que as nomeia e é nomeado a partir delas – afinal, trata-se de “um bairro cigano” e não de um bairro qualquer de Lisboa, como aponta desde o início o narrador-cronista.

Não por acaso, tal aspecto (isto é, a dimensão simultaneamente física e simbólica do espaço) é realçado em narrativas como “Pátio e salão nobre” (*DN*), de Agustina Bessa-Luís, “Lares, o antinatura” (*DN*), de Rita Ferro, “Bananeiras no terraço” (*Pu*), de José Eduardo Agualusa, “Cidades” (*Pu*), de Graça Barbosa Ribeiro, e “Hospital Miguel Bombarda” (*Vi*), de António Lobo Antunes. Nestes textos, que evocam diferentes *topos* ou lugares, o espaço configura-se visivelmente como um elemento definidor e articulador das identidades, já que as várias espacialidades aí existentes (o pátio exterior, o lar de idosos, o terraço de um prédio, a grande cidade, o ambiente de hospital, etc.) ora se apresentam como fatores de distinção sociocultural, ora refletem as fraturas e incongruências que caracterizam o próprio sistema social e a sua hierarquia de valores.

De modo semelhante, um dos elementos estruturantes da narrativa cronística que merece especial atenção – até mesmo por força da própria matriz etimológica do gênero – é, sem dúvida, o tempo. Sem aprofundarmos aqui as diversas implicações filosóficas, históricas e socioculturais que este vocábulo sugere, dedicaremos a nossa atenção apenas às duas dimensões temporais da narrativa que, neste momento, mais nos interessam: o tempo enquanto componente natural da diegese (tempo da história) e como aspecto correlato do próprio ato de enunciação discursiva (tempo do discurso). Ressalte-se, porém, que esta distinção é aqui retomada por razões essencialmente operatórias, “uma vez que a análise do tempo narrativo deve ter em atenção a tensa articulação daquelas duas dimensões [história e discurso], bem como a sua projeção, em termos enunciativos, no ato da narração” (Reis, 2018, p. 507).

Assim, de um ponto de vista essencialmente diegético, o tempo da história é progressivamente construído e modelado por meio das diversas indicações temporais que nos são dadas, de modo mais ou menos explícito, no decorrer da narrativa, as quais possibilitariam reconstituir a sua cronologia – neste caso, como uma espécie de sucessão temporal demarcável no mundo diegético (Scheffel, Weixler, & Werner, 2014). Exemplifiquemos: na crônica “Bom dia” (*Vi*), de António Lobo Antunes, o sentido de temporalidade que o título evoca – o prenúncio de um

dia favorável – é assinalado por meio de diferentes indicadores temporais que, ao longo do texto, permitem-nos reconstruir mentalmente uma sucessão de eventos que se desdobram no plano diegético, como é possível entrever no seguinte excerto:

Sento-me para escrever isto, são nove horas da manhã, e na janela aberta as árvores ao sol. As folhas brilham, movem-se dançaricando nos ramos, mais escuras, mais claras, trocando de lugar, voltando à posição inicial, trocando de novo. Um candeeiro ao sol também, com a enorme lâmpada apagada. À noite quase ninguém na rua, é gente séria, exceto a estrangeira sem abrigo, de carrapito esquisitíssimo e vários sacos de plástico nos braços, vestida como um arlequim enlouquecido, a abordar os carros no sinal vermelho. [...] A estrangeira sem abrigo surge ao crepúsculo, a pedir esmola em alemão. Alemão ou holandês. Nunca vi tanta sujidade junta, benza-a Deus. [...] De tempos a tempos lá lhe entregam uma moeda que esconde logo sob os trapos, na velocidade com que as rãs engolem moscas (Antunes, 2009, p. 14).

Por outro lado, uma vez que é somente no plano do discurso que a narrativa se concretiza e, conseqüentemente, exerce efeitos cognitivos sobre o leitor – ou seja, aquilo a que Marie-Laure Ryan (2007) refere como “representação mental” da história –, há que considerar ainda o efeito temporal que é instaurado neste nível por força da narração. Em outros termos, o discurso do relato contém em si mesmo uma certa noção de temporalidade que é inerente ao próprio ato de enunciação, embora se manifestando em velocidades variáveis. De fato, há casos em que o tempo do discurso tanto pode aproximar-se do tempo da história (isocronia) – conforme sugerem as cenas dialogadas representadas nas crônicas “Para a minha terra tomo o 27” (*Pu*), de Diana Andringa, e “O cabo ferrador” (*Vi*), de António Lobo Antunes –, como dele afastar-se sensivelmente (anisocronia), ora criando um certo efeito de condensação temporal – presente no texto “As afilhadas” (*DN*), de Alice Vieira –, ora sugerindo um movimento de extensão ou dilatação do próprio tempo que é experimentado no decurso do ato de leitura – a exemplo da narrativa “Amanhã” (*Pu*), de Joaquim Fidalgo.

Diante do exposto, parece-nos razoável admitir a ideia de que o tempo equivale, tal como referem diversos autores, a uma espécie de “quarta dimensão” do espaço, sendo comparável, neste sentido, aos “parâmetros espaciais de altura, largura e profundidade” (Scheffel, Weixler, & Werner, 2014, §. 1). Com efeito, na concepção de Mikhail Bakhtin (2010), que cunhou o conceito de cronótopo¹⁶², espaço e tempo são duas categorias fundamentais da percepção humana que, quando consideradas num determinado texto, gênero discursivo ou contexto histórico, manifestam-se sempre de maneira articulada e, por conseguinte, em constante correlação. Para o autor russo, “a representação do tempo une-se à do espaço como uma metáfora que se faz real: o tempo se faz

¹⁶² Formado a partir da justaposição das palavras gregas *khronos* (“tempo”) e *topos* (“espaço”, “lugar”), o conceito de cronótopo é definido por Bakhtin (2010, p. 211) como “uma categoria conteudístico-formal”, a qual “expressa a indissolúvel conexão entre o espaço e o tempo (tempo como a quarta dimensão do espaço)”. Neste sentido, “os índices do tempo transparecem no espaço, e o espaço reveste-se de sentido e é medido por meio do tempo. Esse cruzamento de séries e a fusão de sinais caracterizam o cronótopo artístico” (Bakhtin, 2010, p. 211).

visível e o espaço responde a esta visibilidade dos movimentos do tempo e do enredo [ou da intriga]” (Bakhtin, 2010, p. 258). Dito de outro modo, os índices temporais revelam-se no espaço e por meio dele se manifestam, enquanto este é percebido e apreendido na esteira do tempo, adquirindo ambos (tempo e espaço) a forma de signos que exprimem determinados significados no mundo diegético – tal como sugerem de modo exemplar as diversas narrativas que constituem o nosso *corpus*.

De resto, se é certo que o tempo e o espaço constituem dois aspectos indissociáveis no interior da narrativa cronística, como as faces de uma mesma moeda, é sempre em função da experiência humana que tais categorias podem ser percebidas ou mensuradas, de sorte que não é possível conceber qualquer narrativa sem a existência de uma ou mais personagens. Assim, sem olvidarmos a centralidade que a personagem possui neste estudo e, conseqüentemente, no nosso modelo de análise, buscaremos compreender, na seção seguinte, os diferentes mecanismos e procedimentos de figuração que “dão vida”, por assim dizer, a este curioso “ser de papel”, como bem o define Roland Barthes.

7.4 Da figura marginal à figuração de personagens

Neste ponto, refletiremos especificamente sobre o processo de figuração das personagens envolvidas na construção da narrativa cronística, tendo como referência os textos anteriormente citados que compõem o nosso *corpus* da imprensa portuguesa. À semelhança do que fizemos no capítulo precedente, quando confrontamos um conjunto de textos congêneres da imprensa brasileira contemporânea, avançaremos no sentido de compreender de que forma são representados os diversos sujeitos humanos ou figuras marginais presentes nessas narrativas, partindo do pressuposto de que a figuração é um processo dinâmico e textualmente articulado, não se limitando, por isso, a uma descrição puramente circunstancial de determinadas características (físicas, psicológicas, morais, etc.) que são atribuídas a uma personagem.

Assim, mesmo cientes do risco de incorreremos numa indesejável repetição, parece-nos oportuno retomar aqui uma definição operatória de personagem que, entretanto, já foi referida em páginas anteriores: sendo ela uma figura de base textual ou mediática, normalmente de aspecto humano ou humanizado, “a personagem vai sendo conformada, ao longo do relato, em função de procedimentos de individualização que permitem distingui-la do narrador e das restantes personagens” (Reis, 2018, p. 388). Trata-se, portanto, de uma figura existente no mundo texto que, todavia, é capaz de produzir efeitos cognitivos para além deste, uma vez que transmite para o leitor uma espécie de imagem mental associada à experiência de viver nesse mundo narrativo em curso, conforme argumentam Marie-Laure Ryan (2007) e David Herman (2009).

Com efeito, é precisamente essa dupla dimensão da personagem – isto é, textual e cognitiva – que nos permite encará-la como uma figura central na representação da experiência humana,

momento nas diversas narrativas que aqui constituem o nosso objeto de estudo e análise. Na verdade, tal centralidade mais uma vez se confirma se considerarmos, desde já, que é em torno dessa componente da narrativa que a maior dos textos coligidos são construídos, como sugerem os elementos paratextuais que *a priori* os identificam: curiosamente, em narrativas como “Imigrante entre emigrantes” (*DN*), de Ferreira Fernandes, “As mães” (*DN*), de Maria José Nogueira Pinto, “O homem que dorme” (*Pu*), de Diana Andringa, “Maria das Dores” (*Pu*), de Laurinda Alves (*Pu*), e “Tango do emigrante” (*Vi*), de António Lobo Antunes, são representadas diferentes figuras humanas que, no entanto, possuem em comum a experiência de viver à margem, quer seja por razões socioeconômicas, quer seja em virtude de questões identitárias ou socioculturais. Não por acaso, estas e outras narrativas do nosso *corpus* são construídas como se fossem pequenos perfis, podendo ser enquadradas, em certo sentido, como “crônicas de personagem”¹⁶³. Na sequência, vejamos quais são os principais procedimentos envolvidos no processo de figuração de personagens na narrativa cronística que, articuladamente, permitem concretizá-las no plano diegético.

Num primeiro momento, importa mencionar, de forma sumária, a ocorrência de certos procedimentos textuais que Carlos Reis (2015, 2018) refere como dispositivos retórico-discursivos, na medida em que possibilitam uma caracterização inicial da personagem por meio de descrições e/ou movimentos temporais (por exemplo, a analepse), os quais acentuam determinados traços delimitadores (físicos, psicológicos, culturais, etc.) dessa figura. Para melhor ilustrarmos esse procedimento, vejamos o seguinte trecho da crônica “O ladrão da Pena” (*DN*), assinada por Dieter Dellinger, na qual o processo de figuração da personagem é instaurado desde o *incipit* da narrativa:

Abri repentinamente a porta; um indivíduo alto olhava-me com um ar mais do que atrapalhado, aterrorizado mesmo, gaguejando pergunta se ali era a editora não sei quantos. Segurava ainda na mão uma espécie de lâmina que deveria ter servido para abrir portas no trinco daquele edifício de escritórios para as bandas do Campo de Santana. Era o “meu” ladrão; o homem que, à hora do almoço, fizera umas visitas, surripiando uns dinheiritos e bens de pouco valor. [...]

Magro, escanifrado, cabelo grisalho e bigode branco, aparentando uns sessenta anos mal vividos, o cidadão era a imagem do desgraçado, se bem que pela vestimenta tivesse um ar mais artístico que outra coisa, com um casaco aos quadrados, um lenço em torno do pescoço e uma camisa de cor escura; tudo um pouco coçado, mas não de todo em desalinho ou esfarrapado. Poderia passar por um poeta desesperado pela fome ou um pintor sem sucesso. Não era, evidentemente, o tipo que suscitasse reações agressivas. Pelo seu aspecto, ao roubado apeteceria quase pedir perdão por o apanhar em flagrante. (Dellinger, 1991, p. 10).

A começar pelo título, logo sabemos que a narrativa está centrada, do início ao fim, no processo de figuração da personagem, cuja caracterização (física, social, cultural, etc.) permite ao

¹⁶³ À semelhança de certos tipos ou modalidades da narrativa literária, como o conceito de “romance de personagem” (Muir, 1979; Kayser, 1985), parece-nos ser possível distinguir, para efeitos operatórios, aquilo a que nos referimos como “crônica de personagem”: trata-se de um tipo de crônica em que a personagem constitui a principal categoria da narrativa em evidência, de modo que a sua figuração representa um aspecto dominante ou sobressalente no plano diegético e, conseqüentemente, no plano discursivo. A este propósito, confrontar o verbete “tipologia narrativa” do *Dicionário de Estudos Narrativos*, de Carlos Reis (2018, pp. 514-516).

leitor criar uma espécie de imagem mental associada a essa figura marginal. Neste sentido, o retrato que dela é feito remete desde já para a tipificação, uma vez que a sua identidade é referida em função de um comportamento desviante (“Era o ‘meu’ ladrão”) e, para além disso, aponta claramente para o estereótipo (“o cidadão era a imagem do desgraçado”). Na verdade, pelo que é possível inferir ao longo do texto, “o ladrão da Pena” trata-se de uma *persona* aparentemente real que, embora seja praticamente reduzida a uma caricatura, representa de modo figural muitos outros indivíduos em posição semelhante no sistema social – um excluído social que, enquanto vagueia pelas ruas de Lisboa, pratica pequenos furtos como forma de sobrevivência.

Por outro lado, há também casos em que certos dispositivos de ficcionalização (ou paraficcionalização, como se queira) participam igualmente do processo de figuração das personagens na narrativa cronística, como é possível entrever principalmente (mas não só) nos textos de A. B. Kotter e em várias crônicas de António Lobo Antunes¹⁶⁴. A este respeito, o caso do primeiro autor revela-se aqui de especial interesse, se considerarmos, desde já, que A. B. Kotter é, na verdade, o resultado de uma aventura heteronímica empreendida pelo escritor e ex-diplomata português José Cutileiro para redigir e compor as suas crônicas, inicialmente publicadas na imprensa portuguesa e posteriormente reunidas em livro¹⁶⁵. Neste sentido, parece-nos bastante significativa a crônica “Ser outro constantemente” (*Vi*), assinada por esse “autor” que, no fundo, não passa de uma figura ficcional – embora este aspecto seja convenientemente mascarado por meio da voz de um narrador autodiegético:

Quando vejo um grupo de velhos sentados à roda da mesa de um café de província, aperta-se-me o coração. Estão ali porque foram escapando à gadanha e quase nunca se teriam escolhido uns aos outros. Os amigos de cada um já se foram; sobraram inimigos, indiferentes, chatos. Só têm em comum a idade e por isso se juntam, pois mais ninguém tem ainda essa idade nem paciência para os aturar [...].

A essa sina escapei. Na Várzea, onde acabei por dar à costa, os anos podem passar que eu

¹⁶⁴ Acerca das crônicas de António Lobo Antunes, Carlos Reis (2015, p. 131) observa que, em muitas delas, “encontramos protofigurações ficcionais em microrrelatos cujos protagonistas, quase sempre observados em episódios do quotidiano, parecem prontos a integrar um romance em projeto ou em elaboração”. De ressaltar, no entanto, que o próprio autor não possui uma visão muito abonatória desses seus escritos, como revela na crônica “Conselho de amigo” (não inserida no nosso *corpus*), de evidente natureza metatextual: “[As crônicas são] Conversas que alinhavo à pressa dado pagarem-me por elas, alimentares e de circunstância portanto, para serem lidas no domingo por quem tiver paciência para as ler e esquecidas logo depois. Pela minha parte esqueço-as assim que lhes coloco o ponto final: a minha vida joga-se nos romances, por eles me julgo e serei julgado – e tudo mais vem a seguir e nenhuma importância tem” (Antunes, 1997, p. 4).

¹⁶⁵ Alfred Barnaby Kotter – ou, simplesmente, A. B. Kotter – é uma espécie de heterônimo ou proto-heterônimo criado pelo escritor português José Cutileiro, sendo atribuída àquele a autoria de uma série de crônicas publicadas em periódicos da imprensa portuguesa entre as décadas de 1980 e 1990, sob a rubrica *Bilhetes de Colares*. Curiosamente, na edição em livro dos *Bilhetes de Colares (1982-1998)*, a biografia desse “autor” bissexto (dele não se conhecem outros textos para além das referidas crônicas) é assinada por José Cutileiro como “*in memoriam*”, à semelhança do que fizera Eça de Queirós ([1900] 1980) n’*A Correspondência de Fradique Mendes*. Com efeito, no texto-posfácio que integra a coletânea, Fernando Venâncio (2007, p. 337) afirma que, desde a primeira crônica, “o paradigma queirosiano, em particular na vertente fradiquiana, é o [aspecto] mais legível”, realçando, assim, a natureza heteronímica da figura de A. B. Kotter. Mais adiante, conclui: “Podemos ir mais longe, e supor que os ‘Bilhetes’ serviram a divulgação – sob a adorável cifra de uma autoria estrangeira – de convicções e alvites que o diplomata tinha de reservar aos gabinetes, quem sabe sob que mais elaborados códigos ainda. Alibi sofisticado, à falta de ser perfeito, os *Bilhetes de Colares* tiravam força desta recusa de um mundo de palavras medidas que era, dia e noite, o de José Cutileiro” (Venâncio, 2007, pp. 342-343).

não mudo aos olhos dos saloios. Quando cheguei, era “o inglês”; à hora da morte, hei de continuar a ser “o inglês”. E, talvez por eu ser o “inglês” e não “o velho”, muita gente mais nova do que eu vem ainda bater-me à porta. Sou outro constantemente (Kotter, 1996, p. 97).

Sintomaticamente, o título e o desfecho da crônica (neste caso, o *explicit*) estabelecem um franco diálogo com o projeto heteronímico pessoano¹⁶⁶, evidenciando que o narrador-protagonista se desdobra em vários “eus” ou identidades (“sou outro constantemente”). Assim, ainda que a figura excêntrica do “inglês” radicado em Portugal possa ser percebida, num primeiro momento, como uma *persona* de existência empírica, tendo como “álibi” o seu suposto tradutor português (ao final de cada crônica, lê-se: “Tradução de J. Fonseca”), o forte sentido de alteridade aqui presente não apenas põe em relevo a noção de fluidez da identidade de quem escreve (suposta ou efetivamente), mas também sugere, em outro nível, que o processo de figuração é uma espécie de jogo de espelhos que oferece sempre múltiplas imagens (virtuais) de uma mesma figura. Em outros termos, trata-se de uma narrativa em que os dispositivos de ficcionalização são simultaneamente ativados em dois níveis, quer seja no plano textual (por meio do contraste “eu”/“outro”, sugerindo uma cisão entre quem fala/de quem se fala), seja no plano paratextual (como evidencia o uso do heterônimo A. B. Kotter, cuja figura não se confunde de modo algum com o autor real das crônicas, José Cutileiro). Desse modo, a construção do discurso em primeira pessoa do singular nada mais é do que um efeito de superfície, pondo em causa as fronteiras – sempre mais problemáticas, no caso da crônica – entre realidade e ficção.

À parte isto, também participam do processo de figuração na narrativa cronística os chamados dispositivos de conformação acional, isto é, “aqueles que, dependendo do desenvolvimento de uma ação narrativa e da sua temporalidade, constituem fatores de configuração da personagem” (Reis, 2015, p. 131). Assim, enquanto as descrições – aqui entendidas como procedimentos retórico-discursivos – nos oferecem uma caracterização mais direta e explícita da personagem, “conseguindo criar na mente do receptor um ser com figurações variáveis” “através de lexemas [implantados pelo autor] na tessitura textual” (Vieira, 2014, p. 127), os dispositivos de conformação acional manifestam-se de forma mais sutil ou implícita, já que nos permitem caracterizá-la indiretamente, a partir das suas ações e interações diversas – ou seja, tendo em conta a sua relação com o tempo e o espaço, a forma e a frequência adotadas para gerir os seus monólogos e diálogos, os níveis e tiques de linguagem por ela utilizados, etc. De modo exemplar, tais dispositivos são claramente ativados na seguinte passagem da “Crônica escrita pelo filho de Calamity Jane” (*Vi*), de António Lobo Antunes:

¹⁶⁶ Refira-se que o título da crônica foi tomado de empréstimo a um conhecido poema de Fernando Pessoa – “Viajar! Perder países! / Ser outro constantemente, / Por a alma não ter raízes / De viver de ver somente! [...]” (Pessoa, 1995, p. 182) –, sendo esta referência citada em nota de rodapé que, por sua vez, é atribuída ao “tradutor” J. Fonseca (“N. do T.”), também este uma figura ficcional.

No bairro onde moro e que não trocava por nenhum outro
(não é um bairro, é uma ilha em Lisboa)
fui fazendo amizade com criaturas extraordinárias, sem abrigo, doentes mentais, viúvos solitários, pequenos *dealers*, pequenos comerciantes, um grupo que se dedica a atividades que os jornais chamam marginais. [...] E a pouco e pouco vou fazendo amizade com outros habitantes locais: mulheres de aluguer, travestis, os protetores de umas e outros, um carteirista de mais de setenta e cinco anos que recusa reformar-se, já a arrastar a perninha e todavia de olho vivo e palavra convincente. Antes de me mentir previne
– Eu a si não lhe minto
para que fique em ata que está a aldrabar. A nossa cumplicidade começou a pifar-me cinquenta euros: nunca mos devolveu. Suponho que os considera a propina que lhe devia pelas aulas futuras. Se calhar virem à baila os cinquenta euros explica logo
– Isso foi antes
e considera o assunto resolvido, ou seja consideramos ambos o assunto resolvido (Antunes, 2008, p. 14).

Como é possível entrever neste excerto, o retrato que é construído de uma das personagens (“um carteirista de mais de setenta e cinco anos que recusa reformar-se”) não ficaria de todo completo apenas com uma descrição puramente circunstancial, já que os seus comportamentos (“Antes de me mentir previne”; “a pifar-me cinquenta euros”; “nunca mos devolveu”; etc.) e pequenos discursos (“Eu a si não lhe minto”; “Isso foi antes”) também ilustram, de forma dinâmica, a sua feição psicológica, moral e ideológica. Este aspecto, aliás, é realçado pelo próprio narrador-cronista a certa altura do relato, quando menciona a existência de um “código de honra” implícito que, curiosamente, parece reger o comportamento das diferentes figuras marginais com as quais convive: “Violentos e sentimentalões, demorei tempo a entender suas regras morais, que nada têm a ver com a moral corrente mas que são minuciosamente seguidas: já sentira isso de fora, na época em que frequentei cadeias, sinto agora por dentro. E aceito.” (Antunes, 2008, p. 14).

No fundo – e a análise das crônicas que integram o nosso *corpus* confirma-o –, os diversos procedimentos já citados (retórico-discursivos, de [para]ficcionalização e conformação acional) raramente ocorrem de forma dissociada, até mesmo por conta da dimensão material que caracteriza esses textos. Explicamos: com exceção de alguns casos em que outras categorias da narrativa são privilegiadas ou tensionadas ao máximo pelo cronista (por exemplo, o espaço ou o tempo), a figuração de personagens quase sempre ocupa um lugar de grande relevo nessas narrativas, pelo que os diferentes dispositivos envolvidos no processo de construção e composição desses “seres de papel” naturalmente coexistem e são interdependentes, sendo isoláveis apenas para efeitos operatórios. Por conseguinte, no curto espaço de que normalmente dispõe o cronista, não surpreende que a maioria dessas figuras sejam construídas e posteriormente percebidas como personagens “planas” e não “redondas”, considerando a clássica distinção proposta por Edward Forster (2005)¹⁶⁷.

¹⁶⁷ Uma possível exceção a esta tendência seria a sequência de crônicas publicadas por José Cutileiro sob o heterônimo de A. B. Kotter, uma vez que as diversas narrativas escritas por este “autor” também revelam uma notável mudança de

De modo análogo, são igualmente frequentes as situações em que a figuração de personagens, também na narrativa cronística de autoras e autores portugueses, tende claramente à tipificação, conforme se verifica em textos como “O ladrão da Pena” (*DN*), de Dieter Dellinger, “Os pobrezinhos” (*Pu*) e “Meu menino, ino, ino” (*Vi*), ambas de António Lobo Antunes. Nestas crônicas, as diferentes personagens marginais retratadas – um assaltante que vagueia pelas ruas de Lisboa, um coletivo de indivíduos em situação de pobreza e “um senhor de idade” que “distribu[i] poemas da sua autoria impressos em folhas soltas” (Antunes, 2005, p. 11) – são apresentadas como figuras muito presentes na sociedade portuguesa contemporânea, representando tipos humanos ou atores sociais visivelmente marginalizados. Sintomaticamente, nenhuma delas possui designação nominal própria, sendo antes identificadas por uma mera característica ou circunstância que as distingue no sistema social: o ladrão, o(s) pobre(s), o velho solitário, etc. Por vezes, no entanto, a figuração de tais personagens dirige-se claramente para o estereótipo ou mesmo para a caricatura, ainda mais quando a narrativa é construída com uma flagrante intenção humorística, conforme se nota na crônica “Os pobrezinhos” (*Pu*):

Na minha família os animais domésticos não eram cães nem gatos nem pássaros. Na minha família os animais domésticos eram os pobres. Cada uma das minhas tias tinha o seu pobre pessoal e intransmissível, que vinha a casa dos meus avós uma vez por semana, buscar com um sorriso agradecido a ração de roupa e de comida. [...]

Os filhos dos pobres definiam-se por não irem à escola, serem magrinhos e morrerem muito. Ao perguntar as razões destas características insólitas foi-me dito com um encolher de ombros

– O que é que o menino quer esta gente é assim e eu entendi que ser pobre, mais que um destino, era uma espécie de vocação como ter jeito para jogar *bridge* ou para tocar piano (Antunes, 1993, p. 81).

Neste texto, o efeito de humor é alcançado pelo cronista a partir de um conjunto de estratégias discursivas que, de um lado, realçam a distância social existente entre o narrador-personagem e as figuras marginais aqui retratadas – “os pobrezinhos” –, estas sempre dependentes de uma condicionada caridade familiar; de outro, reproduzem ironicamente uma série de preconceitos e estereótipos frequentemente associados aos “pobres”, representando-os de maneira visivelmente caricatural. Desta forma, por meio da ironia e da caricatura, o processo de figuração evidencia a condição de extrema vulnerabilidade socioeconômica em que vivem as personagens que dão título à crônica, curiosamente referidas no diminutivo e metaforicamente comparadas a “animais domésticos”.

Pelo exposto, não parece haver dúvidas de que a personagem, uma vez representada no interior da narrativa cronística, é a figura que melhor encarna, por assim dizer, a dimensão humana

estados psíquicos do narrador-personagem, quando confrontadas em conjunto. Com efeito, esta evolução se justifica se considerarmos a estratégia discursiva que é adotada pelo cronista, ao optar por uma narrativa fragmentada que, no entanto, é construída sempre em torno das experiências vivenciadas por uma mesma figura, possibilitando, assim, a construção de uma personagem com maior profundidade anímica.

da experiência da marginalidade, dando “vida” (no plano textual, é claro) ou mesmo voz a diferentes atores sociais que, por motivos bastante variados, vivem à margem das representações socioculturais dominantes. Quer isto dizer que, por meio de um salto metaléptico, as diversas *personae* existentes no mundo real – bem como as suas respectivas posições na hierarquia de valores do sistema social – podem ser transportadas para o mundo diegético e converter-se em personagens, dando origem a processos de figuração que, uma vez instaurados pela “máquina narrativa” (Babo, 2017), possibilitam ao cronista construir relatos que põem em causa as fronteiras (quase sempre movediças e porosas) entre realidade e ficção. É, portanto, na esteira dessas reflexões sobre a natureza ambígua da personagem – um “ser de papel”, é certo, mas que produz efeitos cognitivos sobre o leitor – que passaremos à análise da representação discursiva da experiência da marginalidade, considerando os diversos aspectos linguísticos e ideológicos que articuladamente a concretizam.

7.5 Textos e contextos: discursos sobre a experiência da marginalidade

Neste ponto, avançaremos no sentido de compreender os diversos mecanismos textuais envolvidos na construção discursiva da narrativa cronística sobre a experiência da marginalidade, tendo como ponto de partida a análise de alguns casos paradigmáticos. Assim, considerando as linhas temáticas anteriormente apontadas, bem com as diferentes figuras e/ou atores sociais envolvidos nessas narrativas, enfocaremos, a partir de agora, os aspectos discursivos e ideológicos atinentes à representação da experiência da marginalidade, mais especificamente nas crônicas da imprensa portuguesa contemporânea. De ressaltar, novamente, que os textos aqui reunidos não refletem necessariamente o nosso posicionamento político ou ideológico acerca dos temas envolvidos, sendo antes o resultado de uma criteriosa seleção com base nos parâmetros explicitados em capítulo próprio.

7.5.1 Pobreza e exclusão social

Tal como ocorre no caso da realidade brasileira, um dos temas mais frequentes na narrativa cronística de autoras e autores portugueses sobre a experiência da marginalidade é, sem dúvida, a questão da exclusão social associada à pobreza. Na verdade, trata-se de um tema complexo com múltiplas incidências sobre a realidade social, normalmente associado às desigualdades existentes entre as chamadas classes dominantes e dominadas, considerando as diversas assimetrias e constrangimentos que, conforme mencionamos anteriormente, também caracterizam a sociedade portuguesa. Em alguns casos, essa distinção torna-se ainda mais evidente quando está em causa a figuração de personagens que, do ponto de vista material, pouco ou nada têm, quase sempre representados como protagonistas de uma história de vida anônima e marginal, sem grandes

possibilidades de transformação da própria “realidade” na qual se inserem.

A nosso ver, este aspecto é evidenciado de modo paradigmático na crônica “O homem que dorme” (*Pu*), de Diana Andringa. Neste texto, praticamente toda a ação existente na narrativa se resume ao simples relato de um indivíduo anônimo que, aparentemente sem abrigo, resolve descansar no meio da calçada de uma rua em Lisboa, provocando um indisfarçável incômodo nas demais pessoas que por ali passam. Há, no entanto, um certo ritual nos gestos desse homem que é então captado pelas lentes da narradora-cronista, de modo que a sua figura parece encetar uma espécie de *mise en scène* pouco habitual:

Ainda não é totalmente noite quando o homem chega. Antes de se deitar, hesita. De pé no mesmo lugar, balança-se um pouco, como se pretendesse escolher o melhor local. Depois deixa-se cair, e a quem o observa parece que o faz exatamente no mesmo sítio em que o fizera no dia anterior, como se a hesitação fosse um jogo com ele próprio – ou como se fosse possível distinguir, entre os paralelepípedos, aqueles onde se deitara na véspera. E adormece profundamente.

Seria fácil, brincando com palavras, dizer que que sonha com a praia que jaz sob os paralelepípedos em que se deita – “*sous le pavé, la plage*” – porque os paralelepípedos são isso mesmo, as pedras da calçada, não o motivo de qualquer lençol ou cobertor. É que o homem dorme no passeio, numa rua de Lisboa. Mas, enquanto outras pessoas sem abrigo preferem encostar-se às paredes, aproveitar a ilusória defesa de um umbral, ele deixa-se cair bem no meio do passeio, e ali fica, indiferente às pessoas que o olham entre a crítica e o remorso, às folhas que caem, aos cães que se abeiram para o farejar (Andringa, 1994, p. 20).

Assumindo uma posição homodiegética, a narradora situa o contexto da ação e introduz a personagem – “o homem que dorme”, uma figura de nome desconhecido – logo no *incipit* da narrativa, como se a observasse a partir de um ponto de vista privilegiado – na verdade, uma “janela” que simbolicamente a emoldura. Embora tal personagem seja reduzida a um conjunto de traços mínimos, sem quaisquer referências a outros aspectos da sua identidade (apenas sabemos que se trata de um homem sem abrigo), o processo de figuração que a concretiza é ativado principalmente por meio de dispositivos de conformação acional, caracterizando-a de forma indireta por meio das suas atitudes e comportamentos (“Antes de se deitar, hesita”; “Depois deixa-se cair”; “E adormece profundamente”). Desse modo, a personagem passa de uma situação de consciência e atividade, no plano diegético, para um estado de completa imobilidade e alheamento, como se buscasse no mundo onírico o abrigo ou refúgio não encontrado na realidade circundante. Daí, portanto, a narradora comparar a calçada – onde esse homem dorme “profundamente” – com uma espécie de “lençol ou cobertor” que apenas metaforicamente o envolve, numa clara oposição simbólica à dureza das pedras que efetivamente lhe servem de cama – atente-se para o uso reiterado das palavras “paralelepípedos”, “pedras” e “passeio”, que aqui constituem uma unidade semântica.

Contudo, a aparente tranquilidade do “homem que dorme” – construção verbal repetida de forma insistente ao longo da crônica, estabelecendo uma relação de paralelismo com o elemento paratextual – contrasta visivelmente com a atitude daqueles que o observam enquanto passam,

divididos “entre a crítica e remorso”. Assim, em vez de “aproveitar a ilusória defesa de um umbral” e esconder-se nas sombras, ele parece desafiar a indiferença dos passantes ao colocar-se literalmente no meio do caminho, evidenciando por meio dessa atitude a própria posição de marginalidade em que se encontra – quer seja de forma consciente ou não. Com efeito, como reflete mais adiante a narradora-cronista, a sua presença inevitavelmente “causa reserva nesta rua”: “As pessoas que vêm juntas, conversando, pelo passeio, baixam as vozes e separam-se, ao passar por ele, e as que vêm rápidas detêm-se, como se temessem pisá-lo. Mesmo outros vagabundos param a olhá-lo e meneiam a cabeça, incompreendendo” (Andringa, 1994, p. 20).

No fundo, ainda que não possua voz explícita na narrativa, até mesmo pelo estado de letargia em que se encontra – “O homem, esse, dorme tranquilo, ao menos aparentemente. Não teme perder nada, porque nada tem. E talvez que o seu próprio modo abandonado, sereno, de dormir afaste eventuais ataques de quem possa ferir apenas por prazer” (Andringa, 1994, p. 20) –, a personagem representa os diversos excluídos sociais que, uma vez desprovidos de bens materiais ou condições básicas de subsistência, vêm-se refletidos nessa figura anônima e marginal, identificada basicamente por meio de verbos que exprimem processos materiais (ações concretas) e comportamentais (processos da consciência ou estados fisiológicos), no que à transitividade diz respeito (Halliday, 2004).

Não por acaso, a crônica em questão utiliza estratégias discursivas que envolvem simultaneamente a narratividade e o ensaísmo, ora enfatizando a figuração da personagem-título, que assume o papel de protagonista do relato, ora apresentando um conjunto de reflexões empreendidas pela própria narradora-cronista, que não se exime de expor abertamente o seu ponto de vista político e ideológico sobre a “realidade” social aqui representada: “Olho, da janela, o homem adormecido no passeio, e aguardo (ansiosamente) que a esquerda acorde” (Andringa, 1994, p. 20). Nesta proposição, o verbo “acordar”, conjugado no modo subjuntivo/conjuntivo, exprime um desejo (já que complementa o sentido do verbo “aguardar”, aqui flexionado na primeira pessoa do singular) e adquire forte conotação metafórica, ao mesmo tempo contrastando com a figura do “homem adormecido no passeio” e sugerindo, afinal, um processo de (re)tomada de consciência por parte da chamada “esquerda” política.

De modo análogo, a experiência da exclusão social provocada por razões de natureza socioeconômica é também ilustrada na crônica “O cabo ferrador”, de António Lobo Antunes (*Ví*). Contudo, ao contrário do texto anterior, em que a figuração da personagem-título (“o homem que dorme”) é praticamente reduzida a uma mera esquematização¹⁶⁸, na crônica antuniana, o protagonista é apresentado como uma figura bem delimitada que, além de possuir voz própria e

¹⁶⁸ Segundo Cristina Costa Vieira (2014, p. 136), “as descrições pouco detalhadas, ou seja, esquemáticas, vagas, servem ora à diminuição do relevo de uma personagem, ora à sugestão do seu caráter diáfano ou misterioso”. No caso em apreço, parece-nos que essa relativa indefinição da personagem-título (um homem “sem rosto”, idade aparente ou nome próprio, etc.) é antes o resultado de uma estratégia discursiva que visa à sua tipificação, tratando-se de uma figura marginal que, no fundo, representa um coletivo de indivíduos em posição semelhante no sistema social.

uma história de vida, apresenta maior profundidade anímica:

Duzentos euros por mês não dão para muita coisa: uma sopinha e uma maçã ao almoço, uma sopinha e uma maçã ao jantar.

Nos intervalos pede-me cigarros

– Não há por aí um cigarrinho a mais, doutor?

ou senta-se nas esplanadas até o mandarem embora, tratando-o por tu

– Põe-te a andar

e ele lá segue para o café próximo a arrastar um sapato sem atacadores. Não aceita esmolas, não aceita dinheiro, só pede cigarros aos amigos

– Só peço cigarros aos amigos

de acordo com o seu código aristocrático de miséria. Quando quis oferecer-lhe uma camisola recusou ultrajado

– Sou algum infeliz, eu?

e levou uma semana a perdoar a minha incompreensão da sua dignidade

– Você pode ser doutor e escrever livros mas não percebe nada da vida e tem razão, não percebo nada da vida (Antunes, 2010, p. 14).

Neste excerto, o protagonista é caracterizado de forma indireta por meio das suas atitudes e comportamentos, captadas através do olhar de um narrador homodiegético com quem passa a dialogar. Assim, a primeira proposição do texto – “Duzentos euros por mês não dão para muita coisa [...]” – anuncia, desde já, a condição de pobreza material em que vive a personagem-título, cujos parcos rendimentos mensais só lhe permitem fazer duas simples refeições diárias, invariavelmente repetidas. Sendo, pois, uma figura de escassos recursos financeiros, a personagem leva uma vida errante e solitária, quase sempre deambulando entre uma esplanada e outra, “até o mandarem ir embora, tratando-o por tu” – marcador linguístico que, neste contexto, reforça ainda mais a sua posição de marginalidade no sistema social. Na sequência, as convicções morais da personagem são expressas pelo narrador ora de maneira indireta (“Não aceita esmolas, não aceita dinheiro, só pede cigarros aos amigos”), ora de forma direta, por meio de citações miméticas que reproduzem ou confirmam o seu alegado “código aristocrático de miséria”, como é possível depreender em diversos trechos do diálogo (“– Só peço cigarros aos amigos”; “– Sou algum infeliz, eu?”; “– Você pode ser doutor e escrever livros mas não percebe nada da vida”).

Contudo, se a pobreza material parece ser o aspecto imediatamente mais visível dessa personagem (“e ele lá segue para o café próximo a arrastar um sapato sem atacadores”), não quer isto dizer que tal figura seja desprovida de uma história de vida e de um nome próprio que afinal o singularizam, como ficamos a saber no decurso da narrativa. Assim, por meio de uma construção perifrástica que remete o protagonista para um tempo pretérito – “O seu maior orgulho é ter feito a tropa em Chaves” (Antunes, 2010, p. 14) –, o narrador introduz uma breve descrição que lhe permite traçar um retrato mais pormenorizado do seu interlocutor, enquanto este lhe mostra uma antiga fotografia retirada da carteira:

[...] o retrato de um cabo ferrador, cheio de infância na cara mas inigualável a aviar, em

que levei tempo a descobrir a criatura de agora, já sem infância nenhuma na cara, pregas, cicatrizes, a pele a lembrar-me o mapa de Portugal da minha escola, com uma cagadela de mosca no Alentejo e uma segunda mesmo ao lado de Faro, nas feições do senhor Ismael também os pontos negros das cidades, rugas iguais ao Guadiana e ao Douro, a ponta de Sagres do queixo, o estuário do Tejo da boca e, a propósito da boca
– Não se arranja um bagacinho que tenho a língua seca
mostrando-me a sair das gengivas desmobiadas, guardando-a de novo (Antunes, 2010, pp. 14-15).

Nesta cena, a imagem fotográfica apresentada pela personagem, aqui vista como reflexo de um passado remoto (“o retrato de um cabo ferrador, cheio de infância na cara”), contrasta sensivelmente com a sua imagem do presente (“já sem infância nenhuma na cara, pregas, cicatrizes”), de modo que as suas atuais feições são comparadas pelo narrador ao “mapa de Portugal”, como se fosse possível reconhecer naquele rosto, agora envelhecido, os mesmos elementos “geográficos” que também distinguem a acidentada cartografia portuguesa (“nas feições do senhor Ismael também os pontos negros das cidades, rugas iguais ao Guadiana e ao Douro, a ponta de Sagres do queixo, o estuário do Tejo da boca”). Desse modo, sob o signo da metáfora, o protagonista – então identificado como “senhor Ismael” – é descrito como uma espécie de imagem especular do país, personificando uma figura duplamente atormentada pelas lembranças do passado e pelas adversidades do presente. Mais adiante, depois de relatar a sua história de vida – que, nas palavras do narrador, envolve “um discurso compridíssimo, com todas as suas desgraças dentro” (Antunes, 2010, p. 15) –, a personagem revela:

Passado um grande bocado acrescentou
– Tenho dormido num degrau, sabia?
levantou-se da cadeira e foi-se embora, aposto que sem pensar em Chaves, nos montes, nas gajas, todo inteiro no interior de uma incomodidade com picos que o atormentavam, o filho morto em criança, a mulher ida com um caixeiro viajante, os duzentos euros, a sopinha. Mas havia de acabar por animar-se
– Isto já passa amigo
porque não há azares que um cabo ferrador como deve ser não aguento, em sentido para o toque a silêncio, que nos mexe a todos por dentro e é o mais bonito que existe (Antunes, 2010, pp. 14-15).

Na verdade, como é frequente na obra ficcional antuniana (ou paraficcional, se assim considerarmos o vasto conjunto da sua produção cronística), trata-se de uma personagem que vive assombrada por fantasmas ou espectros que jamais o abandonam, de modo que a experiência da marginalidade é realçada, no plano diegético, em consequência do seu histórico de desagregação familiar e afetiva, aqui radicalizada pela dupla perda (material e simbólica) do lar. No entanto, a ideia final expressa em seu discurso é a de que tudo “passa” (“o filho morto em criança, a mulher ida com um caixeiro viajante, os duzentos euros, a sopinha”, etc.), sublinhando, por meio de advérbios de negação, a resiliência da própria personagem perante as adversidades da vida, remetendo afinal a sua história para a noção de “sorte” ou de destino (“porque não há azares que

um cabo ferrador como deve ser não aguento”).

7.5.2 Alteridade e diferença étnico-racial

Conforme nos sugere um número bastante expressivo de textos do nosso *corpus*, a questão da diferença étnica e racial – e, por extensão, da própria alteridade – constitui uma das mais recorrentes e complexas no que diz respeito à experiência da marginalidade na sociedade portuguesa coetânea. Com efeito, a presença histórica de determinados grupos étnicos ou minorias raciais em território português, em sua maioria imigrantes ou descendentes de imigrantes das ex-colônias, não apenas configura um decisivo fator de hibridismo cultural, mas também aponta para um conjunto de questões socioculturais e identitárias que, em última instância, exprimem as tensões e contradições inerentes à dialética “eu”/“outro” – seja este “outro” real ou imaginário, distante ou próximo.

Nesta direção, a primeira crônica que analisaremos, intitulada “O preto da Mouraria” (*Pu*) e assinada pelo escritor angolano José Eduardo Agualusa, pode mesmo ser lida à luz dessa dicotomia, tendo sido publicada sugestivamente sob a rubrica *Fronteiras Perdidas*¹⁶⁹. Assim, como é frequente em diversos textos do autor de *Nação Crioula*, nos quais sobeja um manifesto sentido de alteridade, também nesta narrativa, a questão da identidade – aqui plasmada na noção de diferença étnica e racial – é posta em cena sob a forma de um breve diálogo, encetado entre o protagonista da crônica e um narrador homodiegético, que apenas se identifica como “eu”:

“Um gajo olha para o Castelo de São Jorge, pá, e pensa que aquelas coisas, as ameias, estão ali há gerações. Tretas! Foi o Salazar, o Velho Botas, quem mandou pôr aquilo lá em cima. Na opinião dele um castelo sem ameias, topas?, era assim uma espécie de contradição nos termos. Castelo sem ameias, rei sem coroa, pássaro sem asas. Mulher sem... Topas?” Mais ou menos, há meia hora que me esforço por seguir o raciocínio dele, mas Amadeu bebeu de mais, derrapa nas curvas [...].
Ele olha-me ofendido, os olhos turvados pelo álcool e pelas lágrimas: “Não percebes? Acho que ainda não estás a topar, meu! Sou eu o castelo [...]”. Ficamos os dois em silêncio (Agualusa, 2000, p. 6).

Dessa forma, o texto inicia-se a partir de um comentário aparentemente banal – um fato curioso acerca da reconstrução do Castelo de São Jorge, empreendida durante o governo de António de Oliveira Salazar – que, na verdade, serve de pretexto para o protagonista relatar a sua própria história, a qual nos é relevada no decorrer da crônica. Na sequência, a história de Amadeu – o “outro” que assume o papel de protagonista do relato – é contada em tom de melancólico desabafo

¹⁶⁹ Paralelamente, uma antologia de mesmo nome foi editada pelo autor, reunindo em livro diferentes textos publicados nas páginas do jornal *Público*. Refira-se que o texto em análise (“O preto da Mouraria”) foi integrado posteriormente à coletânea *Catálogo de Luzes* (2013), que inclui uma seleção de contos e crônicas organizada pelo próprio autor mais recentemente.

a um interlocutor anônimo (o narrador), permitindo traçar um breve perfil dessa personagem:

Amadeu conta-me isto, ou melhor canta-me isto, como se fosse um fado. Ele sofre de pselismo, como prefere dizer, se bem que para toda a gente é simplesmente gago. Também lhe chamam tartamudo, travado, tartamelo, essas coisas. Quando criança, porém, Amadeu descobriu que cantando conseguia iludir o percalço e com isso fez-se fadista. Gaba-se de conseguir transformar qualquer texto, por mais insosso, num fadinho airoso. A lista telefônica, por exemplo, o calendário das marés, o teorema de Pitágoras (Aqualusa, 2000, p. 6).

Curiosamente, a trajetória pessoal de Amadeu é comparada a “um fado” (no sentido mesmo de destino), já que ele começou a cantar sob a cadência desse ritmo ainda na infância, a princípio como forma de “iludir” o “pselismo” – uma perturbação da fala que se caracteriza pela paragem numa determinada sílaba e na sua conseqüente repetição. Assim, ao assumir o protagonismo da própria história, Amadeu “fez-se fadista” (atente-se para o uso do verbo na forma reflexiva), desenvolvendo a partir de então a capacidade “de conseguir transformar qualquer texto, por mais insosso, num fadinho airoso”, de tal modo que “fala como se cantasse e por isso as pessoas o evitam quando estão muito apressadas” (Aqualusa, 2000, p. 6). Há, no entanto, um outro aspecto da sua identidade que aparentemente “fala” (no sentido simbólico, é claro) muito mais alto do que a sua própria gaguez, distinguindo-o visivelmente naquele contexto sociocultural:

[...] Amadeu nasceu na Mouraria e criou-se por ali mesmo. Entre mulheres de má-fama, vinho tinto, sardinhas assadas pelo São João. Ninguém estranharia que se tornasse fadista a não ser por causa de um pormenor, e não me refiro à gaguez, ele canta bem, porém – eis o tremendo pormenor, é preto. A mãe era uma varina cabo-verdiana, o pai, marinheiro de Cabinda. “Afinal, de onde és tu?”, perguntam-lhe com frequência. Ele encolhe os ombros e explica que nasceu na Mouraria. “Sim, mas o teu pai, o marinheiro, era de onde? Cabinda? Então és angolano.” Isto irrita o meu amigo: “Porra! Como posso ser angolano se nunca fui a Angola, e além disso a minha mãe era de Cabo Verde?” Os outros ignoram a questão: “Então és africano, pronto, pá, não te chateies.” Ele gostaria de ser apenas, um preto da Mouraria. Fadista, já agora, mas talvez isso seja muita pretensão. “Devias cantar rap”, dizem-lhe, “rap, sim, é música de pretos.” (Aqualusa, 2000, p. 6).

Nesta passagem, a trajetória do protagonista é relatada sumariamente do nascimento até à idade adulta, resumindo a sua biografia numa sequência de frases que remetem para o seu contexto sociocultural e familiar. Neste ínterim, a história dessa figura é (re)construída sob o signo de uma identidade ao mesmo tempo híbrida e fragmentada, uma vez que o seu efetivo local de nascimento e convivência (“nasceu na Mouraria e criou-se por ali mesmo”) parece contrastar, pelo menos aos olhos de muitos, com as suas origens parentais (“A mãe era uma varina cabo-verdiana, o pai, marinheiro de Cabinda”). Devido a isto, a sua identidade é alvo constante de questionamentos que põem em causa o seu lugar de origem (“Afinal, de onde és tu?”, perguntam-lhe com frequência”), quase sempre deslocando-o para espaços bem distantes da sua vivência imediata, sendo por vezes apontado como “angolano” ou referido genericamente como “africano” – embora o protagonista

não se reconheça efetivamente em nenhuma dessas identidades (“Ele gostaria de ser apenas, um preto da Mouraria.”).

Assim, não obstante a sua origem lisboeta (para mais, no emblemático bairro da Mouraria) e a sua notória predileção pelo fado (um estilo musical tipicamente português), Amadeu é visto como um *outsider* no seu próprio país de nascimento, aspecto que é duplamente realçado no plano textual e paratextual através da cor da sua pele, ao mesmo tempo com valor de substantivo e adjetivo (“eis o tremendo pormenor, é preto”). Se, por um lado, ele deseja ser reconhecido como um legítimo cidadão português, por outro, a sua origem étnica é constantemente confrontada com a sua forma de expressão musical, como se uma coisa impossibilitasse a outra, configurando uma espécie de interdição no plano simbólico (“Fadista, já agora, mas talvez isso seja muita pretensão.”). No fundo, é esta a ideia que parece implícita na última preposição, expressa sob a forma de citação mimética, introduzida por um verbo com valor de admoestação e logo a seguir reforçado por um advérbio de afirmação (“‘Devias cantar rap’, dizem-lhe, ‘rap, sim, é música de pretos.’”).

Desse modo, todo o processo de figuração contribui para reforçar o sentido de estranhamento e ambiguidade que o protagonista evoca, quer seja através das pausas descritivas instauradas pela voz do narrador, ao realçar características e atitudes aparentemente contraditórias – “Amadeu não gosta de vinho, nem sequer de cerveja, mas bebe para que os outros não o esqueçam, quero dizer, para que se lembrem sempre de que ele é um legítimo filho de Lisboa” (Aqualusa, 2000, p. 6) –, quer seja por meio de citações miméticas que reproduzem diretamente o discurso da personagem, revelando a sua própria visão de mundo – “‘Isto aqui [a Mouraria], antigamente, quero dizer, muito antigamente, era cheio de pretos. Devia ter sido português nessa altura, há cinco séculos, podia ter sido mouro e português, [...], e toda a gente acharia natural. Agora é demasiado tarde, ou ainda demasiado cedo, não sei bem.” (Aqualusa, 2000, p. 6). Neste contexto, o desejo de retornar ao passado histórico, expresso por meio de uma perífrase verbal que remete para uma situação hipotética (“Devia ter sido português nessa altura”), confirma o sentimento de deslocamento experimentado pela personagem, cuja identidade híbrida é acentuada por meio de uma conjunção aditiva (“podia ter sido mouro e português”) e, para além disso, metaforicamente comparada ao Castelo de São Jorge – em suma, um ícone da paisagem lisboeta e um símbolo do passado histórico associado à identidade portuguesa.

Sintomaticamente, uma breve análise da transitividade confirma o ligeiro predomínio de processos comportamentais e existenciais, para além dos chamados processos mentais e relacionais (Halliday, 2004). Quer isto dizer, portanto, que a narrativa está centrada sobretudo em aspectos relacionados com a identidade da personagem-título e com a posição que esta ocupa no sistema social, permitindo (re)construir o retrato de uma figura estigmatizada devido à sua origem étnico-racial – afinal, o fadista Amadeu é frequentemente discriminado pela cor da sua pele, dando a entender que os filhos de imigrantes africanos nascidos em Portugal (mas não só) são vistos muitas vezes como estrangeiros ou *outsiders*, não possuindo o mesmo estatuto sociocultural que os demais

cidadãos portugueses.

Não por acaso, a mesma noção de alteridade, alicerçada na ideia de diferença étnico-racial, também está presente na crônica “Maria felizarda” (*Pu*), de Laurinda Alves. De modo semelhante ao texto anterior, que está centrado na experiência de um indivíduo marginalizado pela origem étnica, também nesta narrativa é traçado o breve perfil de uma figura feminina que, em virtude da sua genealogia familiar, ocupa uma posição aparentemente secundária no sistema social:

Fala com uma voz doce, num tom cantado. Tem 36 anos, ar de 50 e uma filha de 12. Sentada ao colo. A filha não anda e jamais poderá andar porque a mãe casou com um primo direito e as coisas são o que são. [...]

Maria Felizarda, a mãe, não se queixa da sua sorte e, talvez por isso, o nome lhe assente tão bem. Bonita como poucas, Maria Felizarda tem planta e raça. Cigana como os pais, os avós e todos os que ficaram para trás, Maria Felizarda agradece o pouco como se fosse muito. A verdade é que aquela filha é tudo para ela. Moram na província, mas de vez em quando descem à cidade para pedir ajuda. (Alves, 1998, p. 10).

Logo de início, sabemos que a narrativa está centrada no processo de figuração da personagem-título, cuja caracterização (física, social, cultural, etc.) permite ao leitor criar uma espécie de imagem mental associada a essa figura. Assim, embora seja caracterizada inicialmente de modo eufórico (“Fala com uma voz doce, num tom cantado”), a protagonista – “Maria Felizarda” – é apresentada pelo narrador como uma mulher de destino já traçado desde o nascimento, como sugere o seu breve histórico familiar (“A filha não anda e jamais poderá andar porque a mãe casou com um primo direito e as coisas são o que são.”). De fato, ao referir que “Maria Felizarda [...] não se queixa da sorte”, o narrador reforça a ideia de destino e a noção de casualidade daí decorrente, como se a protagonista não tivesse qualquer controle sobre a sua própria história de vida – aspecto que, aliás, já se encontra simbolicamente plasmado no próprio nome da personagem, composto por um adjetivo que remete para o campo semântico da “sorte” ou do “destino” (“talvez por isso, o nome lhe assente tão bem”). Para mais, o uso reiterado do discurso indireto contribui para assinalar a identidade marginal da personagem, já que a sua voz aparece quase sempre filtrada pelo discurso do narrador, traduzindo as suas ações e motivações por meio da terceira pessoa do discurso (“A verdade é que aquela filha é tudo para ela”).

Neste sentido, o retrato da protagonista tende sensivelmente para a tipificação, uma vez que a sua identidade é remetida diretamente para um grupo étnico que, por meio de sucessivas gerações, metonimicamente a representa (“Cigana como os pais, os avós e todos os que ficaram para trás [...]”). Para além disso, o fato de Maria Felizarda “agradece[r] o pouco como se fosse muito” confirma a ideia, já anteriormente expressa, de que ela não espera nada além daquilo que o destino lhe reserva, assumindo uma atitude de resignação perante as adversidades da vida. Na sequência, a oposição entre diferentes espaços geográficos, expressa por uma conjunção adversativa, realça ainda a noção de abismo existente entre duas realidades socioculturais muito distintas, evidenciando, desse modo, a própria situação de marginalidade em que se encontra a

protagonista (“Moram na província, mas de vez em quando descem à cidade para pedir ajuda.”).

Não se pense, contudo, que o processo de figuração da personagem-título se reduz a uma mera caracterização inicial, e tampouco se resume a um simples estereótipo – como, aliás, frequentemente se verifica em boa parte das notícias publicadas na imprensa portuguesa de referência sobre a comunidade cigana e outras minorias étnicas¹⁷⁰. Na verdade, a protagonista é descrita de modo predominantemente eufórico ao longo da crônica, sobretudo quando o narrador assume, de forma mais explícita, o papel de interlocutor dessa personagem:

No dia em que falei com ela estava à espera da consulta do dr. António Levy, no Hospital de Santa Maria [em Lisboa]. Vinha para levar um relatório médico para ter o direito a uma cadeira de rodas elétrica.

De cabelo bem penteado, arrecadas de ouro, saia comprida e aseada, sapatos novos e sorriso antigo, Maria Felizarda não se importou de falar com quem não conhecia. Agradecia entre cada duas frases e acrescentava, aqui e ali, um suspiro de resignação trespassado de felicidade. Sim, de felicidade.

Esperava alguém que falasse com muita dor e desalento e dei de cara com aquela mãe e aquela filha ao colo uma da outra. (Alves, 1998, p. 10).

Como é possível entrever neste excerto, o narrador relata brevemente as circunstâncias em que conheceu a personagem, acentuando determinadas características e comportamentos que, entretanto, contribuem para a sua figuração. Destaca-se, neste sentido, o uso reiterado de sintagmas nominais – permitindo compor um retrato ao mesmo tempo físico e sociocultural da protagonista (“De cabelo bem penteado, arrecadas de ouro, saia comprida e aseada, sapatos novos e sorriso antigo [...]”) – e verbais – neste caso, ilustrando de forma dinâmica as suas feições morais e psicológicas (“Agradecia entre cada duas frases e acrescentava, aqui e ali, um suspiro de resignação trespassado de felicidade.”).

Na verdade, pelo que é possível inferir ao longo do texto, Maria Felizarda trata-se de uma *persona* aparentemente real que, embora tenha o seu nome “revelado” no texto, individualizando-a, representa muitas outras mulheres numa posição semelhante no sistema social – curiosamente, trata-se de uma figura marginal que “agradece o pouco como se fosse muito” –, assumindo o papel de uma personagem-tipo no plano diegético. Não por acaso, ao final da crônica, a história de Maria Felizarda serve de pretexto para o narrador encetar uma breve reflexão sobre a questão da alteridade e da diferença étnico-racial:

De todos os casos que [António] Levy tem acompanhado na ala de neuropediatria (e alguns

¹⁷⁰ A este respeito, parecem-nos bastante significativas as palavras de Isabel Ferin Cunha (2007, p. 51), num estudo recente sobre as representações construídas pelos *media* portugueses acerca dos imigrantes e/ou minorias étnicas em Portugal: “Os trabalhos mais importantes encontram-se nos jornais *Público* e *Diário de Notícias*, e na revista *Visão*, nomeadamente focando as seguintes matérias: a imigração brasileira em Portugal, a exclusão e a pobreza dos imigrantes sem trabalho, procedimentos do novo período da legalização dos imigrantes em situação ilegal, bem como temáticas que visam apresentar percursos de integração na comunidade de acolhimento. No entanto, é preciso lembrar que a cobertura jornalística na imprensa continua a incidir, numa perspectiva quantitativa, principalmente sobre as temáticas crime (homicídios, máfias, prostituição) e violência (demolição e confrontos em bairros de comunidades ciganas)”.

são aterradores), não há um único exemplo de maus tratos a crianças ciganas. Mais do que comovente, o exemplo dá que pensar.

Especialmente porque todos os dias nos cruzamos com ciganos e porque quase todos os dias o fazemos com uma presunção de superioridade étnica. [...]

Ouvindo a voz doce e cantada de Maria Felizarda com a filha de 12 anos ao colo dizer que “os filhos são a raiz do nosso coração”, apetece abraçá-la. E prometer olhar para sua enorme família com outros olhos. Obrigada, Maria Felizarda! (Alves, 1998, p. 10).

Dessa forma, o narrador – que afinal se identifica no feminino, sugerindo uma relação de identidade com a própria autora da crônica (“Obrigada, Maria Felizarda!”) –, posiciona-se como porta-voz da personagem, ao pôr em causa a noção de “superioridade étnica” por vezes implícita na relação entre “nós” – isto é, aqueles que normalmente possuem voz na esfera pública – e os “outros” – os quais, por oposição, são frequentemente silenciados ou estigmatizados pelos *media*, quase sempre por não se enquadrarem nas representações socioculturais dominantes.

7.5.3 Velhice e desamparo

Em diversas crônicas da imprensa portuguesa, a velhice é retratada como uma experiência que contribui para a estigmatização – e, neste sentido, para a marginalização – de um número significativo de indivíduos, envolvendo homens e mulheres de diferentes estratos sociais. De modo recorrente nessas narrativas, trata-se de uma fase da vida marcada pela solidão e pelo forte sentimento de desamparo, sendo comumente associada à ideia de perda progressiva da identidade – isto é, daquilo que distingue (ou distinguiu) o indivíduo no sistema social e na sua hierarquia de valores. É o que se nota, por exemplo, nas duas crônicas que analisaremos a partir de agora, as quais ilustram, também de forma paradigmática, a experiência do progressivo isolamento social protagonizada por diferentes figuras anônimas, em ambos os casos marginalizadas em virtude da faixa etária a que pertencem.

Na crônica “Estamos sós... somos a mais” (*DN*), de Vera Roquette, o elemento paratextual parece-nos bastante sugestivo a este respeito, contribuindo desde já para modelar o horizonte de expectativas do leitor: trata-se, na verdade, de uma citação que reproduz mimeticamente o discurso de uma das personagens, de modo que o sujeito da enunciação (“nós”) está implícito e remete para um determinado grupo ou coletividade – atente-se para os dois sintagmas verbais que compõem o título, ambos flexionados na primeira pessoa do plural e modificados por palavras ou expressões que denotam quantidade (“sós”, “a mais”). Na sequência, vejamos como o processo de figuração permite traçar um pequeno retrato (sobretudo psicológico) de uma dessas personagens, a protagonista – uma figura anônima cuja história de vida é aos poucos revelada pela voz de um narrador heterodiegético, em regime de focalização onisciente:

Sentada no velho sofá esborado pelo tempo, deu consigo a olhar o vazio do quarto; pegou nos versos, escritos há mais de 20 anos pelo marido, tinha ele então 56 anos de idade.

Sentiu-os a cravarem-se-lhe na pele. O título era agreste, agora irrefutável: “Estamos sós... somos a mais”. E começou proferindo, lentamente:

“Somos uma geração que passou, que deixou de atuar, influenciar, servir... / somos esquecidos num mundo indiferente, onde trocados por serviços prestados... / Estamos sós... somos a mais.” [...]

“O nosso passado, ninguém recorda / a nossa experiência ninguém a quer / o nosso amor ninguém o toma... Estamos sós... somos a mais.”

O marido morrera há já alguns anos. Fora toda uma vida de um amor forte, sem sobressaltos. Agora, estava só; sem família, sem saúde, sem amigos que, também eles aos poucos, tinham partido sem despedidas. (Roquette, 2002, p. 9).

Logo de início, o sentido de isolamento e apagamento da identidade que o título evoca é retomado nas duas primeiras proposições do *incipit*, nas quais o sujeito da ação verbal está novamente implícito e remete para a protagonista da crônica – a qual, pelo que é possível inferir, trata-se de uma mulher solitária que vive num lar de idosos. De um lado, esse sentido é reforçado por um conjunto de sintagmas verbais e nominais que assinalam, no plano diegético, a ideia de passagem temporal e, de outro, o progressivo apagamento da identidade dessa personagem, conforme se verifica no plano semântico (“velho sofá”, “esborado pelo tempo”, “há mais de 20 anos”, etc.). Dessa forma, a leitura dos versos “escritos há mais de 20 anos pelo marido” – aqui reproduzidos em forma de citação mimética – ao mesmo tempo justifica o título da crônica e serve como motivo para a protagonista refletir sobre a sua própria trajetória, ao contrapor as suas lembranças do passado (“Fora toda uma vida de um amor forte, sem sobressaltos.”) à experiência do isolamento então vivida no presente (“Agora, estava só; sem família, sem saúde, sem amigos que, também eles aos poucos, tinham partido sem despedidas.”) – circunstância que é realçada, ao longo do texto, pelo uso de diferentes palavras ou expressões de carga disfórica, assinalando a situação de isolamento social em que vive a própria personagem (“vazio”, “sós”, “a mais”, “indiferente”, “ninguém”, “sem”, etc.).

Com efeito, o mesmo sentimento de solidão e desamparo vivenciado pela protagonista do relato – cujo nome em nenhum momento é revelado, contribuindo para o apagamento da sua identidade – já havia sido experimentado pelo marido há mais de duas décadas, sugerindo que os versos escritos por ele representam, de certa forma, a experiência de muitos outros indivíduos em situação semelhante, os quais são “discriminados” em virtude da faixa etária a que pertencem: “O marido, outrora bem-sucedido na vida, também ele ainda novo, sentira a discriminação da idade. Apoiada ao parapeito, fez um esforço para continuar: ‘Somos classificados, catalogados, discriminados... / somos uma herança, uma situação, uma preocupação... / estamos sós... somos a mais.’” (Roquette, 2002, p. 9). Neste sentido, a citação do discurso de uma personagem ausente – afinal, “o marido morrera há já alguns anos” – permite criar um curioso efeito de repetição especular, como se a experiência passada dessa primeira figura fosse revivida ou recontada no

presente da enunciação pela protagonista, de modo que um discurso aparece “encaixado” dentro de outro¹⁷¹.

Assim, à medida que avança na leitura dos versos, a protagonista é levada a recordar o seu próprio passado e confrontá-lo com o presente, sendo este marcado pela ausência de grandes expectativas em relação ao futuro: “Recordou os tempos de infância: o carinho, as diabruras, os risos desprevenidos, incontroláveis, as despreocupações. O tempo passara, sem se dar conta. Jazia ali, agora, vazia de perspectivas, desertificada. Ela, outrora reconhecida, hoje desprezada.” (Roquette, 2002, p. 9). Sintomaticamente, passado e presente aqui se opõem como duas realidades completamente díspares: enquanto o primeiro é caracterizado de maneira eufórica, remetendo diretamente para a infância da protagonista, o segundo adquire uma forte conotação disfórica, ao evidenciar o sentimento de desesperança ou desalento que aflige a personagem. De modo sintético, esta ideia é novamente expressa na última proposição do excerto, em que o sujeito da frase (a protagonista) é, no fundo, paciente de um processo não deliberado, passando de um estatuto social para outro involuntariamente (“Ela, outrora reconhecida, hoje desprezada.”) – mudança que é assinalada a partir da oposição entre dois advérbios de valor temporal, reforçando o hiato existente entre uma temporalidade (a infância) e outra (a velhice).

Já ao final da crônica, a protagonista parece decidida a deixar o lar, “esquecendo teimosias e aceitando a única mão amiga que lhe restava, de uma sobrinha que, divorciada, vivia com as crianças” (Roquette, 2002, p. 9). Porém, logo em seguida, é surpreendida por uma cena aparentemente insólita, desta vez representada por outra figura anônima que também vivia no mesmo lar:

De volta ao quarto, ouviu uma algazarra vinda da porta em frente. Era domingo, dia de visita, e nunca ninguém ali batera. Desta vez, vinha a família em peso e de ar arejado! Devia ser o aniversário da velhota!... Não, não era. Finalmente, tinham-se lembrado, vinham-na buscar. A enterrar! (Roquette, 2002, p. 9).

Na nossa opinião, o desfecho da crônica ilustra de maneira trágica o destino de muitos homens e mulheres em situação semelhante, os quais vivenciam a experiência do isolamento e do progressivo apagamento da identidade, por vezes de forma radical. De certa forma, as histórias da protagonista e das demais personagens (sintomaticamente ausentes) que figuram nesta crônica parecem entrelaçadas, confirmando a ideia – já expressa no título e reforçada pelo discurso das personagens – de que a velhice é vista socialmente como um estigma ou um fator que contribui fortemente para a experiência de viver à margem.

¹⁷¹ A noção de “narrativa encaixada” é descrita por Tzvetan Todorov a partir da metáfora do espelho, sugerindo que a primeira surge como um reflexo ou prolongamento de outra – a “narrativa encaixante” –, ocasionando a interrupção desta pela aparição de uma nova personagem: “Contando a história de uma outra narrativa, a primeira atinge seu tema essencial e, ao mesmo tempo, se reflete nessa imagem de si mesma; a narrativa encaixada é ao mesmo tempo a imagem dessa grande narrativa abstrata da qual todas as outras são apenas partes ínfimas, e também da narrativa encaixante, que a precede diretamente” (Todorov, 2006, p. 126).

Curiosamente, uma experiência semelhante é retratada na crônica “Afim há tempo e há espaço”, de Graça Barbosa Ribeiro (*Pu*). Neste texto, a protagonista do relato é também uma figura anônima que, uma vez apartada do convívio social e vivendo num lar de idosos, reflete sobre o mesmo sentimento de perda da identidade associado à experiência do envelhecimento:

Há anos que ela andava com esta conversa. Sentia falta do tempo em que as mortes dos amigos eram anunciadas com uma urgência inútil e a atingiam pelas costas, numa dor aguda e fininha. “Agora não. Morrem devagarinho. Morrem primeiro em vida, enterrados em lares de idosos, e só depois de facto”, queixava-se.

Pela manhã, no lar, a primeira coisa que pedia era o jornal. “Vês? Morrem com delicadeza, para não incomodar. E discretamente, como se mortes assim pudessem esperar pelo jornal do dia seguinte. Pedem licença, encaixam-se na página da necrologia (entre os cinemas e as farmácias de serviço) e engrossam o cemitério de cruces, de onde nos espreitam em fotos antigas, de rostos sorridentes e saudáveis, a lembrar que, afinal, já morreram há muito tempo, quando eram sorridentes e saudáveis.” (Ribeiro, 2002, p. 14).

Assim como na crônica anterior, a narrativa inicia-se com a figuração de uma personagem feminina instaurada por meio da voz de um narrador heterodiegético, permitindo construir um retrato interior da protagonista. Logo na primeira proposição, o uso do verbo haver em sua forma impessoal, acompanhado de um substantivo com valor temporal, assinala o decurso de um período indeterminado que caracteriza a trajetória dessa personagem – sendo esta, por sua vez, referida genericamente a partir de um pronome pessoal, sem direito a nome próprio (“Há anos que ela andava com esta conversa.”). Dessa forma, o mesmo sentido de temporalidade é retomado na proposição seguinte, composta por diferentes sintagmas verbais flexionados no pretérito imperfeito, remetendo a experiência da personagem para um tempo distante e, por outro lado, sugerindo a ideia de uma situação virtualmente prolongada (“Sentia falta do tempo em que [...]”). Na sequência, o discurso da personagem é reproduzido em citação mimética, exprimindo diretamente a sua visão de mundo – aspecto que é demarcado no plano textual pelo uso de aspas duplas, ao introduzir os pensamentos da protagonista sem o filtro do olhar do narrador.

Neste contexto, a situação de fragilidade em que vive a protagonista – que, no nosso entendimento, também configura uma personagem-tipo, uma vez que representa a voz de uma coletividade – é evidenciada pela falta de expectativas que esta demonstra, ao contrapor simbolicamente vida e morte (“Agora não. Morrem devagarinho. Morrem primeiro em vida, enterrados em lares de idosos, e só depois de facto”, queixava-se.”). A este respeito, parece-nos bastante significativo assinalar o uso reiterado do verbo “morrer” e do substantivo “morte(s)” no discurso da personagem, cujo sentido fortemente disfórico contribui para reforçar a ideia de apagamento da identidade anteriormente expressa. Sintomaticamente, esta ideia é retomada na última proposição do excerto, construída a partir de uma sequência de imagens metafóricas relacionadas com o campo semântico da morte (“página da necrologia”, “cemitérios de cruces”, “fotos antigas”, etc.), remetendo implicitamente para um grupo de indivíduos anônimos e

socialmente marginalizados; neste sentido, a morte não é vista pela protagonista da crônica apenas como o fim repentino da vida ou o seu mero oposto, mas também como uma espécie de perda simbólica da própria identidade associada à experiência da velhice (“afinal, [aqueles rostos] já morreram há muito tempo, quando eram sorridentes e saudáveis.”).

No nosso entendimento, o fato de a personagem possuir voz própria ao longo do relato não apenas lhe confere maior relevo, como também possibilita construir um pequeno retrato sociocultural dessa figura, ao ilustrar de forma dinâmica as suas convicções morais e ideológicas. Dessa forma, é possível traçar um breve perfil da protagonista a partir das suas atitudes e percepções, ainda que pouco saibamos a respeito da sua história de vida. Para além disso, a aproximação entre diferentes temporalidades permite ao leitor situar a dimensão cronotópica da experiência da personagem, como se nota no trecho seguinte:

Nascida num tempo em que o tempo era coisa que sobrava e em que as casas eram suficientemente grandes para acolher a idade dos mais velhos, lia e relia jornais. Dizia que talvez, um dia, um daqueles rostos sorridentes e saudáveis lhe mandasse um recado, revelando o reverso do contrato que esqueceu de ler, quando nasceu. E foi assim, como quem recebe um recado, que esta semana tropeçou num artigo do PÚBLICO que falava do Programa de Acolhimento Familiar para Idosos.

Percebeu que há famílias com tempo e com espaço para gente como ela, e, desde então, a ideia não lhe sai da cabeça. Diz que ainda pode ser útil e, quando lhe perguntam como, diz que pode ser bisavó. De caminho, inventou um bisneto – não fala da cor dos olhos e dos cabelos ou da forma dos lábios do rapaz, mas garante que é muito parecido consigo. “Sai a mim, percebes? Nenhum de nós paga impostos, somos muito pouco produtivos, assustamo-nos com as fúrias dos adultos, choramos um bocadinho quando queremos mimo, somos ambos desastrosos, temos medo do escuro e da solidão, um monte de desejos por realizar e todo o tempo livre do mundo.” (Ribeiro, 2002, p. 14).

Nesta passagem, é interessante notar como um fato aparentemente banal possui um impacto significativo na vida dessa personagem, ao se deparar com um artigo de jornal “que falava do Programa de Acolhimento Familiar para Idosos”. Assim, ao “percebe[r] que há famílias com tempo e com espaço para gente como ela”, a protagonista vislumbra a possibilidade de exercer um novo papel social (“Diz que ainda pode ser útil e, quando lhe perguntam como, diz que pode ser bisavó.”), ainda que de forma hipotética (“De caminho, inventou um bisneto – não fala da cor dos olhos e dos cabelos ou da forma dos lábios do rapaz, mas garante que é muito parecido consigo.”) e, para mais, sem grande relevo no sistema social, como revela em seu próprio discurso (“Nenhum de nós paga impostos, somos muito pouco produtivos, assustamo-nos com as fúrias dos adultos, choramos um bocadinho quando queremos mimo, somos ambos desastrosos, temos medo do escuro e da solidão, um monte de desejos por realizar e todo o tempo livre do mundo.”)

Seja como for, a esperança de encontrar uma família de acolhimento e, por extensão, um novo lar – ideia que está implícita no título da crônica –, parece dar um novo ânimo à personagem, ainda que esta possibilidade não passe de uma simples hipótese ou de uma situação concretizável apenas no plano ficcional: “Enquanto espera que a chamem, vai fazendo uma tira de renda. Já vai

nos 50 metros e está convencida de que o bisneto há de achar boa ideia espalhá-los pela sala, numa estrada branca, a vencer montanhas e vales.” (Ribeiro, 2002, p. 14). De forma metafórica, a passagem do tempo aparece aqui representada no ato de tecer “uma tira de renda” – que, entretanto, adquire extensão material (ou espacial) à medida que a personagem “espera que a chamem”. Assim, “[ela] está convencida de que, mesmo velha, voltará a ter um rosto sorridente e saudável”, dando a entender que a velhice não deve ser entendida, afinal, como sinônimo de incapacidade ou de perda da própria identidade – ao contrário do que sugerem as representações socioculturais dominantes.

7.5.4 Gênero e identidade

Nesta seção, procederemos à análise de duas narrativas que, no nosso entendimento, não apenas põem em relevo a condição da mulher na sociedade portuguesa contemporânea, como também a própria noção de identidade de gênero, considerando os papéis socioculturais historicamente atribuídos às mulheres. Nesta direção, importa ressaltar que a noção de gênero a que nos referimos vai muito além da mera distinção entre papéis sociais, assentada no binômio masculino/feminino; na verdade, sendo antes um fenômeno contextual e mutável – e, neste sentido, longe de denotar uma unidade metafísica ou um ser substantivo, com uma identidade fixa e pré-determinada –, o conceito de gênero pode ser visto como “um ponto relativo de convergência entre conjuntos específicos de relações, cultural e historicamente convergentes”, conforme sintetiza Judith Butler (2003, p. 29)¹⁷².

Com efeito, a ideia de que os papéis de gênero são historicamente construídos, como reflexos difusos de um conjunto de representações socioculturais que lhes são associadas, está presente de modo patente na primeira crônica que analisaremos, intitulada “As mães” (*DN*) e assinada por Maria José Nogueira Pinto. Neste texto, que se aproxima discursivamente do modelo ensaístico pelo seu teor mais reflexivo, a narradora-cronista utiliza a primeira pessoa gramatical para discorrer sobre a experiência da maternidade (compulsória ou não), apresentando ao leitor um testemunho abertamente pessoal acerca do assunto:

Aurora nasceu no sábado, dia 8, lá longe na cidade de São Paulo.
Passei à categoria de avó e, muito mais importante, a Catarina iniciou essa aventura, combate e milagre que é ser mãe.
Revi as interpretações várias que, nas últimas décadas, foram dadas da maternidade.
Lembrei-me dos tempos da faculdade e das paladinhas da mulher sem filhos, abertas que

¹⁷² Acerca do pensamento da autora norte-americana, escreve Maria João Silveirinha (2008, p. 471): “Para Butler, nem o sexo nem o gênero são ‘naturais’: ambos são produzidos como os efeitos das ações repetidas que são culturalmente inteligíveis. Butler opõe-se assim à ordem de relações que se estabelecem num pensamento como aquele que equaciona, por exemplo, que uma fêmea (biológica) se defina por traços femininos e que, numa prática compulsória da heterossexualidade, tenha como objeto de desejo os homens. Um sistema de heterossexualidade pode explicar a formação de identidades sexuais binárias, mas não explica a microdinâmica das identidades psicosssexuais. Na verdade, defende, nem o sexo nem o gênero são naturais ou uma ‘substância’ e, não sendo o gênero natural, não há nenhuma relação necessária entre o corpo e o gênero.”

começavam a estar as portas para as carreiras profissionais, o controle biológico do corpo, a autodeterminação, em suma!

Quem é que pensava em ser mãe entre a agitada vida acadêmica, a participação política e contestatória, a possibilidade de pontuar nas grandes discussões e até, porque não?, uma fuga para Katmandu? (Pinto, 2006, p. 10).

De modo sintomático, a crônica inicia-se com o relato do nascimento de uma criança cujo prenome – “Aurora” – é, por si só, bastante simbólico: embora constitua aqui um nome próprio, o mesmo substantivo também é usado para referir o nascimento de um novo dia, sugerindo metaforicamente o início de uma nova vida e geração. De fato, essa ideia é plasmada de modo mais explícito na segunda proposição, na qual a narradora-cronista atribui a si mesma uma nova identidade em decorrência dessa circunstância, assinalando o (re)começo de um novo ciclo envolvendo três gerações de mulheres (“Passei à categoria de avó e, muito mais importante, a Catarina iniciou essa aventura, combate e milagre que é ser mãe.”). Trata-se, portanto, de uma figura feminina que relata de forma sumária a sua trajetória pessoal como mulher e mãe (e, mais recentemente, como avó), dando a entender que essa experiência não apenas teria se modificado ao longo do tempo e com o passar das gerações, mas também constitui um reflexo das próprias transformações do sistema sociocultural (“Revi as interpretações várias que, nas últimas décadas, foram dadas da maternidade.”).

Neste contexto, a ideia de “ser mãe” não é vista aqui como uma consequência natural e inevitável de “ser mulher”, uma que vez a primeira identidade não se confunde de modo algum com a segunda – como, aliás, recorda a narradora-cronista a propósito da existência de outros modelos de feminilidade na sociedade coeva (“Lembrei-me dos tempos da faculdade e das paladinas da mulher sem filhos, abertas que começavam a estar as portas para as carreiras profissionais, o controle biológico do corpo, a autodeterminação, em suma!”). Assim, longe de descrevê-la como uma experiência universal, a autora procura desconstruir uma visão puramente romantizada da maternidade, ao lembrar que novas possibilidades de intervenção social finalmente começavam a se descortinar perante as mulheres da sua geração – ideia que é explicitada por meio de uma frase interrogativa, contrapondo a maternidade a diferentes papéis sociais (“Quem é que pensava em ser mãe entre a agitada vida acadêmica, a participação política e contestatória, a possibilidade de pontuar nas grandes discussões e até, porque não?, uma fuga para Katmandu?”). Mais adiante, a autora reflete ainda sobre as diferenças (econômicas, sociais, culturais, etc.) que envolvem a própria experiência da maternidade, as quais não se restringem apenas às questões de gênero:

No bairro onde eu vivia e vivo, havia pobres.

Mulheres pobres, mães de inúmeras crianças mais pobres ainda. Eram pobres visíveis que as estatísticas não procuravam sequer disfarçar, numa época em que para a pobreza só havia, como paliativo, a caridade. Estes pobres eram periodicamente objeto de grandes discussões, em que uns advogavam que os pobres não deviam ter tantos filhos e outros,

alegando a hipocrisia de tal afirmação, afirmavam que não devia haver tantos pobres. Casei-me muito cedo.

Vejo agora à distância que não tinha qualquer preparação para quase nada, do muito de fantástico (bom e mau) com que a vida me distinguiu.

Desejava os filhos mas odiava a gravidez, nove meses de uma existência complicada que me deixava impaciente e cheia de complexos de culpa. (Pinto, 2006, p. 10).

Nesta passagem, a narradora-cronista contrapõe a sua experiência pessoal à de outras mulheres que, de forma bastante distinta, vivenciam a maternidade em situação de evidente vulnerabilidade social – recorde-se o uso reiterado da palavra “pobres”, que ocorre sete vezes apenas neste excerto, ora com valor de substantivo, ora com valor de adjetivo. Desse modo, a protagonista coloca-se numa posição de manifesta solidariedade em relação às “mulheres pobres”, as quais normalmente não possuem voz ativa na esfera pública e, por isso, figuram apenas como “objeto de grandes discussões” – sendo, portanto, duplamente marginalizadas pelo sistema social. Neste ponto, as questões de gênero cruzam-se inevitavelmente com o aspecto socioeconômico e cultural, já que as histórias dessas mulheres anônimas somente se tornam “visíveis” nas estatísticas oficiais, sendo muitas vezes enquadradas em “estereótipos” que não refletem a própria diversidade do sujeito “mulheres” e a complexidade do sistema social.

Assim, a partir do seu testemunho pessoal e da vivência de outras mulheres, a narradora demonstra que a experiência da maternidade não é isenta de conflitos ou mesmo de sentimentos contraditórios, ao refletir sobre as diferenças existentes dentro de uma categoria identitária que não é de modo algum homogênea – conforme sugere o próprio título da crônica, sintomaticamente expresso no plural. Ao final, essa ideia é expressa por meio da (re)figuração de uma personagem que, de certa forma, representa metonimicamente um coletivo de personagens a que o título do texto faz referência: “Recordei, na minha filha, todas as mães. Muitas histórias de coragem, de amor e de esperança, protagonizadas por heroínas anônimas em quotidianos difíceis. De como tínhamos cumprido a nossa renovação geracional. E com ela, fechado um ciclo e aberto outro.” (Pinto, 2006, p. 10). Tal como as bonecas russas – as *matrioshkas* –, uma personagem (a filha) está simbolicamente contida em outra (a mãe), representando diferentes gerações de mulheres que, não raro, são invisibilizadas pela historiografia oficial.

Já na crônica “Querida Gi” (*DN*), escrita pela jornalista Fernanda Cândia, o leitor depara-se com a história trágica e “real” de Gisberta Salce Júnior, uma migrante transexual brasileira violentamente assassinada em fevereiro de 2006, em decorrência de uma série de agressões que lhe foram infligidas por um grupo de adolescentes na cidade do Porto, onde então vivia. Na altura em que ocorreu, o crime “encheu páginas de jornais” e “provocou o debate [público] sobre transfobia”, uma vez que “Gisberta foi apontada como símbolo de discriminação múltipla: migrante, prostituta, sem abrigo, seropositiva e transexual” (Rodrigues, 2016, §. 1-76). Trata-se, portanto, de um caso bastante paradigmático em que diversos elementos identitários se conjugam para compor uma

mesma figura marginal, para além da noção de identidade de gênero desviante ou *queer*¹⁷³, que apenas superficialmente a caracteriza. Não por acaso, este aspecto é retomado pela cronista no processo de (re)figuração da personagem central na narrativa em apreço, por meio de um conjunto de diferentes estratégias discursivas que passaremos a analisar.

Escrita sob o formato de carta pessoal, cujo título assume a forma de vocativo, a narrativa recorre ao protocolo epistolar com o objetivo de estabelecer uma comunicação íntima e direta entre duas figuras ausentes – neste caso, entre uma narradora homodiegética, que assume o papel de remetente, e a protagonista do relato (a já desaparecida Gisberta), a quem a missiva simbolicamente se destina. Com efeito, tal estratégia permite criar uma atmosfera de grande informalidade discursiva, conforme evidencia a própria escolha do vocativo (“Querida Gi”) e o uso frequente da segunda pessoa do singular (“tu”) ao longo do texto. Assim, logo de início, é traçada uma breve retrospectiva da trajetória de vida e morte dessa figura marginal, cuja existência é sempre referida no tempo pretérito, acentuando ainda mais o sentido de distanciamento (físico e simbólico) que então separa remetente e destinatária:

Pronto. Passou um ano. Já não me lembro bem das primeiras notícias. Confusas. Havia um homem num poço num prédio abandonado. Um travesti. Um sem abrigo. Um toxicod dependente. Um brasileiro. Eras um homem, primeiro, com nome de homem: Gisberto Salce Júnior, 46 anos, sinais de espancamento, um bando de miúdos de instituições do Porto como suspeitos, foi um deles a contar a uma professora uma parte da história, o onde e quem e o quê que levou a polícia e os bombeiros ao corpo seminu a boiar no fosso de dez metros.

Depois eras prostituta e ex-“rainha da noite *transgender*”, tinhas HIV e hepatite C, foras afinal uma mulher bonita, um sorriso rasgado nos vestidos de *star* e na cabeleira longa, loira, ruiva e morena. Vieram as fotografias, devagar, só nas revistas e nos jornais, poucas, muito poucas. Nunca na TV. Lia-se um jornal e eras homem, lia-se o mesmo jornal e eras mulher. Gisberto, Gisberta (Câncio, 2007, p. 11).

Por meio da analepse, a narradora-cronista relata de modo bastante sumário as circunstâncias envolvidas na morte de Gisberta e a sua conseqüente repercussão na imprensa portuguesa, realçando o decurso temporal entre a data de publicação da crônica e a ocasião do crime (“Passou um ano”). Na verdade, tal procedimento se justifica se considerarmos que a crônica, enquanto gênero de imprensa, incorpora uma dimensão de temporalidade relativamente mais abrangente do que a notícia ou a reportagem – aspecto que, aliás, é reforçado pela narradora-cronista ao fazer alusão ao discurso jornalístico, do qual explicitamente se utiliza para construir o seu relato (“Já não me lembro bem das primeiras notícias. Confusas.”). Assim, ao remeter o leitor

¹⁷³ O termo *queer* – que, em português, pode ser traduzido como “excêntrico” ou “insólito” – é usado para designar pessoas que, seja pelo sexo biológico, pela orientação sexual, pela expressão ou identidade de gênero, não se enquadram no padrão heteronormativo ou num modelo binário de gênero. Segundo Judith Butler (2002), apontada como uma das precursoras da Teoria *Queer*, este termo foi inicialmente utilizado como forma de ridicularizar e insultar os sujeitos aos quais se refere (homossexuais, bissexuais, transgêneros, etc.), até adquirir um novo significado por força da contestação e da subversão, sendo hoje entendido como uma performance ou prática de vida que se contrapõe às noções de gênero convencionais ou socialmente aceitas.

para o contexto da morte de Gisberta, será possível proceder à (re)figuração dessa personagem a partir de um movimento metaléptico, reaproximando passado e presente. Curiosamente, o pacto de leitura que é então instaurado pressupõe uma espécie de suspensão temporária das “fronteiras” entre realidade e ficção, tendo em vista a impossibilidade de comunicação efetiva com uma *persona* não mais existente no plano da realidade empírica.

Desse modo, uma vez convertida em personagem no plano diegético, os diversos aspectos que caracterizam (ou caracterizavam) a *persona* de Gisberta passam a ser apresentados de forma gradativa e fotográfica, numa sequência de frases ou *frames* que acentuam determinados traços compositivos dessa figura, ora revestidos de carga predominantemente disfórica (“Um travesti. Um sem abrigo. Um toxicodependente.”), ora assumindo uma conotação mais eufórica (“foras afinal uma mulher bonita, um sorriso rasgado nos vestidos de *star* e na cabeleira longa, loira, ruiva e morena”). Neste sentido, a protagonista do relato se desvela aos olhos do leitor como uma figura de características ao mesmo tempo ambíguas e contraditórias, já que não haveria sequer um consenso no discurso dos *media*, naquela altura, quanto à sua identidade de gênero (“Lia-se um jornal e eras homem, lia-se o mesmo jornal e eras mulher. Gisberto, Gisberta”). Para além disso, o fato de ter sido uma *persona* inicialmente sem rosto (“Vieram as fotografias, devagar, só nas revistas e nos jornais, poucas, muito poucas. Nunca na TV”) põe em causa a própria dificuldade dos *media* em lidar com a figura de Gisberta, talvez por esta reunir em si mesma uma grande variedade de estigmas que a arrastavam para as margens do sistema social (ex-prostituta, toxicodependente, seropositiva, transexual, etc.).

Mais adiante, a questão da identidade de gênero de Gisberta é apontada pela narradora-cronista como a causa provável para o crime cometido pelo “bando de miúdos do Porto”, aqui identificados como “adolescentes entre os 11 e os 16 [anos]”. Curiosamente, a remetente da missiva dirige-se a Gisberta como se efetivamente a conhecesse, colocando-se numa posição de manifesta solidariedade perante essa figura marginal:

Trato-te no feminino, Gisberta, porque foi mulher que escolheste ser e foi, parece que terá ficado mais ou menos provado no julgamento à porta fechada dos miúdos, por teres querido ser mulher tendo nascido homem, por seres “um homem com mamas”, que foste objeto da curiosidade e depois da violência do bando. E trato-te por querida, Gi, porque me apetece. Desde o início, quando te imaginei só e derrubada, dias e noites de dor e medo e incredulidade à espera que eles parassem com aquilo, à espera que um deles chamasse ajuda, à espera que te vissem – que te vissem – e percebessem que não podias acabar assim, aos pontapés de meninos de rua de um país estrangeiro, tu que tinhas vindo de São Paulo para a Europa para cumprir os teus sonhos, tu que tinhas vivido em Paris e encantado plateias e arrebatado corações, tu que eras tu, única e irrepetível. (Cânção, 2007, p. 11).

Neste excerto, a narradora novamente enfatiza o aspecto fluido e *queer* que caracteriza a identidade de Gisberta, como evidencia a expressão entre aspas duplas que remete para o discurso dos adolescentes (“um homem com mamas”), aqui reproduzido em forma de citação mimética.

Eis, portanto, o motivo aparente que fez do seu corpo, consoante resume a cronista, um mero “objeto da curiosidade e depois da violência do bando”, acabando por ser agredida até perder a consciência e, finalmente, empurrada para a morte no fundo de um poço “de um prédio abandonado”. Ironicamente, Gisberta foi alvo da violência (física e simbólica) praticada por outros indivíduos que, assim como ela, também viviam à margem da sociedade e, no entanto, acabaram por destitui-la do próprio direito à vida, objetificando-a (“Desde o início, quando te imaginei só e derrubada, dias e noites de dor e medo e incredulidade à espera que eles parassem com aquilo, à espera que um deles chamasse ajuda, à espera que te vissem – que te vissem – e percebessem que não podias acabar assim [...]”). No fundo, a tentativa de apagamento da sua história, praticada por um grupo de “meninos de rua de um país estrangeiro”, representa de maneira trágica o silenciamento sistemático infligido a todos aqueles e aquelas que, de algum modo, desafiam as convenções socioculturais dominantes e buscam (re)construir a sua própria identidade, como foi o caso de Gisberta. No plano discursivo, essa ideia é representada por meio de uma proposição que sintetiza em poucas linhas a trajetória de vida e morte da personagem, a quem a remetente da carta se dirige desde o início no tempo pretérito (“tu que tinhas vindo de São Paulo para a Europa para cumprir os teus sonhos, tu que tinhas vivido em Paris e encantado plateias e arrebatado corações, tu que eras tu, única e irrepetível”).

Longe de ser uma personagem-tipo, uma vez que não se deixa enquadrar facilmente numa única identidade ou modelo de comportamento – aspecto que é realçado na narrativa pelo predomínio de verbos relacionais (características ou atributos) e existenciais (da ordem do “ser”), bem como pela própria nominalização (uso frequente de substantivos e adjetivação abundante) –, a protagonista parece ilustrar, no plano da realidade empírica, aquilo que o filósofo italiano Giorgio Agamben (2002) designa como “vida nua”, na medida em que configura uma existência socialmente desqualificada e, neste sentido, desprovida de valor. Com efeito, o intenso debate que o crime suscitou, segundo aponta o jornalista Mamede Filho (2016, §. 2), “mudou o olhar para as questões da igualdade de gênero” em Portugal, abrindo o caminho para transformações em diversos níveis (político, sociocultural, jurídico, etc.) que, entretanto, “garantiriam maior inclusão e direitos aos homossexuais e transgêneros”.

Ao final da carta, a narradora (remetente) dirige-se simbolicamente a Gisberta (destinatária) para pedir-lhe desculpa, já que nem mesmo um “milagre” foi capaz de salvá-la, literalmente, “do fundo do poço”: “Desculpa, Gi. Não ter havido um milagre. Ou pelo menos uma *pietà* para te descer da cruz e te segurar na cabeça. Alguém a gritar justiça por ti no tribunal [...]. Desculpa tanta desculpa.” (Câncio, 2007, p. 11). Dessa forma, ao representar discursivamente uma figura socialmente marginalizada, a cronista não apenas se posiciona como porta-voz de uma *persona* que já não pode falar por si, mas também confere maior visibilidade a um tema considerado tabu na esfera pública, de modo que o seu discurso contribui, a nosso ver, para a desconstrução de alguns

estereótipos relacionados com as questões de gênero e identidade¹⁷⁴ – neste caso, ao pôr em relevo o aspecto fluido e construtivista que assinala a própria noção de identidade de gênero na contemporaneidade (“Trato-te no feminino, Gisberta, porque foi mulher que escolheste ser e foi [...]”).

7.5.5 Outros olhares sobre a marginalidade

A análise que faremos nesta seção envolve um conjunto relativamente variado de narrativas que, para além de serem protagonizadas por diferentes atores sociais, acrescentam outros olhares sobre a experiência de viver à margem. Neste sentido, como é possível constatar em alguns textos do nosso *corpus*, não são raras as vezes em que tal experiência é vivenciada por indivíduos que apresentam certos tipos de enfermidade (física ou psíquica) ou, ainda, um quadro clínico que socialmente os estigmatiza, como é o caso da toxicodependência. No fundo, trata-se de figuras que, em virtude de uma condição patológica e/ou de um comportamento desviante, são marginalizadas por não se enquadrarem nas representações socioculturais dominantes, muitas vezes protagonizando situações de isolamento ou exclusão social.

Destarte, a primeira crônica que analisaremos, intitulada “Hospital Miguel Bombarda” (*Vi*) e escrita por António Lobo Antunes, retrata a experiência do isolamento social protagonizada por um grupo de indivíduos que possuem em comum o estigma da doença mental, tendo como espaço narrativo um conhecido hospital psiquiátrico de Lisboa – aspecto que é evidenciado pelo título, contribuindo para modelar o horizonte de expectativas do leitor. É, portanto, neste espaço de confinamento historicamente associado ao controle social da loucura – onde, curiosamente, o próprio autor da crônica atuou como médico psiquiatra, como é possível entrever ao longo do relato, de forte cariz autobiográfico – que a maior parte da narrativa se situa, envolvendo a figuração de personagens muito diversos, aqui representados por meio da voz de um narrador homodiegético:

Hoje almocei no hospital em que trabalhava e onde conheço cada vez menos pessoas. Sempre achei, desde o primeiro dia, era eu um internozito chegado de África, que em lugar de hospital haviam me colocado num chiqueiro de merda. Mas quem se rala? São doentes e são pobres. Lá andam eles a pensar, entupidos de medicamentos até à goela, de expressões vazias. Calmos, claro, mas no sentido em que os legumes são calmos. [...] Durante os anos de internato instauraram-me
(santo verbo)
três processos disciplinares por insubordinação. Não: dois por insubordinação, um terceiro por me apresentar ao serviço
(outra bela expressão, apresentar-se ao serviço)

¹⁷⁴ Curiosamente, a história de Gisberta Salce Júnior foi transformada em canção pelo músico português Pedro Abrunhosa (2007), intitulada “Balada de Gisberta”. Mais recentemente, o escritor Afonso Reis Cabral (2018) publicou o romance *Pão de Açúcar*, cujo título faz alusão ao nome do prédio abandonado onde o corpo de Gisberta foi encontrado, no fundo de um poço, após ter sido assassinada. Trata-se, pois, de uma obra ficcional que, embora partindo de um acontecimento real, recria de forma literária a história trágica de Gisberta, a qual é contada em primeira pessoa sob a perspectiva de um dos rapazes envolvidos no crime.

vestido com o uniforme dos doentes. Porque os doentes eram obrigados a um uniforme, o que me revoltava. E rapavam-lhes a cabeça. E eram vistos quando o rei faz anos. Mas andavam calmos e ordenados. Quase todos. (Antunes, 2004, p. 13).

Em tom de reminiscência, o narrador-cronista relembra a sua experiência como médico interno naquele que é considerado “o mais antigo hospital psiquiátrico português” (Cascais, 2016, p. 66), adotando uma atitude de afastamento que acentua a distância temporal entre o momento da enunciação (presente) e o contexto do relato propriamente dito (passado), remetendo o leitor diretamente para o cenário da ação. Assim, não obstante o recurso frequente à primeira pessoa gramatical, não é (apenas) na figura do narrador-personagem que a narrativa está centrada, uma vez que este assume antes o papel de testemunha ocular dos eventos relatados. Trata-se, na verdade, de um relato bastante circunstanciado que tem como protagonistas um grupo de indivíduos anônimos e duplamente marginalizados (“Mas quem se rala? São doentes e são pobres.”), aqui caracterizados de modo visivelmente disfórico (“Lá andam eles a penar, entupidos de medicamentos até à goela, de expressões vazias.”).

Desse modo, o processo de figuração é instaurado por meio de um conjunto de procedimentos discursivos que, de forma mais explícita ou metafórica, acentuam o sentido de isolamento e exílio social vivenciado por essas insólitas figuras. A este respeito, parece-nos bastante sintomático o retrato inicial que é feito delas, ao enfatizar determinadas características e comportamentos que traduzem um estado geral de alheamento (“Calmos, claro, mas no sentido em que os legumes são calmos”) e o conseqüente apagamento das suas identidades (“Porque os doentes eram obrigados a um uniforme, o que me revoltava. E rapavam-lhes a cabeça.”), contrastando sensivelmente com o estereótipo de comportamento desviante frequentemente associado aos indivíduos com transtornos mentais – ideia que é ironizada pelo narrador numa das proposições finais, introduzida por uma conjunção de valor adversativo (“Mas andavam calmos e ordenados. Quase todos.”). Na sequência, outra lembrança do narrador-personagem é posta em cena (e assim sucessivamente), como se a sua memória fosse uma espécie de novelo densamente emaranhado que, afinal, desenrola-se progressivamente aos olhos do leitor:

Lembro-me de um rapaz que se regou de petróleo e se chegou um fósforo. De vários que se suicidaram. Do psicanalista que dava eletrochoques em série. Do grupanalista (grupalista: passei oito anos nessa léria e ainda estou para saber o que é) que, na Urgência, aplicava doses de injetáveis que me aterravam. Segredava com doçura: – E agora apanha um lorenim por cima e fica confuso mas calmo. E, de facto, a vítima babava-se, resmungando incoerências. Pelo menos não maçava ninguém. A propósito de uniforme lembrei-me agora que há uma fotografia do poeta Ângelo de Lima com ele e de cabecinha rapada. Compôs uma porção de versos no hospital, alguns excelentes. Desenhava. O meu pai recordava-se de ver os seus desenhos e os seus escritos a ganharem bolor numa espécie de cave. Não interessavam um corno: asneiras de um maluquinho qualquer. (Antunes, 2004, p. 13).

Neste sentido, as lembranças de um passado vagamente distante surgem como *flashes* fotográficos que se atualizam no presente, evocando diferentes figuras que se opõem no plano diegético: de um lado, os doentes do hospital, indivíduos anônimos cujas existências parecem desprovidas de sentido e de valor, vivendo em estado praticamente vegetativo (sendo, por isso, metaforicamente comparados a “legumes”); de outro, os profissionais que ali trabalham, cujos métodos (embora questionáveis) são descritos com assustadora naturalidade, como afinal justifica, novamente de forma irônica, o narrador-personagem (“Pelo menos não maçava ninguém.”). Curiosamente, o poeta e pintor Ângelo de Lima¹⁷⁵ é a única figura cujo nome é explicitamente mencionado neste excerto (aliás, em toda a crônica), de modo que a sua imagem fotográfica é aqui recordada pelo narrador como uma representação duplamente simbólica – isto é, ao mesmo tempo metonímica e metafórica –, ajudando a (re)compor o retrato de uma *persona* real que, entretanto, resta apenas como lembrança de um passado remoto. Neste sentido, o estigma de doente mental que lhe foi atribuído – ou simplesmente “alienado”, como é possível ler no “Relatório sobre o estado mental de Ângelo de Lima, na altura elaborado pelo psiquiatra Miguel Bombarda ([1902] 1944, p. 454) – é apontado como o principal motivo do seu exílio social e consequente silenciamento no plano simbólico, já que os seus desenhos e escritos eram deixados “numa espécie de cave” – ou seja, num espaço secundário e de pouca importância –, sendo tratados como “asneiras de um maluquinho qualquer” – refletindo, assim, o duplo apagamento da sua identidade (ou seja, como artista e como indivíduo)¹⁷⁶.

Mais adiante, o estatuto de “verdade” daquilo que relata ao longo da crônica é reivindicado pelo narrador-cronista, numa clara aproximação entre realidade e ficção: “Não há uma ponta de exagero no que disse aqui. Fiz um livro inteiro sobre isto, chamado *Conhecimento do Inferno*, e o resultado foi um dos meus chefes vir de pistola ao hospital para me ferrar um tiro. Não estava calmo nem ordenado e não o internaram.” (Antunes, 2004, p. 13). Ora, não havendo aqui uma fronteira muito nítida entre elas – como afinal evidencia a atitude extrema da personagem, que aparentemente confunde uma obra de ficção com uma representação especular da realidade –, o mesmo também se passa com a distinção (igualmente problemática) entre razão e loucura, conforme sugere implicitamente o narrador já na última proposição, novamente de forma irônica (“Não estava calmo

¹⁷⁵ O poeta e artista plástico Ângelo Vaz Pinto Azevedo Coutinho de Lima nasceu em 1872, na cidade do Porto, e faleceu em 1921, em Lisboa. Já então internado no antigo Hospital de Rilhafoles (depois Hospital Miguel Bombarda, hoje encerrado), com o diagnóstico de “loucura moral (paranoia)” ou esquizofrenia paranoide (segundo a terminologia atual), tornou-se mais conhecido após a publicação de alguns “Poemas Inéditos” de sua autoria na abertura do n.º 2 da revista literária *Orpheu*, sob a direção de Fernando Pessoa e Mário de Sá-Carneiro. A este propósito, veja-se o verbete dedicado a Ângelo de Lima no *Dicionário de Fernando Pessoa e do Modernismo Português*, coordenado por Fernando Cabral Martins (2019).

¹⁷⁶ Este aspecto foi abordado pelo próprio Lobo Antunes em coautoria com Inês Silva Dias, no trabalho “Loucura e criação artística: Ângelo de Lima, Poeta de *Orpheu*”, comunicação apresentada no decurso da Sessão Científica da Sociedade Portuguesa de Neurologia e Psiquiatria, em 1974, no Hospital Miguel Bombarda. Com efeito, uma das teses centrais deste ensaio – a de que Ângelo de Lima, “tal como [Lewis] Carrol, produzia em períodos de ‘normalidade’ obras de qualidade muito inferior às que lograva no decurso da fase produtiva da sua doença” (Antunes & Sampaio, 1978, pp. 27-28) – pode ser encontrada num trabalho posterior, assinado por António Lobo Antunes e Daniel Sampaio, sob o título “*Alice no País das Maravilhas* ou a esquizofrenia escondida”.

nem ordenado e não o internaram”). Quer isto dizer, portanto, que o discurso médico sobre a loucura não é isento de contradições, visto que um comportamento desviante (causa) nem sempre implica o mesmo tipo de intervenção (consequência) – neste caso, a internação psiquiátrica.

Ao final da crônica, o tom de reminiscência predominante ao longo do relato é impregnado por um forte sentimento de culpa do narrador-cronista, de modo que as lembranças do passado surgem como representações fantasmagóricas de figuras já há muito desaparecidas, mas não completamente esquecidas:

Tenho vergonha de ter trabalhado no hospital [Miguel Bombarda]. De ter sido médico ali. De ter me calado tantas vezes. Precisava de ganhar a vidinha, não é? Todos precisamos de ganhar a vidinha, não é? Uma rapariga estrangulou-se com a fita do cabelo, e o assistente para mim

– Isto fica entre nós.

Lâmpadas tão quietas quanto as árvores. Eu sentado a escrever. Não sei o quê. Escrevo. A caneta há de encontrar o seu caminho. Encontrou: no bico do aparo vejo um rapaz a regar-se de petróleo, a chegar-se um fósforo. Mas isso, é evidente, fica aqui entre nós. (Antunes, 2004, p. 13).

Neste excerto, o sentimento de culpa ou “vergonha” associado à sua experiência como psiquiatra é explicitamente confessado pelo narrador-cronista, que admite o seu silêncio perante situações extremas de indivíduos que, uma vez desprovidos de autonomia sobre si próprios, teriam renunciado a uma vida de exclusão e silenciamento compulsório. Sintomaticamente, é durante o silêncio da noite – conforme escreve o cronista no *incipit* e no *explicit*, numa espécie de salto metaléptico que o conduz de uma temporalidade (presente) a outra (passado) – que essas personagens insólitas surgem como espectros que não cessam de (re)aparecer, representando figuras quase sempre anônimas (“uma rapariga”, “um rapaz”, etc.) e duplamente marginalizadas pelo sistema social.

Já na crônica “O tripé”, assinada por Luísa Gonçalves (*DN*), o testemunho de um toxicodependente anônimo é recriado em terceira pessoa do discurso, após uma breve introdução feita por um narrador homodiegético: “Encontrava-me na Clínica de Recuperação de Toxicoddependência, onde trabalho como psiquiatra, a ouvir mais um utente descrever o seu percurso, envolto por paisagens de dúvidas, misto de desespero e esperança e com frágeis mutações” (Gonçalves, 1998, p. 18). A partir daí, sabemos que a narrativa está centrada na experiência de um indivíduo – o protagonista do relato – cuja trajetória é marcada pelo estigma da toxicoddependência, sendo referido apenas como “mais um utente” – ou seja, um indivíduo entre vários outros em situação semelhante, de modo que a sua identidade é apagada através de um dado numérico. Sendo, pois, uma figura sem nome próprio ou rosto conhecidos – até mesmo por razões de natureza ética e deontológica, já que se trata de um indivíduo inserido num contexto médico-clínico –, o processo de figuração da personagem é feito principalmente de forma indireta, assinalando determinados comportamentos e atitudes que, de um ponto de vista acional, realçam a

sua feição moral ou psicológica:

Vivia em casa dos pais, começou por vender alguns objetos pessoais e, quando o dinheiro se esgotou, recorreu ao vídeo, à televisão, abrindo a irremediável porta para a sala de remorsos. Mesmo assim, por aí continuaria, não fossem os pais, tristes e exaustos, convidarem-no a sair, com aquela mágoa imensa que só uns pais sentem quando se veem obrigados a chegar a este extremo. Nesta última noite de estada em casa, afundou a cabeça na almofada, a tentar esquecer o percurso que traçava com a pena da sua própria decisão. Sabia que naquele momento não tinha outro prazer que não fosse o consumo, nem outra volúpia a não ser a seringa. Sentia-se um covarde e voluntariamente passou de costas voltadas para o espelho do quarto, porque fugia de se olhar nos olhos e tinha medo da sua própria imagem, um micróbio apanhado entre a lamela e o vidro e obrigado a existir assim, fixado num único objetivo: o consumo (Gonçalves, 1998, p. 18).

Neste excerto, a primeira proposição – em que o sujeito da ação verbal é nulo, remetendo implicitamente para a figura do “utente” – resume de forma gradativa o histórico de toxicodependência vivenciado pelo protagonista, aqui representado por uma sequência de ações materiais que, na verdade, traduzem a sua progressiva desagregação moral e familiar – aspecto que é realçado metaforicamente na parte final do enunciado (“[...] abrindo a irremediável porta para a sala de remorsos). Neste contexto, observa-se a dissolução das suas relações afetivas – simbolicamente assinalada pela perda do lar – e o conseqüente apagamento da sua identidade, conforme sugere a sequência de advérbios de negação numa das proposições seguintes (“Sabia que naquele momento não tinha outro prazer que não fosse o consumo, nem outra volúpia a não ser a seringa.”). Para além disso, esse apagamento é evidenciado não apenas pela aversão da personagem ao seu próprio reflexo no espelho, que “voluntariamente” evita confrontar, mas também pela notória simplicidade dos seus objetivos, que afinal se resumem num só: “o consumo” abusivo de substâncias psicoativas – ideia que está subentendida na última proposição, sob a forma de um aposto. Curiosamente, o protagonista é metaforicamente comparado a “um micróbio” – ou seja, um organismo de existência microscópica e invisível a olho nu, frequentemente associado à origem de determinadas doenças e processos infecciosos –, contribuindo para caracterizá-lo de modo predominantemente disfórico.

Desse modo, mais do que uma mera descrição das suas características físicas ou psicológicas, somos levados a conhecer o universo íntimo e a vivência particular dessa personagem, uma espécie de anti-herói anônimo que, em virtude do seu comportamento desviante (neste caso, marcado pela toxicodependência), passa a viver à margem do sistema social, tendo como única companhia “um cão [...] escanzelado e sujo, pertença de alguém que havia muito tinha morrido de *overdose*” (Gonçalves, 1998, p. 18). Com efeito, a fragilidade das relações da personagem e a falta de perspectivas que esta demonstra se refletem num comportamento mecânico e estereotipado, de modo que as suas ações e pensamentos traduzem um desejo constante de alheamento da realidade empírica, quase sempre através do uso de substâncias psicotrópicas:

E assim passava os dias, a injetar indiferença, na esperança de encontrar um não sei quê de reparador, sempre procurado mas jamais alcançado.

Nesse estado de alma, que confundia com predisposição ou sina, ia fazer umas entregas do “material” que lhe garantiam as doses diárias de que necessitava. À noite, procurava sobrepor a escuridão da mente à escuridão da tenda [onde vivia], agradando-lhe a ideia de, num simples gesto, poder de alguma forma homogeneizar o mundo, como se as trevas em que mergulhava fossem uma só e a mesma.

Mas as lembranças esquecidas nos porões da memória não lhe permitiam essa simplicidade falsa e obrigavam-no a preservar a sua imagem perdida. Entrava então em sobressalto, mas, com resignação cansada, deixava-se adormecer (Gonçalves, 1998, p. 18).

Sintomaticamente, é apenas no intervalo da noite, marcado pela ausência de luz – mas também de lucidez, conforme sugere o paralelismo semântico entre “escuridão” e “trevas”, de forte conotação disfórica – que o protagonista encontra refúgio para “esquecer” a realidade à sua volta, ainda que por breves instantes. Por outro lado, assim como não existe o dia sem a noite (e vice-versa), esquecer e lembrar são duas faces da mesma moeda; afinal, como revela o narrador onisciente, “as lembranças esquecidas nos porões da memória não lhe permitiam essa simplicidade falsa e obrigavam-no a preservar a sua imagem perdida”. Mais adiante, os pensamentos da personagem são reproduzidos pelo narrador em forma de citação mimética, trazendo à superfície “questões que há muito se encontravam enterradas”:

Sentiu-se o grande inventor das incertezas. “Será que compensa este encontro marcado com o bem-estar de plasticina e que no fim deixa o gosto amargo de quem olha para uma cama desfeita depois de um amor comprado? Será justa a dor imposta às pessoas que me amam, de me verem assim, voluntariamente, renunciar à existência? Cada um traz consigo o Céu e o Inferno, mas será lícito transformar o meu crânio numa caixa asséptica na qual me aprisiono para me impedir de sentir? Como gostava de voltar a ter prazer pelas coisas reais e palpáveis [...]; gostava de saber viver tudo aquilo que é inerente à minha condição de humano.” (Gonçalves, 1998, p. 18).

Nesta passagem, o discurso da personagem é construído basicamente a partir de frases interrogativas, como reflexo de uma trajetória pessoal marcada pela incerteza e, ao mesmo tempo, evidenciando um forte conflito existencial – consoante revela o uso repetido do verbo “ser” em sua forma futura, realçando ainda mais o efeito de dúvida presente no discurso da personagem. Para mais, a oposição entre diferentes elementos antitéticos – “bem-estar”/“gosto amargo”, “amor”/“dor”, “Céu”/“Inferno”, etc. – contribui para acentuar o estado de fragilidade emocional em que se encontra o protagonista, dando a entender que esta situação teria sido provocada pelo consumo abusivo de entorpecentes. Quer isto dizer, portanto, que o prazer proporcionado pelas drogas é visto pela personagem como uma experiência de natureza artificial e ilusória (“bem-estar de plasticina”, “amor comprado”, “caixa asséptica”), contrapondo-se ao “prazer pelas coisas reais e palpáveis” – em suma, “tudo aquilo que é inerente à [sua] condição de humano”.

Ao final da crônica, esse conflito é traduzido, no plano diegético, pela experiência da “síndrome de abstinência”, quando o protagonista enfrenta “a mais terrível das noites” (Gonçalves,

1998, p. 18), situação que é expressa por um superlativo de evidente carga disfórica. Sintomaticamente, esta experiência é descrita como um momento de grande sofrimento físico e psíquico: “A síndrome de abstinência fazia-se sentir em toda a sua intensidade e o cão atropelado também suave, cheio de dores, medo e solidão. Contorceram-se sem parar, chorando, ganindo, até que, exaustos, caíram num profundo sono reparador.” (Gonçalves, 1998, p. 18). Assim, durante três dias e três noites, ele e o cão abandonando – sua única companhia naquele momento – “partilharam segredos, a tenda, a febre e o sofrimento”, até finalmente se darem conta de que ambos “eram cúmplices na sobrevivência” (Gonçalves, 1998, p. 18).

A nosso ver, o título do relato – “o tripé” – sintetiza de forma metafórica o percurso de errância da personagem, tendo em vista que a toxicod dependência é referida por diversos autores como um fenômeno dinâmico e complexo envolvendo basicamente a combinação de três fatores: o indivíduo, a substância e o contexto (Nowlis, 1989; Dias, 2007). Na crônica analisada, a ênfase maior recai sobre o indivíduo (o protagonista) e o seu comportamento desviante (o consumo abusivo de entorpecentes), dando a entender que a sua condição de relativa marginalidade pode ser superada por meio de um tratamento clínico adequado – como afinal sugere o próprio discurso do narrador, visivelmente marcado pelo discurso médico em diversas passagens do texto (tanto do ponto de vista da lexicalização como da transitividade).

7.6 Em resumo

No capítulo que agora termina, procuramos analisar de que forma é representada a experiência da marginalidade no contexto da imprensa portuguesa, tendo como objeto de análise um conjunto de narrativas publicadas em três órgãos de referência do país – designadamente, o *Diário de Notícias*, o jornal *Público* e a revista *Visão*. Assim, a partir de um *corpus* constituído por 50 textos, pudemos constatar, mais uma vez, a grande variedade formal e temática existente na produção cronística de diferentes autoras e autores portugueses da contemporaneidade, considerando os diferentes usos e finalidades socioculturais que este gênero pouco ortodoxo do discurso jornalístico é capaz de assumir. Tendo isto em conta, apresentaremos, na sequência, algumas das principais ilações que extraímos no decurso da leitura e análise desses textos, com o propósito de sistematizar o percurso que empreendemos ao longo deste capítulo.

Do ponto de vista temático, verificamos que são muito diversas as questões que a problemática da marginalidade envolve na sociedade portuguesa coetânea, razão pela qual não nos restringimos aqui a um conceito monolítico e estático em torno da noção de “margem”. De fato, tal como ocorre no panorama da realidade brasileira, observamos que a realidade portuguesa também configura um cenário de desafiadora complexidade, quer seja pela sua inserção relativamente periférica no contexto europeu, quer seja pelas contradições inerentes ao seu passado histórico, conforme nos sugerem as reflexões de autores como Boaventura de Sousa Santos (2013) e Eduardo

Lourenço (2016). Neste sentido, não é de estranhar que muitas das questões relacionadas com a problemática da marginalidade no Brasil – como a pobreza, a desigualdade social e outras assimetrias existentes no campo sociocultural – também se verifiquem no contexto da sociedade portuguesa contemporânea, ainda que não ocorram necessariamente na mesma proporção. Exemplificamos: enquanto, nas narrativas da imprensa brasileira, um dos temas mais frequentes é, sem dúvida, a questão da pobreza e da exclusão social daí decorrente, nas crônicas de origem lusitana, são as questões de natureza identitária e/ou sociocultural que parecem adquirir maior representatividade (pelo menos do ponto de vista numérico) no discurso de diferentes cronistas portugueses da atualidade. Contudo, não quer isto dizer que as crônicas encontradas na imprensa lusitana se restrinjam unicamente a estas questões, uma vez que envolvem figuras (leia-se personagens) dos mais variados estratos sociais – como, aliás, a análise do nosso *corpus* veio a demonstrar.

Relativamente aos aspectos formais e estruturais das narrativas, que aqui constituíram um dos nossos principais eixos de análise, importa referir a grande diversidade de formas, mecanismos e figuras que consubstanciam os diferentes textos do nosso *corpus*. Na verdade, tal fato decorre da própria variedade de procedimentos técnico-compositivos ou, se preferirmos, retórico-discursivos existentes à disposição do cronista, que pode recorrer a diferentes modos de narratividade, regimes de focalização, vozes, etc., para, então, recriar narrativamente a experiência humana, situando-a no tempo e no espaço. Neste sentido, há que considerar que a escolha de um determinado modo ou formato discursivo (por exemplo, o ensaístico, o epistolar, o dialógico, etc.) nunca é feita por mero acaso, mas antes se deve a um conjunto de motivações ou procedimentos atinentes à própria composição desses textos, tendo em conta o pacto de leitura previamente estabelecido e o efeito pretendido em cada caso. Em outros termos, a narrativa cronística assume uma multiplicidade de formas e discursos tamanha que põe mesmo em causa a noção habitual de objetividade da comunicação, aliando a subjetividade do autor às diversas possibilidades de representação oferecidas pelo modo narrativo.

Nesta senda, um dos elementos que possuem um lugar de grande relevo no interior da narrativa cronística é, certamente, a personagem – figura que nenhuma narrativa dispensa, como bem assinala Carlos Reis (2014). Com efeito, a centralidade dessa categoria mostra-se patente na grande maioria dos textos anteriormente analisados, considerando a multiplicidade de personagens aí envolvidas que, no fundo, representam diferentes indivíduos e/ou grupos socialmente marginalizados – os pobres, os imigrantes, as minorias étnicas, os idosos, as mulheres, etc. Trata-se, portanto, de narrativas que retratam a experiência de sujeitos humanos bastante diversos, os quais figuram como protagonistas de histórias quase sempre invisibilizadas pela imprensa *mainstream*. Dessa forma, ao representar tais personagens, muitas vezes o cronista exerce o papel de porta-voz daqueles que normalmente não possuem voz ativa na esfera pública, sendo frequentemente esquecidos pela chamada historiografia oficial.

Em outro nível, com o propósito de demonstrar de que forma os sentidos são construídos discursivamente, procedemos à análise de um pequeno conjunto de textos que, a nosso ver, ilustram de maneira bastante paradigmática as representações frequentemente associadas à experiência da marginalidade. Por conseguinte, seria mais adequado falar em experiências (isto é, no plural), tendo em conta a diversidade de figuras, discursos e contextos envolvidos na construção dessas narrativas. Por outras palavras – e estas são sempre investidas de sentido ideológico, como nos ensina Mikhail Bakhtin (2006) –, as experiências representadas nas crônicas aqui reunidas não se restringem a um único modelo de figura marginal, possibilitando, aliás, o cruzamento de diversas leituras identitárias que se complementam. Neste sentido, “a identidade, vista culturalmente, é um processo de subjetivação marcado por contradições, por identificações provisórias, movidas por contextos nacionais, culturais, econômicos, de gênero, de classe social, de raça, de etnia, de idade, de posição política e religiosa” (Bordini, 2006, p. 140). Naturalmente, tais contradições também se refletem no plano discursivo, já que a própria linguagem não é de modo algum neutra e tampouco destituída de valores ideológicos.

Conclusão

1. Por meio de um estudo de caso envolvendo seis órgãos de comunicação social de dois países distintos, nomeadamente Brasil e Portugal, as reflexões que empreendemos ao longo desta investigação permitiram-nos extrair importantes conclusões acerca do papel da narrativa crônica na representação da experiência humana, conforme sintetizamos parcialmente ao final de cada capítulo. Assim, tendo como objeto de análise a crônica de imprensa e, mais precisamente, a crônica sobre indivíduos ou grupos socialmente marginalizados, procuramos compreender de que forma este gênero pouco ortodoxo do discurso jornalístico possibilita a abordagem de temas menos explorados pela imprensa *mainstream* desses dois países, ideia que constituiu o ponto de partida para o presente estudo.

Embora constitua um gênero textual duplamente marginalizado – quer seja em contexto jornalístico (Mesquita, 1984), quer seja do ponto de vista literário (Candido, 1992) –, parece-nos não haver dúvidas quanto às possibilidades narrativas oferecidas pela crônica, ainda mais tendo em conta a sua natureza híbrida e polimórfica. Com efeito, ao adquirir materialidade discursiva em contexto de imprensa, a crônica não só permite plasmar, sob a forma narrativa, a dimensão espaço-temporal da experiência humana, como também possibilita a representação figural dos mais variados atores sociais. É neste sentido, portanto, que a situamos como um espaço propício para a (re)figuração dos chamados atores sociais marginalizados, aqui entendidos como indivíduos ou grupos que, por razões muito diversas, raramente possuem voz ativa na esfera pública.

Nesta direção, tendo como referência basilar os pressupostos teóricos dos Estudos Narrativos, das Ciências Sociais e dos Estudos Culturais, bem como os instrumentos metodológicos oferecidos pela análise da narrativa e pela análise do discurso, procuramos responder, ao longo dos sete capítulos precedentes, às seguintes questões: de que forma a experiência da marginalidade é representada em crônicas da imprensa brasileira e portuguesa contemporâneas? Como são, afinal, construídos os sentidos (manifestos ou implícitos) presentes nessas narrativas? Ora, partindo do princípio reiterado de que a crônica é um gênero compósito por definição, marcado pela confluência de diferentes manifestações discursivas, acreditamos que ela oferece, como nenhum outro texto de imprensa, um grau de liberdade tamanha que tensiona ao máximo o ideal de objetividade da comunicação, regendo-se por determinados procedimentos compositivos e retórico-discursivos que se distanciam sensivelmente do ritual jornalístico (uso expressivo da linguagem, apelo à subjetividade, maior investimento na figuração de personagens, coexistência de diferentes modos/gêneros discursivos, pluralidade de regimes de enunciação, etc.). Por conseguinte, não são raras as vezes em que o cronista escolhe temas – e esta possibilidade é por si só reveladora, a nosso ver – menos explorados pelo jornalismo convencional, dedicando-se à figuração de personagens ou atores sociais marginalizados no âmbito da esfera pública.

Com base nesta convicção, partimos em busca de narrativas protagonizadas essencialmente por figuras (leia-se personagens) marginais, com o propósito de lançar novas luzes sobre essa temática – a experiência da marginalidade – em dois contextos socioculturais muito distintos. Entretanto, sem esquecermos a complexidade e a relativa abrangência teórica que envolve essa questão, é importante ressaltar que a própria noção de margem, tal como a perspectivamos desde o início da nossa pesquisa, não se restringiu a um modelo único ou fixo de identidade marginal, visto que são muito diversas as representações que a experiência da marginalidade pode assumir – como, aliás, tivemos a oportunidade de demonstrar em vários momentos deste estudo. Portanto, como não poderia deixar de ser, o caminho que até aqui traçamos propôs não apenas a leitura e a análise de um conjunto de crônicas sobre diferentes indivíduos ou grupos marginais, mas, sobretudo, um cruzamento de fronteiras e linguagens envolvendo a “realidade” de dois países em que a crônica possui certa tradição em contexto de imprensa – pese embora a sua relativa posição de marginalidade, conforme já assinalamos, diante de outros gêneros do discurso jornalístico, a exemplo da notícia, da entrevista e da reportagem.

2. Desse modo, o que o exposto anteriormente nos permite inferir, em linhas gerais, é que a crônica não só oferece uma considerável margem de liberdade ao cronista, ao propiciar um maior investimento semântico na construção de narrativas protagonizadas por diferentes personagens, como também incorpora em si mesma uma dimensão muito mais ampla de temporalidade – aspecto que, aliás, encontra-se plasmado na própria matriz etimológica do termo – ou relevância, especialmente quando comparada aos demais gêneros informativos do discurso jornalístico. Por outras palavras, a crônica tanto goza de maior autonomia em termos de elaboração textual, expressa por uma grande variedade de tipos e procedimentos retórico-discursivos existentes à disposição do cronista, como não está sujeita aos mesmos enquadramentos temáticos e constrangimentos ético-deontológicos que orientam a construção de outros gêneros jornalísticos.

Assim, o que efetivamente caracteriza ou singulariza a crônica, enquanto gênero de imprensa, é, no nosso entendimento, uma certa noção de ruptura que ela introduz no próprio discurso jornalístico, ao provocar uma espécie de “falha no ritual jornalístico” (Medeiros, 2004). Vejamos: enquanto os demais gêneros de imprensa são normalmente delimitados por um conjunto de procedimentos e técnicas que os circunscrevem (critérios de noticiabilidade, rotinas produtivas, paradigmas da objetividade e da imparcialidade, etc.), a crônica quase sempre se distingue pelo apelo à subjetividade e à mundividência do próprio cronista, não se restringindo aos valores-notícia convencionais. Importa ressaltar, no entanto, que esta noção de ruptura a que aludimos também decorre, pelo menos em parte, do fato já amplamente conhecido de que os cronistas são normalmente colaboradores externos às redações jornalísticas, pelo que não estão sujeitos às mesmas injunções ético-deontológicas que regem o *modus operandi* dos profissionais de imprensa.

Seja como for, acreditamos que uma das grandes vantagens oferecidas por este gênero é precisamente a ausência de limites muito rígidos no processo de narrativização da experiência

humana daí decorrente, possibilitando, afinal, a construção de mundos diegéticos que oscilam de forma frequentemente ambígua entre a noção de referencialidade, bastante cara ao discurso jornalístico, e o conceito de ficcionalidade, mais evidente no âmbito do discurso literário. Não por acaso, durante a leitura e a análise dos diversos textos que perfazem o nosso *corpus* – composto por um total de 100 crônicas da imprensa brasileira e portuguesa contemporâneas –, deparamo-nos com narrativas que ora tendem à referencialidade, recorrendo à representação de *personae* com existência empírica comprovada, ora se aproximam deliberadamente da ficção, por vezes ilustrando situações hipotéticas ou figuras humanas (re)criadas artificialmente pela habilidade narrativa do cronista que as produziu – recorde-se, a este respeito, a distinção entre narrativa natural (factual) e narrativa artificial (ficcional), sumariamente apresentada por Umberto Eco (1997) numa de suas conferências proferidas na Universidade de Harvard, em 1993.

Contudo, nem sempre as coisas são assim tão claras ou evidentes *per se*, como também não o é o próprio mundo em que vivemos. Como bem observa João Pereira Coutinho (2005, p. 13), numa acertada síntese que mais uma vez reproduzimos, “a crônica pode partir da realidade mas, não raras vezes, [...] cria a sua própria realidade”. No fundo, aquilo que o autor português afirma com relativo desassombro nada mais é do que uma consequência da dimensão figural que radica na base do próprio modo narrativo, ao propiciar a (re)criação de mundos possíveis habitados por personagens. Em outros termos, mesmo quando se trata de uma narrativa com pretensões de veracidade referencial, como é o caso dos gêneros informativos do discurso jornalístico, estamos sempre diante de uma (re)construção da realidade, já que esta não pode ser “refletida” em sua totalidade nem mesmo pelos jornalistas mais bem intencionados – não obstante tal ideal seja ainda recorrente entre os profissionais de imprensa, posto que efetivamente inalcançável.

Neste sentido, não é de estranhar que as duas tendências (referencialidade e ficcionalidade) estejam presentes tanto na produção cronística de autores brasileiros como na de autores portugueses contemporâneos, não havendo, pois, o predomínio de uma ou outra modalidade de representação discursiva, em cada caso. Na verdade, o que acabamos por constatar – e isto se aplica à quase totalidade do nosso *corpus* – é que a própria noção de fronteira entre realidade e ficção é tensionada ao máximo no interior da narrativa cronística, já que aquele que a escreve frequentemente parte de um pequeno fato ou incidente do cotidiano para, então, recriar um mundo diegético habitado por *personae*/personagens por vezes anônimas ou desconhecidas do grande público, deixando em aberto a questão da existência real (ou não) dessas figuras. Exemplificamos: numa das crônicas do nosso *corpus* da imprensa brasileira, intitulada “Lili” (*JB*) e assinada por Heloisa Seixas, não sabemos se a protagonista da narrativa, cujo retrato é feito inteiramente por um narrador homodiegético, corresponde de fato a uma pessoa com existência empírica ou se constitui, por outro lado, uma figura ficcional, já que o nome atribuído a essa personagem não passa de uma “invenção” assumida pela narradora-cronista, que afinal (re)cria explicitamente a sua história – “E, criando para ela uma história, dei-lhe secretamente o nome de Lili.” (Seixas, 2001, p. 34). De modo

semelhante, uma situação análoga também se verifica na narrativa “Um homem” (*DN*), da autora portuguesa Alice Vieira, na qual o protagonista é um indivíduo anônimo com quem se depara casualmente a narradora-cronista, “naquele café de esquina diante da estação de Campanhã [no Porto]”, minutos antes de partir para Lisboa – “Devo ter pensado tudo isto quando o homem entrou no café e se sentou numa das mesas. Velho, meio esfarrapado, coxo e com aquela cor que a miséria põe na cara das pessoas.” (Vieira, 1994, p. 10).

Em todo o caso, a análise dos diferentes textos coligidos para efeito deste estudo parece confirmar a tese (já amplamente aceita) de que não existem, do ponto de vista estrutural, diferenças significativas entre as chamadas narrativas factuais e as narrativas ficcionais, como aponta Maria Augusta Babo (1996). O que está em causa, portanto, não é propriamente o fato de a narrativa cronística vir a ser percebida pelo leitor como um relato real ou ficcional, mas sim a possibilidade de representar a diversidade da experiência humana através das múltiplas formas que aquela assume, partindo do princípio deleuziano de que “não há linha reta, nem nas coisas nem na linguagem” (Deleuze, 2011, p. 12). E, se não há linha ou fronteira visível que separe o real da linguagem que o representa, resta-nos ficar atentos às pistas que nos são eventualmente dadas (ou não) no decurso do ato de leitura, que de certa forma constitui um processo inverso (mas não necessariamente simétrico) ao da escrita – em suma, a descodificação dos diversos sentidos construídos pela arquitetura textual, como nos sugere Paul Ricoeur (1998).

3. Feitas essas breves reflexões sobre a natureza do nosso objeto de análise – a crônica –, passemos agora a uma reflexão mais circunstanciada a respeito do tema central deste estudo – a experiência dos atores sociais marginalizados. Sem perdermos de vista a amplitude do conceito em tela, conforme explicitamos no decorrer do terceiro capítulo desta dissertação, talvez devêssemos nos perguntar por que alguns temas – e, conseqüentemente, determinadas figuras e contextos discursivos – são relativamente mais frequentes do que outros. Ora, partindo do pressuposto de que o cronista normalmente escreve sobre a época em que vive (mas não só), não é de surpreender que muitos dos temas presentes em seu discurso acabem por refletir, ainda que sob o filtro da sua própria visão de mundo, algumas das questões socioculturais mais patentes no seu tempo. Assim, se é verdade que ele “escreve com o cronômetro na alma”, como afirma Affonso Romano de Sant’Anna (2000, p. 204), é porque o tempo – sobretudo o presente – é a sua matéria, como salienta Luiz Roncari (1985).

De fato, sendo a crônica o gênero poroso que é, parece-nos natural que os temas envolvidos na sua feitura e composição estejam diretamente relacionados com a experiência temporal que é configurada pelo cronista, no mesmo sentido aludido por Paul Ricoeur em *Tempo e Narrativa*: “pela virtude da intriga, objetivos, causas, acasos são reunidos sob a unidade temporal de uma ação total e completa” (Ricoeur, 2010, pp. 1-2). Quer isto dizer, portanto, que a narrativa – e, por extensão, a narrativa cronística – organiza a experiência humana em blocos ou fragmentos discursivos que mantêm entre si uma relação de causalidade ou contingência, construindo sentidos

e significados que, na verdade, são codificados pelo cronista e posteriormente decodificados pelo leitor, durante o ato de leitura. Tal processo, evidentemente, não ocorre de forma linear e automática, uma vez que os sentidos nunca são dados *a priori*, mas construídos socialmente e constantemente atualizados no tempo e no espaço, como reflexos das transformações culturais que naturalmente os envolvem.

Seja como for, parece-nos legítimo admitir que a ocorrência de determinados temas e não de outros, no que diz respeito à representação da experiência da marginalidade nos contextos investigados, tem que ver essencialmente com dois tipos de fenômenos sociais distintos, mas certamente interligados: de um lado, observa-se a ocorrência de certos tipos de marginalidade ocasionados sobretudo por constrangimentos de natureza socioeconômica, como a pobreza, o desemprego, a falta de moradia, etc.; de outro, verifica-se a existência de formas muito diversas de marginalidade, envolvendo uma panóplia de questões de índole sociocultural e identitária, tais como gênero, orientação sexual, raça, etnia e faixa etária, entre outras. No nosso entendimento, enquanto, na gênese do primeiro tipo de fenômeno, o que está em causa são basicamente fatores de ordem material, como resultado das contradições inerentes ao sistema capitalista, no segundo caso, porém, é sobretudo no plano simbólico e cultural que tal problemática adquire contornos mais nítidos, porquanto envolve uma variedade de grupos e indivíduos socialmente marginalizados – as chamadas “minorias” –, cujas reivindicações começaram a adquirir maior força em finais do século passado e intensificaram-se ainda mais no início deste século.

Assim, em diversas crônicas que integram o nosso *corpus*, uma questão que aparece com relativa frequência é precisamente a situação de marginalidade em que vivem os chamados excluídos sociais: em sua maioria, estes são representados por atores sociais anônimos ou invisibilizados pelo sistema social, levando vidas miseráveis e muitas vezes destituídas de dignidade. Não por acaso, tais atores sociais raramente ocupam posições de relevo ou destaque na maioria das narrativas da imprensa *mainstream*, exceto quando figuram como protagonistas de suas próprias tragédias pessoais. Neste caso, são quase sempre representados de modo caricatural ou estereotipado, em situações que retratam ou evidenciam a própria condição de marginalidade em que vivem, sendo frequentemente associados à mendicância ou à criminalidade – quer seja no panorama da imprensa brasileira, quer seja no contexto da imprensa lusitana (cf. Cunha, 2007; Delfino, 2012).

Contudo, se esta parece ser a tendência predominante em muitas narrativas da imprensa desses dois países, não quer isto dizer que tais atores sociais são sempre desprovidos de voz ou de expressão própria: na verdade, como é possível verificar em muitas crônicas do nosso *corpus*, são muito diversas as representações que a experiência da marginalidade pode assumir, não se limitando a um único modelo de (con)figuração ou formação discursiva. Desse modo, ao serem convertidos em personagens no interior da narrativa cronística, suas histórias de vida adquirem maior relevo e importância no mundo diegético (re)criado pelo cronista, adquirindo uma dimensão

simbólica e expressiva que ultrapassa sensivelmente a noção de objetividade da comunicação jornalística. É o que se nota, por exemplo, em narrativas como “Flagrantes da jornada de um menino de rua” (*Es*), de Rachel de Queiroz, e “O querubim” (*JB*), de Heloisa Seixas, ambas protagonizadas por figuras marginalizadas que precisam encontrar diferentes estratégias de sobrevivência diariamente, enfrentando cotidianos difíceis e marcados pelo abandono e pela exclusão. Embora em menor proporção, se comparada ao caso brasileiro, tal problemática constitui um tema muito presente na produção cronística de autoras e autores lusitanos, como o ilustram as crônicas “O homem que dorme” (*Pu*), de Diana Andringa, e “O cabo ferrador”, de António Lobo Antunes (*Vi*), cujos protagonistas são indivíduos que se encontram em evidente situação de vulnerabilidade socioeconômica e exclusão social.

Por outro lado, também constatamos que a noção de marginalidade nesses dois países não se restringe a fatores meramente socioeconômicos, como já apontamos em vários momentos deste estudo. Com efeito, as diversas transformações culturais ocorridas em finais do século XX e início do século XXI, sobretudo nos países ocidentais, assinalaram a emergência de novas identidades e a reafirmação de outras já existentes, instaurando diferentes *topos* discursivos ou lugares de fala, em sua maioria minoritários ou marginalizados pelas representações sociais dominantes. Assim, questões como as identidades e os papéis de gênero, as diferenças étnico-raciais, os direitos das minorias e a estigmatização de certos comportamentos considerados “desviantes”, entre outras, passaram a ser objeto de discussão dos mais variados setores sociais, com grande destaque para o papel dos *media* na esfera pública. Neste contexto, portanto, a crônica de imprensa também se afirma como um importante espaço de reflexão e debate, possibilitando a representação figural de diferentes sujeitos socialmente marginalizados, como as mulheres, as minorias étnicas, os idosos, os homossexuais, os toxicod dependentes, etc.

Dessa forma, ao narrativizar as experiências de diversos atores sociais marginalizados na vida contemporânea, o cronista põe em relevo as contradições e assimetrias também existentes no âmbito cultural. Assim, se esta tendência parece mais evidente nas crônicas da imprensa portuguesa, como sugere o mapeamento temático do nosso *corpus*, não quer isto dizer que tal preocupação também não esteja presente nos textos de autores brasileiros relacionados com a mesma problemática. Na verdade, a análise que empreendemos a este respeito demonstrou que, apesar das idiosincrasias históricas que caracterizam esses dois países, com os seus avanços e recuos nos mais variados níveis (econômico, social, político, etc.), há uma certa similitude que claramente os aproxima do ponto de vista sociocultural, visto que as identidades marginais identificadas no decorrer deste estudo não são de todo radicalmente distintas, como inicialmente havíamos suposto. A título de exemplificação, basta considerarmos que muitas das narrativas encontradas na imprensa brasileira dialogam, por assim dizer, com algumas das principais questões ilustradas nas crônicas da imprensa portuguesa coetânea: ressalvadas as especificidades de cada contexto sociocultural, a questão da diferença étnica e racial está presente tanto em narrativas como

“O preto da Mouraria” (*Pu*) e “Bananeiras no terraço” (*Pu*), do escritor angolano José Eduardo Agualusa, como nas crônicas-ensaio “Muitos carros contra nenhuma cama” (*Ve*) e “Honra a Dom Obá II, Príncipe do Povo” (*Ve*), do autor brasileiro Roberto Pompeu de Toledo; de modo semelhante, a reflexão sobre o papel das mulheres na sociedade contemporânea, bem como as questões de gênero aí evocadas, também se fazem notar nas crônicas “Menina e moça” (*Es*), da escritora brasileira Rachel de Queiroz, e “Nascente das águas” (*DN*), da autora portuguesa Maria Teresa Horta; para além disso, a estigmatização da velhice é um tema presente na produção cronística de autoras e autores dos dois países, como o ilustram as crônicas “O velho alemão da Estação da Sé” (*Es*), de Sérgio de Carvalho, e “Estamos sós... somos a mais” (*DN*), de Vera Roquette.

No fundo, as diversas representações construídas por essas narrativas demonstram que a experiência de viver “à margem” – quer seja no Brasil, quer seja em Portugal –, não se resume a um único modelo de identidade ou grupo social, havendo uma pluralidade de atores sociais que são marginalizados de acordo com o *statu quo* e a hierarquia de valores vigentes em cada contexto. Assim, sem a pretensão de esgotarmos essa problemática, muito presente na realidade social dos dois países, buscamos compreender de que forma as experiências desses indivíduos ou grupos são representadas narrativamente por meio da crônica, um gênero discursivo duplamente marginalizado (isto é, tanto do ponto de vista jornalístico como do ponto de vista literário).

4. Numa perspectiva comparada, a leitura e a análise dos diversos textos que integram o nosso *corpus* não apenas confirmam a grande diversidade temática existente na produção cronística dos dois países, como também a variedade de formas, usos e incidências envolvendo esse gênero narrativo. De fato, como pudemos observar no decurso deste estudo, a pluralidade de temas presentes nos textos cotejados acaba por refletir-se numa conseqüente multiplicidade de procedimentos compositivos e retórico-discursivos que, em última instância, respondem às motivações (implícitas ou explícitas) assumidas pelo cronista durante o processo de elaboração textual. Assim, tendo em conta que a escolha de um determinado modo ou gênero discursivo nunca é feita por acaso, é lícito afirmar que a opção por um gênero menos ortodoxo, como é o caso da crônica, permite àquele ou àquela que a escreve o uso combinado e articulado de diferentes estratégias discursivas, valendo-se do cruzamento de técnicas e procedimentos que não se restringem a um modelo rígido de composição textual.

Nesta senda, não surpreende que as narrativas aqui reunidas, inicialmente dispersas nas páginas de jornais e revistas publicados no Brasil e em Portugal ao longo de duas décadas (1991-2010), envolvam diferentes usos e incidências do modo narrativo, o qual, consoante vimos, permite plasmar a experiência humana – ou experiencialidade, como refere Monika Fludernik (2006) – no tempo e no espaço, sob a forma de uma representação quase mimética dessa mesma experiência. Dizemos “quase” porque, na maior parte dos casos, a crônica configura-se antes como “uma estética do fragmento” (Salazar, 2005, p. 8), em sua tentativa de capturar o imediatismo do presente a partir

de pequenos *flashes* do cotidiano. Como consequência, o modo de narratividade que este gênero encerra é quase sempre fragmentada ou “embrionária”, como define Marie-Laure Ryan: trata-se de um tipo de narrativa composta de diversos fragmentos discursivos que apenas se justapõem, não havendo, na maior parte dos casos verificados, “uma estrutura narrativa unificada” (Ryan, 1992, p. 376). Há, no entanto, alguns exemplos que fogem a essa tendência e espelham distintos modos de narratividade, seja devido à interferência de outros modos de representação discursiva, como é o caso da narratividade figural (marcada pela interferência do modo lírico), seja pela conjugação de diferentes gêneros do modo narrativo, a exemplo da narratividade diluída (quando a narrativa encontra-se “dissolvida” entre digressões ou comentários filosóficos, aproximando-a do registro ensaístico).

Relativamente à figura do narrador, constatamos não só a ocorrência de diferentes atitudes narrativas (autodiegese, homodiegese e heterodiegese) nas diversas crônicas coligidas, como também a presença de distintos regimes de focalização (interna, externa e onisciente), na esteira das formulações de Gérard Genette (1972). Curiosamente, porém, verificamos o uso expressivo da homodiegese – situação na qual o narrador relata uma história em que ele mesmo participou, como personagem secundária – em diversos textos do nosso *corpus*, o que possivelmente se justifica se considerarmos que, muitas vezes, o cronista parte das suas próprias impressões para interpretar ou glosar pequenos acontecimentos do cotidiano, colocando-se numa posição de solidariedade com relação às demais personagens que figuram na narrativa. É este o caso das crônicas “A linha azul” (*JB*), de Heloisa Seixas, e “Hospital Miguel Bombarda” (*Vi*), de António Lobo Antunes, nas quais são contadas as histórias de diferentes figuras marginalizadas a partir do filtro do olhar e da subjetividade de cada cronista, apenas para citarmos alguns exemplos. De modo análogo, em boa parte dos textos publicados na imprensa dos dois países, é possível notar o uso frequente da focalização interna (por vezes combinada com a focalização externa), normalmente assumida por uma personagem (principal ou secundária) que participa da história. A título de ilustração, podemos apontar os textos “Um dia comum” (*JB*), de Heloisa Seixas, e “A idade não perdoa” (*Vi*), de A. B. Kotter (heterônimo do escritor português José Cutileiro), nos quais o discurso da narrativa é ativado a partir do campo de consciência de uma das personagens inseridas na história, que pode ou não acumular o papel de narrador do relato.

Em outro plano, importa ressaltar ainda a presença de duas categorias fundamentais da narrativa que, a nosso ver, nunca ocorrem de maneira dissociada na crônica: o espaço e o tempo. Sem aprofundarmos aqui as implicações filosóficas que os dois termos sugerem, já glosados por autores e autoras de diferentes civilizações através dos séculos, limitamo-nos a apontar o papel que ambos exercem (sempre de forma articulada) na conformação dos diferentes gêneros narrativos, permitindo fixar a dimensão cronotópica da experiência humana. De fato, se o espaço pode ser sumariamente definido como o cenário onde se desenrola a ação e, neste sentido, constitui o *topos* da experiência narrativizada, o tempo pode ser entendido como uma espécie de “quarta dimensão”

do espaço, uma vez que “os índices do tempo transparecem no espaço” e, por outro lado, “o espaço reveste-se de sentido e é medido por meio do tempo” (Bakhtin, 2010, p. 211). Dito de outro modo, enquanto o espaço permite situar a experiência humana num dado lugar – afinal, a ideia de “margem” é, em sua origem, um constructo topológico (deriva do latim *marginem*, que significa “borda”, “fronteira” ou “limite”) (Harper, s.d.) –, o tempo diz respeito a uma certa noção de sequencialidade de eventos que tal experiência naturalmente evoca – aspecto que, aliás, encontra-se plasmado na própria matriz etimológica do gênero, proveniente do grego *khronos*. Não por acaso, essa dimensão cronotópica a que aludimos é realçada, desde o título, em narrativas como “Cenas do dia a dia na grande cidade” (*Es*), de Raul Drewnick, “Copacabana faz cem anos” (*JB*), de Maria Lucia Dahl, “Pátio e salão nobre” (*DN*), de Agustina Bessa-Luís, e “Afinal há tempo e há espaço” (*Pu*), de Graça Barbosa Ribeiro.

De modo semelhante, não seria possível falarmos de experiência humana – e, mais precisamente, da experiência de atores sociais marginalizados – sem considerarmos outra categoria que nenhuma narrativa dispensa: a personagem. Afinal, se é em torno desta figura que orbita a ação e, por consequência, nela reside a própria dinâmica da experiencialidade, é certo que a figuração de personagens ocupa um lugar de grande relevo na construção da narrativa cronística, consoante demonstramos ao longo deste estudo. A este propósito, basta lembrar que a expressiva maioria dos textos do nosso *corpus*, tanto da imprensa brasileira como da imprensa portuguesa, são construídos como se fossem pequenos perfis ou “crônicas de personagens”, justamente porque essa categoria manifesta aqui uma centralidade que, de resto, é evidenciada através de variados dispositivos de figuração que articuladamente a concretizam (retórico-discursivos, de [para]ficionalização, de conformação acional, etc.). Sendo, pois, um processo essencialmente dinâmico, a figuração não se encerra num único lugar do texto e tampouco se restringe a uma mera caracterização descritiva; ao contrário, manifesta-se sempre de forma gradual e cumulativa, porquanto requer a conjugação de diferentes procedimentos semióticos que produzem sentidos e, conseqüentemente, exercem efeitos pragmáticos sobre o leitor (Reis, 2015).

Entrementes, considerando que muitas vezes o cronista recorre a pessoas de existência empírica para compor e construir personagens, convertendo-as em “seres de papel”, seria possível falar na existência de procedimentos metalépticos também na narrativa cronística, como se verifica de modo patente nos relatos “Os filhos do lixo” (*Ve*), de Lya Luft, e “Sobre os outros”, de Ferreira Fernandes. Assim, por meio da metalepse, as pessoas do mundo real são convertidas em personagens no mundo diegético criado pelo cronista, numa espécie de transposição ontológica efetuada entre esses dois mundos. No fundo, tal procedimento radica na base do próprio discurso jornalístico, tendo em conta que as diversas narrativas de imprensa são lidas como índices do real e, no entanto, são construídas a partir da figuração de uma ou mais personagens que, neste caso, correspondem a *personae* com existência empírica presumida ou comprovada. No caso da crônica, porém, vimos que o estatuto ontológico dos seres representados no mundo diegético não é

necessariamente o mesmo que nas demais narrativas informativas do discurso jornalístico, já que os limites entre referencialidade e ficcionalidade são naturalmente mais porosos no gênero em apreço.

5. Num outro nível, a representação das várias experiências relacionadas com a problemática da marginalidade recebeu um enfoque discursivo que, no nosso entendimento, possibilitou uma compreensão mais ampla dos diversos mecanismos linguísticos e ideológicos subjacentes à construção da narrativa cronística. Desse modo, partindo da análise de alguns casos paradigmáticos previamente selecionados e devidamente contextualizados, procuramos deslindar de que forma são construídos os sentidos e significados (muitas vezes implícitos) especificamente no plano discursivo, tendo em conta que toda narrativa implica a existência de um discurso – “o enunciado que, num determinado suporte (verbal, icônico, verbo-icônico, etc.), estabelece a *comunicação narrativa* [...] entre o narrador que relata e o narratário a quem, como destinatário primeiro, a história é contada” (Reis, 2018, p. 89). Convém ressaltar, no entanto, que a distinção entre história e discurso foi aqui adotada apenas por razões operatórias, uma vez que tais categorias são interdependentes e, na verdade, constituem duas dimensões indissociáveis de um mesmo objeto (a narrativa cronística).

Nesta direção, a análise discursiva de diferentes textos do nosso *corpus* demonstrou que os sentidos nunca são dados *a priori*, mas construídos e negociados constantemente no interior de uma teia complexa de formações discursivas. Assim, para além dos significados mais ou menos visíveis no plano textual (análise dos sentidos), procuramos investigar os papéis das principais figuras envolvidas na construção dessas narrativas (análise dos sujeitos) e os eventuais mecanismos de ocultamento dos sentidos (análise do silenciamento), bem como os procedimentos de organização sintática, lexical e/ou de natureza verbal nelas existentes (análise da estruturação do discurso e da representação). Embora não fosse nossa pretensão efetuar aqui uma análise exaustiva, acreditamos que a leitura crítica dos textos escolhidos permitiu-nos extrair importantes ilações acerca das experiências anteriormente investigadas, considerando as diversas representações instauradas por cada cronista em seu discurso.

Sem dúvida, uma das principais conclusões a que chegamos diz respeito ao papel da crônica na representação da experiência de atores sociais marginalizados, quer seja no contexto da imprensa brasileira, quer seja no cenário da imprensa portuguesa em anos mais recentes. Neste sentido, mais do que qualquer outro gênero do discurso jornalístico, a crônica possibilita àquele ou àquela que a escreve um grau de liberdade de tal ordem que seria possível enquadrá-la como “uma estética da transgressão” (Salazar, 2005), ao pôr em causa a ideia de representação especular da realidade, tão almejada pela grande maioria dos profissionais de imprensa. Assim, dentro de certos limites éticos e estéticos que o próprio gênero lhe impõe, o cronista pode servir-se de toda a panóplia de questões, temas e/ou figuras da atualidade (mas não só), utilizando os mais variados recursos expressivos existentes à sua disposição (a subjetividade, o dialogismo, a metaforização, etc.).

Para além disso, ao abordar temas menos explorados pela imprensa *mainstream*, o cronista muitas vezes assume o papel de porta-voz de certos indivíduos ou grupos que, por diversos motivos, não possuem voz própria na esfera pública ou, quando muito, um espaço bastante reduzido. É neste sentido, portanto, que o cronista assume um importante papel na transformação social, contribuindo para promover o debate sobre questões que, não raro, refletem as próprias contradições da sociedade na qual está inserido.

Desse modo, dar voz aos marginalizados não é apenas uma questão de oferecer visibilidade àquelas e àqueles que são diariamente silenciados ou historicamente excluídos das representações sociais dominantes, mas também (e sobretudo) uma forma de contrapor a hierarquia de valores vigente num dado contexto sociocultural. Apenas para citarmos um exemplo de cada país, recordemos as histórias de duas figuras socialmente marginalizadas devido aos seus comportamentos considerados “desviantes”, que remetem para duas pessoas de existência real comprovada: a primeira trata-se de uma sequência de epístolas sugestivamente intituladas “Carta[s] para além dos muros” (*Es*), tendo como emissor e protagonista o escritor brasileiro Caio Fernando Abreu, assumidamente homossexual e soropositivo; a segunda, também contada em forma de carta, relata a breve trajetória de vida e morte de uma imigrante brasileira e transexual (violentamente assassinada na cidade do Porto) a partir do olhar da jornalista portuguesa Fernanda Câncio, na crônica “Querida Gi” (*DN*).

Finalmente, para concluir esta travessia que agora se encerra, não poderíamos deixar de sublinhar, uma vez mais, o importante papel sociocultural que a crônica de imprensa possui tanto no contexto brasileiro – nosso ponto de partida – como no contexto lusitano – simultaneamente, ponto de chegada e de partida, visto que “[...] chegar e partir / são só dois lados / da mesma viagem [...]”, como recordam Milton Nascimento e Fernando Brant (1985), na canção “Encontros e Despedidas”. Conscientes de que o tema e o objeto deste estudo se encontram longe de ser esgotados, acreditamos que a nossa dissertação poderá abrir novos caminhos de abordagem para investigações futuras, envolvendo nomeadamente duas searas que aqui não foram estudadas e que configuram campos emergentes de investigação, tanto no âmbito das ciências da comunicação como dos estudos narrativos: a crônica em ambientes digitais e a figuração de personagens em plataformas *multimedia*.

Bibliografia

- Abbott, H. P. (2002). *The Cambridge Introduction to Narrative*. Cambridge: Cambridge University Press.
- Abbott, H. P. (2014). Narrativity. Em P. Hühn *et alii* (Eds.), *The Living Handbook of Narratology*. Hamburg: Hamburg University. Disponível em: <http://www.lhn.uni-hamburg.de/article/narrativity>; acesso em novembro de 2018.
- Abreu, C. F. (1994a). Primeira carta para além do muro. *O Estado de S. Paulo, Caderno 2* (21 de agosto), p. 11.
- Abreu, C. F. (1994b). Segunda carta para além dos muros. *O Estado de S. Paulo, Caderno 2* (4 de setembro), p. 11.
- Abreu, C. F. (1994c). Última carta para além dos muros. *O Estado de S. Paulo, Caderno 2* (18 de setembro), p. 11.
- Abreu, C. F. (2014). *Pequenas Epifanias* (4.^a ed.). Rio de Janeiro: Nova Fronteira.
- Abreu, L. R. (2016). *Representações da mulher na obra de Rachel de Queiroz*. Belo Horizonte: UFMG.
- Abrunhosa, P. (2007). Balada de Gisberta [Gravado por P. Abrunhosa]. Em *Luz*.
- Agamben, G. (2002). *Homo Sacer: O Poder Soberano e a Vida Nua*. Belo Horizonte: UFMG.
- Agualusa, J. E. (1999). *Fronteiras Perdidas*. Lisboa: Dom Quixote.
- Agualusa, J. E. (2000). O preto da Mouraria. *Público, Pública* (16 de julho), p. 6.
- Agualusa, J. E. (2008). Breve ensaio sobre o luxo e o lixo seguido de um microconto amoral. *Público, Pública* (15 de junho), p. 16.
- Agualusa, J. E. (2013). *Catálogo de Luzes*. Rio de Janeiro: Gryphus.
- Almeida, M. V. (2002). Estado, nação e multiculturalismo. *Manifesto, 1*, pp. 63-73.
- Althusser, L. (1980). *Ideologia e Aparelhos Ideológicos do Estado*. Lisboa: Presença.
- Alves, L. (1998). Maria felizarda. *Público, Pública* (25 de outubro), p. 10.
- Alvino-Borba, A., & Mata-Lima, H. (2011). Exclusão e inclusão social nas sociedades modernas: um olhar sobre a situação em Portugal e na União Europeia. *Serviço Social & Sociedade* (106), pp. 219-240.
- Amaral, M. (2004). *Lugares de Fala do Leitor no Diário Gaúcho*. Porto Alegre: Universidade Federal do Rio Grande do Sul (Tese de Doutorado).
- Amatuzzi, M. (2007). Experiência: um termo chave para a Psicologia. *Memorandum, 13*, pp. 8-15.
- Andrade, C. D. (1984a). Carlos Drummond de Andrade fala a Maria Julieta Drummond de Andrade. *O Globo, Caderno de Domingo* (29 de janeiro), p. 1.
- Andrade, C. D. (1984b). Ciao. *Jornal do Brasil, Caderno B* (29 de setembro), pp. 8-9.
- Andrade, C. D. (2013). *De Notícias e não Notícias Faz-se a Crônica*. São Paulo: Companhia das Letras.

- Andrade, J. P. (1994). Crónica. Em J. P. Coelho, *Dicionário de Literatura* (Vol. I, pp. 236-237). Porto: Figueirinhas.
- Andringa, D. (1994). O homem que dorme. *Público, Espaço Público* (19 de novembro), p. 20.
- Antunes, A. L. (1993). Os pobrezinhos. *Público, Público Magazine* (20 de junho), p. 81.
- Antunes, A. L. (1997). Conselho de amigo. *Público, Pública* (26 de janeiro), p. 36.
- Antunes, A. L. (2004). Hospital Miguel Bombarda. *Visão, Crónica* (7 de outubro), p. 13.
- Antunes, A. L. (2005). Meu menino, ino, ino. *Visão, Crónica* (18 de agosto), p. 11.
- Antunes, A. L. (2008). Crónica escrita pelo filho de Calamity Jane. *Visão, Crónica* (18 de dezembro), p. 14.
- Antunes, A. L. (2009). Bom dia. *Visão, Crónica* (17 de setembro), pp. 14-15.
- Antunes, A. L. (2010). O cabo ferrador. *Visão, Crónica* (7 de outubro), pp. 14-15.
- Antunes, A. L., & Sampaio, D. (1978). “Alice no País das Maravilhas” ou a esquizofrenia esconjurada. *Análise Psicológica*, 2 (3), pp. 21-32.
- A Província de São Paulo. (1875). [Texto-programa]. *A Província de São Paulo* (4 de janeiro), p. 1.
- Aristóteles. (2008). *Poética* (3.^a ed.). Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian.
- Arrigucci Júnior, D. (1987). *Enigma e Comentário: Ensaio sobre Literatura e Experiência*. São Paulo: Companhia das Letras.
- Assis, M. ([1877] 1994). O nascimento da crônica. Em M. Assis, *Crônicas Escolhidas* (pp. 13-15). São Paulo: Ática.
- Austin, J. L. (1962). *How to Do Things with Words*. Oxford: Oxford University Press.
- Azevedo, F. A. (2006). Mídia e democracia no Brasil: relações entre o sistema de mídia e o sistema político. *Opinião Pública*, 12 (1), pp. 88-113.
- Babo, M. A. (1996). Ficcionalidade e pactos comunicacionais. *Biblioteca Online de Ciências da Comunicação*, pp. 1-10.
- Babo, M. A. (2017). Considerações sobre a máquina narrativa. Em A. T. Peixinho, & B. Araújo (Eds.), *Narrativa e Media: Géneros, Figuras e Contextos* (pp. 71-101). Coimbra: Imprensa da Universidade de Coimbra.
- Bakhtin, M. (2003). *Estética da Criação Verbal* (2.^a ed.). São Paulo: Martins Fontes.
- Bakhtin, M. (2006). *Marxismo e Filosofia da Linguagem* (12.^a ed.). São Paulo: Hucitec.
- Bakhtin, M. (2010). *Questões de Literatura e de Estética: A Teoria do Romance* (6.^a ed.). São Paulo: Hucitec.
- Bandeira, M. (2009). *Estrela da Vida Inteira* (5.^a ed.). Rio de Janeiro: Nova Fronteira.
- Banfield, A. (1982). *Unspeakable Sentences: Narration and Representation in the Language of Fiction*. London: Routledge & Kegan Paul.
- Banfield, A. (2002). A grammatical definition of the genre “novel”. *Polyphonie – Linguistique et Littéraire* (4), pp. 77-100.
- Barbosa, M. (2013). *História da Comunicação no Brasil*. Petrópolis: Vozes.

- Barradas, M. F. (2002). *Da Literatura Alimentar ao Romance das Páginas de Espelhos: Uma Leitura de Livro de Crônicas de António Lobo Antunes*. Lisboa: Universidade de Lisboa.
- Barthes, R. ([1966] 2013). Introdução à análise estrutural da narrativa. Em R. Barthes *et alii*, *Análise Estrutural da Narrativa* (pp. 19-62). Petrópolis: Vozes.
- Barthes, R. (2004). *S/Z*. Buenos Aires: Siglo Veintiuno.
- Bastos, S. P. (1997). *O Estado Novo e os seus Vadios: Contribuição para o Estudo das Identidades Marginais e da sua Repressão*. Lisboa: Dom Quixote.
- Becker, H. S. (2008). *Outsiders: Estudos de Sociologia do Desvio*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar.
- Bell, A. (1971). *A Literatura Portuguesa*. Lisboa: Imprensa Nacional.
- Beltrão, L. (1980). *Jornalismo Opinativo*. Porto Alegre: Sulina.
- Benaissa Pedriza, S. (2017). El Slow Journalism en la era de la “infoxicación”. *Doxa Comunicación*, 25, pp. 129-148.
- Benetti, M. (2007). A ironia como estratégia discursiva da revista *Veja*. *Libero*, 10 (20), pp. 37-46.
- Benetti, M. (2016). Análise de discurso como método de pesquisa em comunicação. Em C. P. Moura, & M. I. Lopes (Org.), *Pesquisa em Comunicação: Metodologias e Práticas Acadêmicas* (pp. 235-256). Porto Alegre: EdiPUCRS.
- Benjamin, W. (1994). *Magia e Técnica, Arte e Política*. São Paulo: Brasiliense.
- Benveniste, É. (2006). *Problemas de Linguística Geral* (Vol. I). Campinas: Pontes.
- Berger, P., & Luckmann, T. (2004). *A Construção Social da Realidade*. Petrópolis: Vozes.
- Bombarda, M. ([1902] 1944). Relatório sobre o estado mental de Ângelo de Lima. *Litoral* (4), pp. 449-454.
- Bordini, M. (2006). A personagem na perspectiva dos estudos culturais. *Letras de Hoje*, 41 (3), pp. 135-142.
- Bourdieu, P. (2011). *Razões Práticas: Sobre a Teoria da Ação* (11.ª ed.). Campinas: Papirus.
- Bourdieu, P. (2013). Espaço físico, espaço social e espaço físico apropriado. *Estudos Avançados*, 27 (79), pp. 133-144.
- Brogueira, D. T. (2013). *A Figuração da Personagem nas Crônicas de Eça de Queirós: Textos de Imprensa da Revista Moderna*. Coimbra: Universidade de Coimbra.
- Brun, A. (2004). Mendicidade. Em F. Venâncio (Org.), *Crônica Jornalística: Século XX* (pp. 55-57). Lisboa: Círculo de Leitores.
- Butler, J. (2002). Criticamente subversiva. Em R. M. Mérida Jiménez, *Sexualidades Transgresoras: Una Antología de Estudios Queer* (pp. 55-81). Barcelona: Icària.
- Butler, J. (2003). *Problemas de Género: Feminismo e Subversão da Identidade*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira.
- Cabral, A. R. (2018). *Pão de Açúcar*. Lisboa: Dom Quixote.
- Câncio, F. (2007). Querida Gi. *Diário de Notícias, Opinião* (23 de fevereiro), p. 11.

- Candido, A. (1992). A vida ao rés-do-chão. Em A. Candido *et alii*, *A Crônica: O Gênero, sua Fixação e suas Transformações no Brasil* (pp. 13-22). São Paulo: Unicamp.
- Capote, Truman (1966). The Story Behind a Nonfiction Novel. *New York Book Review*. (G. Plimpton, Entrevistador).
- Capote, Truman (2016). *A Sangue Frio*. Lisboa: Dom Quixote.
- Capucha, L. (2005). Envelhecimento e políticas sociais: novos desafios aos sistemas de proteção. Proteção contra o “risco de velhice”: que risco? *Sociologia*, 15, pp. 337-348.
- Cardoso, C. R. (2007). Nascimento e ascensão das newsmagazines. *Jornalismo e Jornalistas*, 32, pp. 19-35.
- Cardoso *et alii*, G. (2019). *Anuário da Comunicação 2018*. Lisboa: Obercom.
- Carvalho, S. (1993). O velho alemão da Estação da Sé. *O Estado de S. Paulo, Caderno 2* (8 de outubro), p. 5.
- Carvalhosa, S. (2014). Chronique journalistique et causerie: rapports, formes, enjeux. *Carnets: Revue Électronique d'Études Françaises*, 2 (2), pp. 11-26.
- Cascais, A. F. (2016). As coleções fotográficas do Hospital Psiquiátrico Miguel Bombarda. *Ponto de Acesso*, 10 (3), pp. 66-94.
- Castro *et alii*, D. (2004). *Atlas da Exclusão Social no Brasil*. São Paulo: Cortez.
- Chalaby, J. (2003). O Jornalismo como invenção anglo-americana. *Media & Jornalismo*, 1(3), pp. 29-50.
- Cingolani, P. (2009). Marginalidad(es): Esbozo de diálogo Europa-América Latina acerca de una categoría sociológica. *Revista Latinoamericana de Estudios del Trabajo*, 14 (22), pp. 157-166.
- Civita, V. (1968). Carta do editor. *Veja* (11 de setembro), pp. 20-21.
- Civita, V. (1978). Carta do editor. *Veja* (21 de setembro), 18-19.
- Codato, A. N. (2004). O golpe de 1964 e o regime de 1968: aspectos conjunturais e variáveis históricas. *História: Questões & Debates*, 40 (1), pp. 11-36.
- Coelho, E. (2013). As cabriolas de Carlos Drummond de Andrade. Em C. D. Andrade, *De Notícias e Não Notícias Faz-se a Crônica* (pp. 261-269). São Paulo: Companhia das Letras.
- Colasanti, M. (1991). Meninos, eu vi. *Jornal do Brasil, Caderno B* (21 de dezembro), p. 10.
- Colasanti, M. (1992). Chega de catarse. *Jornal do Brasil, Caderno B* (19 de dezembro), p. 8.
- Cornu, D. (2015). Da deontologia do jornalismo à ética da informação. Em A. T. Peixinho, C. Camponez, I. Vargues, & J. Figueira (Orgs.), *20 Anos de Jornalismo contra a Indiferença* (pp. 103-119). Coimbra: Imprensa da Universidade de Coimbra.
- Costa, A. (2010). *A Criação da Categoria Imigrantes em Portugal na Revista Visão: Jornalistas entre Estereótipos e Audiências*. Lisboa: Acidi.
- Courtine, J.-J. (2016). Definição de orientações teóricas e construção de procedimentos em Análise do Discurso. *Policromias*, 1 (1), pp. 14-34.
- Coutinho, A. (1997). *A Literatura no Brasil* (Vol. VI). Rio de Janeiro: Sul Americana.
- Coutinho, J. P. (2005). A arte da crônica. *Expresso* (23 de julho), p. 13.

- Cruz, H. F. (2013). *São Paulo em Papel e Tinta: Periodismo e Vida Urbana (1890-1915)*. São Paulo: Arquivo Público do Estado de São Paulo.
- Cunha, A. (1891). *Eduardo Coelho. A sua Vida e a sua Obra. Alguns Fatos para a História do Jornalismo Português Contemporâneo*. Lisboa: Diário de Notícias / Tipografia Universal.
- Cunha, A. (1914). *Diário de Notícias. A sua Fundação e os seus Fundadores. Alguns Factos para a História do Jornalismo Português*. Lisboa: Diário de Notícias.
- Cunha, I. F. (2007). Imigrantes nos media portugueses: representações das minorias no início do milênio. *Comunicação & Educação*, 12(2), pp. 49-58.
- Dahl, M. L. (1992). Copacabana faz cem anos. *Jornal do Brasil, Caderno B* (28 de fevereiro), p. 5.
- David, S., Blumtritt, J., & Koehler, B. (2010). The Slow Media Manifesto. *Slow Media*. Disponível em: <http://en.slow-media.net/manifesto>; acesso em dezembro de 2018.
- Deleuze, G. (2011). *Crítica e Clínica*. São Paulo: Ed. 34.
- Deleuze, G., & Guattari, F. (1995). *Mil Platôs* (Vol. 2). Rio de Janeiro: Ed. 34.
- Delfino, A. (2012). La noción de marginalidad en la teoría social latinoamericana: surgimiento y actualidad. *Universitas Humanística* (74), pp. 17-34.
- Delgado, L. (2007). Diretas-Já: vozes das cidades. Em J. Ferreira, & D. A. Reis (Orgs.), *Revolução e Democracia* (pp. 409-427). Rio de Janeiro: Civilização Brasileira.
- Dellinger, D. (1991). O ladrão da Pena. *Diário de Notícias, Opinião* (3 de março), p. 10.
- Diário de Notícias. (1864). Ao público. *Diário de Notícias* (29 de dezembro), p. 1.
- Diário de Notícias. (1925). *Diário de Notícias: O Grande Jornal Português*. Lisboa: Diário de Notícias.
- Diário de Notícias. (2018). O diário para os nossos dias chega a 1 de julho. *Diário de Notícias*. Disponível em: <https://www.dn.pt/media/o-diario-para-os-nossos-dias-chega-a-1-de-julho-9486243.html>; acesso outubro de 2019.
- Diário de Notícias. (s.d.). Estatuto Editorial. *Diário de Notícias*. Disponível em: <https://www.dn.pt/estatuto-editorial.html>; acesso em outubro de 2019.
- Dias, L. A. (2008). O papel do impresso. A imprensa e a transformação do espaço público em Portugal (último quartel do século XIX – primeiro quartel do século XX). *Estudos do Século XX*, 7.
- Dias, L. N. (2007). *As Drogas em Portugal: O Fenómeno e os Factos Jurídico-políticos de 1970 a 2004*. Coimbra: Pé de Página.
- Dimas, A. (1974). Ambiguidade da crônica: literatura ou jornalismo. *Littera*, 4 (12), pp. 46-51.
- Dines, A. (2006). Empastelamento, modo de emprego. *Observatório da Imprensa*. Disponível em <http://www.observatoriodaimprensa.com.br/jornal-de-debates/empastelamento-modo-de-emprego/>; acesso em outubro de 2019.
- Doležel, L. (1997). Mimesis y mundo posibles. Em L. Doležel *et alii*, *Teorías de la Ficción Literaria* (pp. 69-94). Madrid: ArcoLibros.

- Durkheim, É. (1999). *Da Divisão do Trabalho Social* (2.^a ed.). São Paulo: Martins Fontes.
- Durkheim, É. (2004). *As Regras do Método Sociológico* (9.^a ed.). Lisboa: Presença.
- Eco, U. (1997). *Seis Passeios nos Bosques da Ficção*. Algés: Difel.
- Eco, U. (2012). *Confissões de um Jovem Escritor*. Lisboa: Horizonte.
- Eder, J. (2014). Analyzing characters: creation, interpretation, and cultural critique. *Revista de Estudos Literários*, 4, pp. 69-96.
- Eder, J., Jannidis, F., & Schneider, R. (2010). Characters in Fictional Worlds: An Introduction. Em J. Eder, F. Jannidis, & R. Schneider (Eds.), *Characters in Fictional Worlds: Understanding Imaginary Beings in Literature, Film, and Other Media* (pp. 3-64). Berlin; New York: Walter de Gruyter.
- Faccani, R., & Eco (Eds.), U. (1969). *I Sistemi di Segni e lo Strutturalismo Sovietico*. Milano: Bompiani.
- Fairclough, N. (2001). *Discurso e Mudança Social*. Brasília: Editora Universidade de Brasília.
- Fernandes, A. A. (2001). Velhice, solidariedades familiares e política social. *Sociologia: Problemas e Práticas*, 36, pp. 39-50.
- Fernandes, A. T. (1998). *O Estado Democrático e a Cidadania*. Porto: Afrontamento.
- Fernandes, F. (1996). Sobre os outros. *Diário de Notícias, Opinião* (22 de fevereiro), p. 12.
- Ferreira, J. M. (1998). Marginalidade social e movimentos sociais nos contextos urbanos. *Comunicação apresentada na Conferência Internacional Ecologia Social e suas Perspectivas Políticas: O Municipalismo Libertário, Instituto Superior de Economia e Gestão* (pp. 1-18). Lisboa: Instituto Superior de Economia e Gestão da Universidade de Lisboa.
- Figueira, J. (2007). *Os Jornais como Actores Políticos: O Diário de Notícias, Expresso e Jornal Novo no Verão Quente de 1975*. Coimbra: Minerva.
- Figueira, J. (2012). *A Imprensa Portuguesa (1974-2010)*. Coimbra: Angelus Novus.
- Figueiredo, A. A. (2005). *A Crónica Medieval Portuguesa. Génese e Evolução de um Género (Sécs. XIV e XV)*. Coimbra: Universidade de Coimbra.
- Fisher, W. R. (1984). Narration as human communication paradigm: the case of public moral argument. *Communication Monographs*, 51 (1), pp. 1-22.
- Fludernik, M. (1996). *Towards a 'Natural' Narratology*. London: Routledge.
- Fludernik, M. (2003). Chronology, time, tense and experientiality in narrative. *Language and Literature*, 12 (2), pp. 117-134.
- Fludernik, M. (2006). *An Introduction to Narratology*. London; New York: Routledge.
- Forster, E. M. (2005). *Aspectos do Romance* (5.^a ed.). Porto Alegre: Globo.
- Foucault, M. (2004). *A História da Loucura na Idade Clássica*. São Paulo: Perspectiva.
- Foucault, M. (2008). *A Arqueologia do Saber* (7.^a ed.). Rio de Janeiro: Forense Universitária.
- Foucault, M. (2010). *A Ordem do Discurso*. São Paulo: Loyola.

- Frege, G. ([1892] 1960). On Sense and Reference. Em P. Geach, & M. Black (Eds.), *Translations from the Philosophical Writings of Gottlob Frege* (pp. 56-78). Oxford: Blackwell.
- Freire, E. N. (2009). O design no jornal impresso diário. Do tipográfico ao digital. *Revista Galáxia* (18), pp. 291-310.
- Fulton, H. (2005). Introduction: the power of narrative. Em H. Fulton, R. Huisman, J. Murphet, & A. Dunn, *Narrative and Media* (pp. 1-7). Cambridge: Cambridge University Press.
- Gadini, S. L. (2006). Grandes estruturas editoriais dos cadernos culturais: principais características do jornalismo cultural nos diários brasileiros. *Fronteiras*, 8 (3), pp. 233-240.
- Genette, G. (1972). *Figures III*. Paris: Seuil.
- Genette, G. (1990). Fictional narrative, factual narrative. *Poetics Today*, 11 (4), pp. 755-774.
- Genette, G. (1995). *Discurso da Narrativa*. Lisboa: Vega.
- Genette, G. (2004). *Fiction et Diction*. Paris: Éditions du Seuil.
- Germani, G. (1980). *El concepto de marginalidad*. Buenos Aires: Nueva Visión.
- Gil, A. C. (2008). *Métodos e Técnicas de Pesquisa Social* (6.^a ed.). São Paulo: Atlas.
- Gonçalves Filho, A. (2014). As últimas palavras de Laika. Em C. F. Abreu, *Pequenas Epifanias*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira.
- Gonçalves, L. (1998). O tripé. *Diário de Notícias, Opinião* (21 de dezembro), p. 18.
- Goskes, J. (2008). “História de quinze dias”: Machado de Assis em uma revista histórico-literária. *Machado de Assis em Linha*, 1 (2), pp. 128-138.
- Gouveia, C. A. (1997). *O Amansar das Tropas: Linguagem, Ideologia e Mudança Social na Instituição Militar*. Lisboa: Universidade de Lisboa (Tese de Doutoramento).
- Grassi, M.-C. (2005). *Lire l'Épistolaire*. Paris: Armand Colin.
- Greimas, A. J. (1973). Un problème de sémiotique narrative: les objets de valeur. *Langages*, 31, pp. 13-35.
- Guerra, R. (1997). O fantasma da homossexualidade. *O Estado de S. Paulo, Caderno 2* (14 de março), p. 6.
- Gumbrecht, H. U. (1998). *Modernização dos Sentidos*. Rio de Janeiro: Ed. 34.
- Hall, S. (2006). *A Identidade Cultural na Pós-Modernidade* (11.^a ed.). Rio de Janeiro: DP & A.
- Halliday, M. A. (1998). *El Lenguaje como Semiótica Social: La Interpretación Social del Lenguaje y del Significado*. Bogotá: Fondo de Cultura Económica.
- Halliday, M. A. (2004). *An Introduction to Functional Grammar* (3.^a ed.). London: Hodder Headline Group.
- Hamburger, K. (1973). *The Logic of Literature*. Bloomington: Indiana University Press.
- Hamon, P. (1983). *Le Personnel du Roman*. Genève: Droz.
- Harang, J. (2002). *L'Épistolaire*. Paris: Hatier.
- Harper, D. (s.d.). Margin. *Online Etymology Dictionary*. Disponível em: <https://www.etymonline.com/word/margin>; acesso em agosto de 2020.

- Harper, D. (s.d.). Narrate. *Online Etymology Dictionary*. Disponível em: <https://www.etymonline.com/word/narrate>; acesso em dezembro de 2019.
- Harvey, D. (1989). *The Condition of Post-Modernity*. Oxford: Oxford University Press.
- Hayat, F. (2008). Na pele dos outros. *Público, Pública* (25 de maio), p. 20.
- Henriques, A., & Dias, I. (2020). As duas faces do isolamento dos idosos em tempo de pandemia: quem “achata a curva” da solidão? *Boletins do Instituto de Saúde Pública da Universidade do Porto*. Disponível em: <https://ispup.up.pt/news/internal-news/as-duas-faces-do-isolamento-dos-idosos-em-tempo-de-pandemia/931.html/?lang=pt>; acesso em setembro de 2020.
- Herman, D. (2002). *Story Logic*. Lincoln; London: University of Nebraska Press.
- Herman, D. (2009). *Basic Elements of Narrative*. Oxford: Wiley-Blackwell.
- Hobsbawm, E. (2008). *A Era dos Extremos: História Breve do Século XX (1914-1991)* (4.^a ed.). Lisboa: Presença.
- Hollowell, J. (1977). *New Journalism and the Nonfiction Novel*. Chapel Hill: The University of North Carolina Press.
- Hooker, J. (2006). Inclusão indígena e exclusão dos afro-descendentes na América Latina. *Tempo Social*, 18(2), pp. 89-111.
- Horta, M. T. (2009). Nascente das águas. *Diário de Notícias, Especial 25 de Abril* (25 de abril), p. 15.
- Hutcheon, L. (1991). *Poética do Pós-Modernismo*. Rio de Janeiro: Imago.
- Hyvärinen, M. (2006). Towards a Conceptual History of Narrative. Em M. Hyvärinen, A. Korhonen, & J. Mykkänen (Eds.), *The Travelling Concept of Narrative* (Vol. 1, pp. 20-41). Helsinki: Helsinki Collegium for Advanced Studies.
- Jabor, A. (2006). O malabarista. *O Estado de S. Paulo, Caderno 2* (25 de julho), p. 8.
- Jabor, A. (2009). O menino está fora da paisagem. *O Estado de S. Paulo, Caderno 2* (14 de abril), p. 10.
- Jakobson, R. (2010). *Linguística e Comunicação*. São Paulo: Cultrix.
- Jannidis, F. (2003). Narratology and the narrative. Em T. Kindt, & H. Müller (Eds.), *What is Narratology?* (pp. 35-55). Berlin; New York: Walter de Gruyter.
- Jannidis, F. (2013). Character. Em P. Hühn *et alii* (Eds.), *The Living Handbook of Narratology*. Hamburg: University of Hamburg. Disponível em: <https://www.lhn.uni-hamburg.de/node/41.html>; acesso em março de 2019.
- Jauss, H. R. (1994). *A História da Literatura como Provocação à Teoria Literária*. São Paulo: Ática.
- Kafka, F. (2009). *A Metamorfose*. Lisboa: Presença.
- Klein, I. (2007). *La Narración*. Buenos Aires: Eudeba.
- Kotter, A. B. (1995). A idade não perdoa. *Visão, Bilhetes de Colares* (24 de agosto), p. 97.
- Kotter, A. B. (1996). Ser outro constantemente. *Visão, Bilhetes de Colares* (25 de janeiro), p. 97.

- Labov, W. (1978). *Le Parler Ordinaire*. Paris: Minuit.
- Laclau, E. (1993). *Nuevas Reflexiones sobre la Revolución de Nuestro Tiempo*. Buenos Aires: Nueva Visión.
- Lagazzi, S. (1989). De repente, bem mais que “de repente”. Em E. Guimarães (Org.), *História e Sentido na Linguagem* (pp. 149-163). Campinas: Pontes.
- Lagazzi, S. (2010). Linha de passe: a materialidade significativa em análise. *Revista RUA*, 2(16), pp. 172-183.
- Lagazzi, S. (2011). A equivocidade na circulação do conhecimento científico. *Linguagem em (Dis)curso*, 11(13), pp. 497-514.
- Lavocat, F. (2016). *Fait et Fiction: Pour une Frontière*. Paris: Seuil.
- Lawler, S. (2008). Stories and the social world. Em M. Pickering (Ed.), *Research Methods for Cultural Studies* (pp. 32-49). Edinburgh: Edinburgh University Press.
- Le Masurier, M. (2015). What is slow journalism? *Journalism Practice*, 9 (2), pp. 138-152.
- Lemos, J. J. (2008). *Mapa da Exclusão Social no Brasil* (2.^a ed.). Fortaleza: BNB.
- Lemos, M. M. (2006). *Jornais Diários Portugueses do Século XX: Um Dicionário*. Coimbra: Ariadne: CEIS20.
- Leonelli, D., & Oliveira, D. (2004). *Diretas Já: 15 Meses que Abalaram a Ditadura*. Rio de Janeiro: Record.
- Lima, A. C., & Johann, R. L. (2015). Arthur Bispo do Rosário: a arte enquanto linguagem da esquizofrenia. *Revista Psicologia e Saúde*, 7 (2), pp. 99-107.
- Lits, M. (2015). As investigações sobre a narrativa mediática e o futuro da imprensa. *Mediapolis*, 1, pp. 15-29.
- Lopes, P. C. (2010). A crônica (nos jornais): O que foi? O que é? *Biblioteca On-line de Ciências da Comunicação*. Covilhã: Universidade da Beira Interior. Disponível em: <http://www.bocc.ubi.pt/pag/bocc-cronica-lobes.pdf>; acesso em julho de 2018.
- Lopes, V. S. (1993). *Iniciação ao Jornalismo*. Lisboa: Quid Juris?
- Lourenço, E. (2016). *O Labirinto da Saudade*. Rio de Janeiro: Tinta da China.
- Louro, G. L. (2000). Corpo, escola e identidade. *Educação e Realidade*, 25 (2), pp. 59-76.
- Luft, L. (2008). A dignidade humana. *Veja* (9 de janeiro), p. 12.
- Luft, L. (2010). Os filhos do lixo. *Veja* (14 de abril), p. 26.
- Luís (Org.), F. (2018). *Visão: 25 anos em Crônicas (1993-2018)*. Lisboa: Visão.
- Liotard, J.-F. (2003). *A Condição Pós-Moderna*. Rio de Janeiro: José Olympio.
- Magalhães, F. L. (2003). *Veja, Isto É, Leia: Produção e Disputas de Sentido na Mídia*. Teresina: EDUFPI.
- Maia, M. (2002). Censura, um processo de ação e reação. Em M. L. Carneiro (Org.), *Minorias Silenciadas: História da Censura no Brasil* (pp. 469-511). São Paulo: Edusp; Imprensa Oficial do Estado; Fapesp.

- Mainguenaeu, D. (2013). *Análise de Textos de Comunicação* (6.^a ed.). São Paulo: Cortez.
- Margolin, U. (2008). Character. Em D. Herman, M. Jahn, & M.-L. Ryan (Eds.), *Routledge Encyclopedia of Narrative Theory* (pp. 52-57). London; New York: Routledge.
- Margolin, U. (2009). Focalization: where do we go from here? Em P. Hühn *et alii* (Eds.), *Point of View, Perspective, and Focalization* (pp. 41-57). Berlin; New York: Walter de Gruyter.
- Margolin, U. (2014). *Narrator*. Em P. Hühn *et alii* (Eds.), *The Living Handbook of Narratology*. Disponível em: <https://www.lhn.uni-hamburg.de/node/44.html>; acesso em janeiro de 2020.
- Marques, I. F. (2016). *A Construção da Personagem nas Narrativas do Jornalismo Digital*. Coimbra: Imprensa da Universidade de Coimbra.
- Martins, F. C. (Coord.). (2019). *Dicionário de Fernando Pessoa e do Modernismo Português*. Lisboa: Leya.
- Martins, A. M. (2017). Drummond, o poema e o jornal. *Araticum*, 16 (2), pp. 36-49.
- Maupassant, G. ([1884] 2014). *Chroniques*. Paris: Arvensa.
- Medeiros, V. G. (2004). Discurso cronístico: uma “falha no ritual” jornalístico. *Linguagem em (Dis)curso*, 5(1), pp. 93-118.
- Melo, J. M. (2002). A crônica. Em G. Castro, & A. Galeno (Org.), *Jornalismo e Literatura: A Sedução da Palavra* (pp. 139-154). São Paulo: Escrituras.
- Melo, J. M. (2003). *Jornalismo Opinativo*. Campos do Jordão: Mantiqueira.
- Melo, J. M., & Assis, F. (2016). Gêneros e formatos jornalísticos: um modelo classificatório. *Intercom - Revista Brasileira de Ciências da Comunicação*, 39 (1), pp. 39-56.
- Mendes, F. J. (2016). *O Centro de Documentação da Redação do Jornal Público – Edição Porto: Do Físico ao Digital*. Porto: Universidade do Porto.
- Mesquita, M. (1984). A crônica como forma de expressão jornalística. *Deve & Haver* (pp. 202-218). Lisboa: DistriEditora.
- Mesquita, M. (2006). *O Quarto Equívoco: O Poder dos Media na Sociedade Contemporânea* (2.^a ed.). Coimbra: Minerva.
- Mesquita, T. (2019). “O digital em primeiro lugar”: as mudanças recentes do Diário de Notícias em Portugal. Em F. Henriques *et alii* (Org.), *Gênero, Notícia e Transformação Social* (pp. 324-347). Aveiro: Ria Editorial.
- Meyer, M. (1992). Voláteis e versáteis. De variedades e folhetins se fez a chronica. Em A. Candido *et alii*, *A Crônica: O Gênero, sua Fixação e suas Transformações no Brasil* (pp. 93-134). São Paulo: Unicamp.
- Miranda, J. (2005). A Constituição e a Democracia Portuguesa. *Revista Crítica Jurídica* (24), pp. 229-238.
- Miranda, P. C. (2002). *As Origens da Imprensa de Massas em Portugal: O Diário de Notícias (1864-1869)*. Évora: Universidade de Évora.
- Moisés, M. (2005). *A Criação Literária: Prosa* (Vol. II). São Paulo: Melhoramentos.
- Moisés, M. (2013). *Dicionário de Termos Literários*. São Paulo: Cultrix.

- Montalvão, S. (2001). *Jornal do Brasil*. Em A. A. Abreu *et alii* (Coord.), *Dicionário Histórico-Biográfico Brasileiro* (2.^a ed.). Rio de Janeiro: FGV.
- Moraes Neto, G. (2007). *Dossiê Drummond*. São Paulo: Globo.
- Moreira, V. (2001). Índios no Brasil: marginalização social e exclusão historiográfica. *Diálogos Latinoamericanos*(3), pp. 87-113.
- Moura, P. (2010). Cidade proibida. *Público, Pública* (11 de abril), p. 71.
- Nascimento, M., & Brant, F. (1985). Encontros e Despedidas [Gravado por M. Nascimento]. Em *Encontros e Despedidas*. Brasil.
- Nowlis, H. (1989). *A Verdade sobre as Drogas*. Lisboa: Gabinete de Planeamento e de Coordenação do Combate à Droga de Lisboa.
- Nun, J. L. (2001). *Marginalidad y Exclusión Social*. Buenos Aires: Fondo de Cultura Económica.
- O Estado de S. Paulo. (2000). *Páginas da História*. São Paulo: O Estado de S. Paulo.
- O Estado de S. Paulo. (s.d.). Grupo Estado: Código de Conduta e Ética. *O Estado de S. Paulo*. Disponível em: <https://www.estadao.com.br/codigo-etica/codigo-de-etica.pdf>; acesso em outubro de 2019.
- Oliveira, J. M. (2015). O espaço de opinião no Público. *Público*. Disponível em: <http://blogues.publico.pt/provedordoleitor/2015/02/24/o-espaco-de-opiniao-no-publico/>; acesso em outubro de 2019.
- Oliveira, J. M. (2016). Não há jornais de direita nem de esquerda em Portugal. *Público*. Disponível em: <https://www.publico.pt/2016/06/06/sociedade/opiniao/nao-ha-jornais-de-direita-nem-de-esquerda-em-portugal-1734159>; acesso em outubro de 2019.
- Oliven, R. G. (2010). *Urbanização e Mudança Social no Brasil*. Rio de Janeiro: Centro Edelstein.
- Orlandi, E. P. (2007). *As Formas do Silêncio: No Movimento dos Sentidos* (6.^a ed.). Campinas: Unicamp.
- Paim, A. M. (2014). A personagem-fonte no jornalismo em quadrinhos: entre a ficção e a não ficção. *Revista de Estudos Literários*, 4, pp. 349-365.
- Park, R. E. (1929). The city as a social laboratory. Em T. V. Smith, & L. Whyte (Orgs.), *Chicago: An Experiment in Social Science Research* (pp. 1-19). Chicago: University of Chicago Press.
- Park, R. E. (2017). A migração humana e o homem marginal. *Sociabilidades Urbanas. Revista de Antropologia e Sociologia*, 1 (3), pp. 114-123.
- Paulo Netto, J. (2014). *Pequena História da Ditadura Militar Brasileira (1964-1985)*. São Paulo: Cortez.
- Pavel, T. (1997). Las fronteras de la ficción. Em L. Doležel *et alii*, *Teorías de la Ficción Literaria* (pp. 171-179). Madrid: ArcoLibros.

- Pêcheux, M. (1990). Delimitações, inversões, deslocamentos. *Cadernos de Estudos Linguísticos* (19), pp. 7-24.
- Peixinho, A. T. (2010). *A Epistolaridade nos Textos de Imprensa de Eça de Queirós*. Lisboa: Fundação Calouste Gulbekian.
- Peixinho, A. T. (2012). A narrativa como superação da crise. Em A. Sá, A. T. Peixinho, & C. Camponez (Org.), *Aprofundar a Crise: Olhares Multidisciplinares* (pp. 175-192). Coimbra: Imprensa da Universidade de Coimbra.
- Peixinho, A. T. (2014). Procedimentos retórico-narrativos para a construção de personagens jornalísticas. *Revista de Estudos Literários*, 4, pp. 323-347.
- Peixinho, A. T. (2018). Otzi, a múmia glacial e as suas sobrevidas: a personagem nas novas narrativas de ciência. *Mediapolis*, 6, pp. 27-39.
- Pereira, F. H., & Adghirni, Z. L. (2011). O jornalismo em tempo de mudanças estruturais. *Intexto*, 1 (24), pp. 38-57.
- Pereira, L. (1971). *Estudos sobre o Brasil contemporâneo*. São Paulo: Pioneira.
- Pessoa, F. (1972). *Mensagem* (10.^a ed.). Lisboa: Ática.
- Pessoa, F. (1995). *Poesias*. Lisboa: Ática.
- Pickering, M. (2008). Experience and the social world. Em M. Pickering (Ed.), *Research Methods for Cultural Studies* (pp. 17-31). Edinburgh: Edinburgh University Press.
- Pinto, M. J. (2006). As mães. *Diário de Notícias, Opinião* (14 de julho), p. 10.
- Piza, D. (2009). *Jornalismo Cultural* (3.^a ed.). São Paulo: Contexto.
- Prince, G. (1982). *Narratology: The Form and Functioning of Narrative* (Vol. 13). Berlin; New York; Amsterdam: Mouton.
- Propp, V. (2006). *Morfologia do Conto Maravilhoso*. Rio de Janeiro: Forense Universitária.
- Público. (1990a). Estatuto Editorial. *Público* (5 de março), p. 16.
- Público. (1990b). Pacto do Público. *Público* (5 de março), p. 16.
- Público. (2005). *Livro de Estilo* (2.^a ed.). Lisboa: Sociedade Industrial Gráfica.
- Queirós, E. ([1867] 1981). *Páginas de Jornalismo. "O Distrito de Évora"* (Vol. I). Porto: Lello & Irmão Editores.
- Queirós, E. ([1900] 1980). *A Correspondência de Fradique Mendes*. Porto: Lello & Irmão.
- Queiroz, R. (1991). Flagrantes da jornada de um menino de rua. *O Estado de S. Paulo, Caderno 2* (17 novembro), p. 2.
- Queiroz, R. (1998). Meninos de rua. *O Estado de S. Paulo, Caderno 2* (29 de agosto), 14.
- Queiroz, R. (2002). Conversa de rua. *O Estado de S. Paulo, Caderno 2* (30 de março), p. 12.
- Queiroz, R. (2003). Menina e moça. *O Estado de S. Paulo, Caderno 2* (8 de fevereiro), p. 14.
- Ragin, C. C., & Amoroso, L. M. (2011). *Constructing Social Research: The Unity and Diversity of Method* (2.^a ed.). Thousand Oaks: Sage.

- Rautenberg, E. (2011). A revista *Veja* durante a ditadura civil-militar brasileira: uma discussão a respeito do seu papel no campo do poder e da luta de classes. *Em Debate*, 5 (5), pp. 64-85.
- Real, M. (2017). *Traços Fundamentais da Cultura Portuguesa*. Lisboa: Planeta.
- Reis, C. (2002). Os silêncios de Eça. Em R. Zilberman *et alii*, *Eça e Outros: Diálogos com a Ficção de Eça de Queirós* (pp. 21-35). Porto Alegre: EdPUCRS.
- Reis, C. (2005). O tempo da crônica. *Jornal de Letras*, 18.
- Reis, C. (2006). Narratologia(s) e teoria da personagem. *Desenredo*, 2 (1), pp. 26-36.
- Reis, C. (2008). *O Conhecimento da Literatura*. Coimbra: Almedina.
- Reis, C. (2014). Pessoas de livro: figuração e sobrevida da personagem. *Revista de Estudos Literários*, 4, pp. 43-68.
- Reis, C. (2015). *Pessoas de Livro: Estudos sobre a Personagem*. Coimbra: Imprensa da Universidade de Coimbra.
- Reis, C. (2018). *Dicionário de Estudos Narrativos*. Coimbra: Almedina.
- Resende, B. (2000). Imagens da exclusão. *Veredas - Revista da Associação Internacional de Lusitanistas*, 3(2), pp. 509-521.
- Ribeiro, A. P., & Vieira, I. M. (2018). O JB é que era jornal de verdade: jornalismo, memórias e nostalgia. *Matrizes*, 12 (3), pp. 257-276.
- Ribeiro, D. (2017). *O que É Lugar de Fala?* Belo Horizonte: Letramento.
- Ribeiro, G. B. (2002). Afinal há tempo e há espaço. *Público, Espaço Público* (15 de junho), p. 14.
- Ricardo, D. (1989). *Manual do Jornalista*. Lisboa: O Jornal.
- Ricoeur, P. (1998). Architecture et narrativité. *Urbanisme*, 303, pp. 44-51.
- Ricoeur, P. (2010). *Tempo e Narrativa* (Vol. 1). São Paulo: Martins Fontes.
- Rincón, O. (2006). *Narrativas Mediáticas*. Barcelona: Gedisa.
- Rio, J. (2005). Crônicas e reportagens. Em L. Martins (Org.), *João do Rio: Uma Antologia* (3.^a ed., pp. 21-149). Rio de Janeiro: José Olympio.
- Rodrigues, A. D. (2010). *Modernidade*. Em C. Ceia (Org.), *E-Dicionário de Termos Literários*. Disponível em: <https://edtl.fcsh.unl.pt/encyclopedia/modernidade/>; acesso em setembro de 2018.
- Rodrigues, C. M. (2016). Gisberta, 10 anos depois: a diva transexual que acabou no fundo do poço. *O Observador*. Disponível em: <https://observador.pt/especiais/gisberta-10-anos-diva-homofobia-atirou-fundo-do-poco/>; acesso em agosto de 2019.
- Rodrigues, E. (1998). *Mágico Folhetim: Literatura e Jornalismo em Portugal*. Lisboa: Editorial Notícias.
- Rodrigues *et alii*, E. V. (1999). A pobreza e a exclusão social: teorias, conceitos e políticas sociais em Portugal. *Sociologia*, 9, pp. 63-101.
- Roncari, L. (1985). A estampa da rotativa na crônica literária. *Boletim Bibliográfico Biblioteca Mário de Andrade*, 46 (1/4), pp. 9-16.
- Roquette, V. (2002). Estamos sós... somos a mais. *Diário de Notícias, Opinião* (26 de janeiro), p. 9.
- Rosanvallon, P. (1995). *La Nouvelle Question Sociale*. Paris: Seuil.

- Russell, B. ([1905] 2005). On Denoting. Special Issue: 100 Years of “On Denoting”. *Mind*, 114, pp. 873–887.
- Ryan, M.-L. (1992). The modes of narrativity and their visual metaphors. *Style*, 26 (3), pp. 368-387.
- Ryan, M.-L. (2006). *Avatars of Story*. Minneapolis; London: University of Minnesota Press.
- Ryan, M.-L. (2007). Toward a definition of narrative. Em D. Herman (Ed.), *The Cambridge Companion to Narrative* (pp. 22-35). Cambridge; New York; Melbourne; Madrid; Cape Town; Singapore; São Paulo: Cambridge University Press.
- Ryan, M.-L. (2014). Space. Em P. Hühn *et alii* (Eds.), *The Living Handbook of Narratology*. Hamburg: Hamburg University. Disponível em: <https://www.lhn.uni-hamburg.de/node/55.html>; acesso em julho de 2020.
- Salazar, J. (2005). La crônica: una estética de la transgresión. *Razón y Palabra*, 10 (47), pp. 1-9.
- Santana, M. H. (2003). A crônica: a escrita volátil da modernidade. Em M. S. Jesus (Coord.), *Rumos da Narrativa Breve* (pp. 9-19). Aveiro: Centro de Línguas e Culturas da Universidade de Aveiro.
- Sant’Anna, A. R. (2000). *A Sedução da Palavra*. Brasília: Letraviva.
- Santos, B. S. (2013). *Pela Mão de Alice: O Social e o Político na Pós-Modernidade* (9.^a ed.). Coimbra: Almedina.
- Santos, C. S. (2017). Da marginalidade à segregação: contribuições de uma teoria urbana crítica. *Economía, Sociedad y Territorio*, 17 (55), pp. 619-646.
- Santos, M. (2012). *Por uma outra Globalização: Do Pensamento Único à Consciência Universal*. Rio de Janeiro: Record.
- Saraiva, A. J., & Lopes, O. (1996). *História da Literatura Portuguesa*. Porto: Porto Editora.
- Saramago, J. (1975). *Diário de Notícias* (10 de abril), p. 2.
- Saramago, J. (1997). *Deste Mundo e do Outro*. Lisboa: Caminho.
- Saramago, J. (2009). A crônica como aprendizagem: uma experiência pessoal. *Fundação José Saramago*. Disponível em: <https://www.josesaramago.org/a-cronica-como-aprendizagem-uma-experiencia-pessoal/>; acesso em julho de 2020.
- Saul, V. (2001). O Estado de S. Paulo. Em A. A. Abreu *et alii* (Org.), *Dicionário Histórico-Biográfico Brasileiro* (2.^a ed., pp. 1-28). Rio de Janeiro: FGV.
- Schaeffer, J.-M. (2013). Fictional vs. Factual Narration. Em P. Hühn *et alii* (Eds.), *The Living Handbook of Narratology*. Disponível em: <https://www.lhn.uni-hamburg.de/node/56.html>; acesso em dezembro de 2018.
- Scheffel, M., Weixler, A., & Werner, L. (2014). Time. Em P. Hühn *et alii* (Eds.), *The Living Handbook of Narratology*. Disponível em: <https://www.lhn.uni-hamburg.de/node/106.html>; acesso em julho de 2020.
- Scull, A. T. (1988). Deviance and social control. Em N. Smelser (Ed.), *The Handbook of Sociology* (pp. 667-693). Newbury Park: Sage.

- Searle, J. R. (2002). *Expressão e Significado: Estudos da Teoria dos Atos da Fala*. São Paulo: Martins Fontes.
- Seixas, H. (2000a). Um dia comum. *Jornal do Brasil, Domingo* (16 de julho), 23.
- Seixas, H. (2000b). A linha azul. *Jornal do Brasil, Domingo* (12 de novembro), p. 28.
- Seixas, H. (2001). O querubim. *Jornal do Brasil, Domingo* (15 de abril), p. 34.
- Serrano, C. I. (2017). “*Arte de Falar e Arte de Estar Calado*”: Augusto de Castro – *Jornalismo e Diplomacia*. Coimbra: Imprensa da Universidade de Coimbra.
- Silva, D. S. (2014). Aproveitamento das potencialidades dos dispositivos móveis pelas revistas impressas: um estudo de caso da aplicação da revista Visão para iPad. *Prisma* (24), pp. 109-138.
- Silva, M. (2016). Envelhecimento e proteção social: aproximações entre Brasil, América Latina e Portugal. *Serviço Social & Sociedade* (126), pp. 215-234.
- Silveirinha, M. J. (2008). Licença para (não) reproduzir: os direitos sexuais e reprodutivos no espaço mediático. *Revista Filosófica de Coimbra*, 17 (34), pp. 461-494.
- Silveirinha, M. J. (2010). Esferas públicas, media e ação feminista. Em M. J. Silveirinha, A. T. Peixinho, & C. A. Santos (Orgs.), *Género e Culturas Mediáticas* (pp. 55-73). Coimbra: Mariposa Azul.
- Silveirinha, M. J., & Peixinho, A. T. (2004). A construção discursiva dos imigrantes na imprensa. *Revista Crítica de Ciências Sociais* (69), pp. 117-137.
- Simon, L. C. (2004). Do jornal ao livro: a trajetória da crônica entre a polêmica e o sucesso. *Temas & Matizes: Estudos Literários*, 3 (5), pp. 54-61.
- Sodré, M. (2005). Por um conceito de minoria. Em R. Paiva, & A. Barbalho (Orgs.), *Comunicação e Cultura das Minorias* (pp. 11-14). São Paulo: Paulus.
- Sodré, M., & Ferrari, M. H. (2006). *Técnica de Reportagem: Notas Sobre a Narrativa Jornalística*. São Paulo: Summus Editorial.
- Sodré, N. W. (1999). *História da Imprensa no Brasil* (4.^a ed.). Rio de Janeiro: Mauad.
- Sodré, R. (2015). 5 crimes que chocaram o Brasil na década de 1990. *Superinteressante*. Disponível em: <https://super.abril.com.br/blog/superlistas/5-crimes-que-chocaram-o-brasil-na-decada-de-1990/>; acesso em março de 2020.
- Sonae. (2019). *O Grupo e os Negócios*. Disponível em: <https://www.sonae.pt/pt/sonae/o-grupo-e-os-negocios/>; acesso em setembro de 2019.
- Sontag, S. (2010). *A Doença Como Metáfora. A Sida e as Suas Metáforas*. Lisboa: Quetzal.
- Sòria, E. (2011). O jornalismo literário: Ou a imprensa veículo da literatura moderna. *Caleidoscópio*, 5 (6), pp. 187-203.
- Sousa et alii, J. S. (1995). *Enciclopédia Agrícola Brasileira*. São Paulo: Edusp.
- Sousa, F. (2000). Portugal e a União Europeia. *Revista Brasileira de Política Internacional*, 43 (2), pp. 192-200.
- Sousa, J. P. (2001). *Elementos de Jornalismo Impresso*. Porto: Universidade Fernando Pessoa.

- Sousa, J. P. (2011). Eduardo Coelho, um inovador no jornalismo português oitocentista: o caso do Diário de Notícias. Em A. Cabrera (Org.), *Jornais, Jornalistas e Jornalismo: Séculos XIX e XX* (pp. 53-83). Lisboa: Livros Horizonte.
- Talese, G. (2012). *Vida de un Escritor*. Madrid: Alfaguara.
- Tarsi, E. (2016). As lógicas da exclusão urbana no contexto português: uma perspectiva Sul-Norte. *Forum Sociológico*, 29, pp. 41-52.
- Tengarrinha, J. M. (2013). *Nova História da Imprensa Portuguesa: Das Origens a 1865*. Lisboa: Círculo de Leitores.
- Teotônio, R. C. (2018). *Valter Hugo Mãe: Filho de Mil Homens e Mil Mulheres*. Recife: UFPE.
- Thérenty, M.-É. (2014). La chronique. Em D. Kalifa, P. Régnier, M.-É. Thérenty, & A. Vaillant (Dir.), *La Civilisation du Journal* (pp. 953-968). Paris: Nouveau Monde.
- Todorov, T. ([1966] 2013). As categorias da narrativa literária. Em R. Barthes *et alii*, *Análise Estrutural da Narrativa* (pp. 218-264). Petrópolis: Vozes.
- Todorov, T. (2006). *As Estruturas Narrativas* (4.^a ed.). São Paulo: Perspectiva.
- Toledo, R. P. (1997). Muitos carros contra nenhuma cama. *Veja* (30 de abril), p. 126.
- Toledo, R. P. (2000). Honra a Dom Obá II, Príncipe do Povo. *Veja* (8 de março), p. 114.
- Toledo, R. P. (2004). Em Canudos como em Benfica. *Veja* (9 de junho), p. 166.
- Traquina, N. (2005). *Teorias do Jornalismo: Porque as Notícias São como São* (Vol. I). Florianópolis: Insular.
- Tuchman, G. (1999). A objectividade como ritual estratégico: uma análise das noções de objectividade dos jornalistas. Em N. Traquina, *Jornalismo: Questões, Teorias e “Estórias”* (pp. 74-90). Lisboa: Vega.
- Van Dijk, T. A. (1998). *Ideology: A Multidisciplinary Approach*. London; Thousand Oaks, New Delhi: Sage.
- Velasquez, M. C., & Kushnir, B. (2001). *Veja*. Em A. A. Abreu *et alii* (Coord.), *Dicionário Histórico-Biográfico Brasileiro* (pp. 1-12). Rio de Janeiro: FGV.
- Venâncio, F. (2004). O ouro crónico. Em F. Venâncio (Org.), *Crónica Jornalística: Século XX* (pp. 5-14). Lisboa: Círculo de Leitores.
- Venâncio, F. (2007). O Senhor da Beldroega [Posfácio]. Em A. B. Kotter, *Bilhetes de Colares (1982-1998)* (pp. 319-343). Lisboa: Assírio & Alvim.
- Ventura, R. (2016). Tendencias de investigación sobre la heteronormatividad en los medios de comunicación. *Opción*, 32 (10), pp. 932-952.
- Ventura, Z. (1998). Um meio elogio à meia idade. *Jornal do Brasil, Caderno B* (12 de setembro), p. 10.
- Vieira, A. (1992). Caro Senhor Guarda. *Diário de Notícias, Opinião* (17 de dezembro), p. 8.
- Vieira, A. (1994). Um homem. *Diário de Notícias, Opinião* (8 de abril), p. 10.

- Vieira, C. C. (2014). Para uma nova tipologia da descrição da personagem narrativa. *Revista de Estudos Literários* (4), pp. 123-171.
- Vieira, I. M. (2014). Caderno B: considerações sobre o precursor do moderno jornalismo cultural brasileiro. Em F. Paixão (Org.), *Linguagem, Cultura, Reportagem: Uma Abordagem Publicações, Autoria e Subjetividade no Jornalismo Brasileiro* (pp. 29-41). Niterói: Sopa.
- Villalta, D. (2002). O surgimento da revista Veja no contexto da modernização brasileira. *Anais do XXV Congresso Brasileiro de Ciências da Comunicação* (pp. 1-15). Salvador: Intercom.
- Visão. (2015). Uma nova Visão a partir de dia 22. Como nunca viu. *Visão Online*. Disponível em: <http://visao.sapo.pt/actualidade/uma-nova-visao-a-partir-de-dia-22-como-nunca-viu=f833468>; acesso em outubro de 2019.
- Visão. (2017). Visão: Estatuto Editorial. *Visão Online*. Disponível em: <http://binaries.cdn.impresa.pt/27f/062/10304329/ESTATUTOS-EDITORIAIS-VISAO---2017.pdf>; acesso em novembro de 2019.
- Visão. (2018). *Negócio assinado*: Luís Delgado é o novo proprietário da VISÃO. *Visão Online*. Disponível em: <http://visao.sapo.pt/actualidade/2018-01-02-Negocio-assinado-Luis-Delgado-e-o-novo-proprietario-da-VISAO>; acesso em novembro de 2019.
- Walsh, R. ([1957]2008). *Operación Masacre*. Madrid: 451.
- Wolfe, T. (1998). *El Nuevo Periodismo*. Barcelona: Anagrama.
- Yin, R. K. (2005). *Estudo de Caso: Planejamento e Métodos*. Porto Alegre: Bookman.
- Zelizer, B. (2004). *Taking Journalism Seriously: News and the Academy*. Thousand Oaks: Sage.

Anexos

Anexo 1: *Corpus da imprensa brasileira*

Tabela 1: Crônicas d’*O Estado de S. Paulo* (20 textos)

Data de Publicação	Título da Crônica	Autor/a	Seção do Jornal	Tema Principal
17/11/1991	“Flagrantes da jornada de um menino de rua”	Rachel de Queiroz	<i>Caderno 2</i> , p. 2	Pobreza e exclusão social
31/10/1993	“O velho alemão da estação da Sé”	Sérgio de Carvalho	<i>Caderno 2</i> , p. 5	Velhice
21/8/1994	“Primeira carta para além do muro”	Caio Fernando Abreu	<i>Caderno 2</i> , p. 11	Doença crônica
04/9/1994	“Segunda carta para além dos muros”	Caio Fernando Abreu	<i>Caderno 2</i> , p. 11	Doença crônica
18/9/1994	“Última carta para além dos muros”	Caio Fernando Abreu	<i>Caderno 2</i> , p. 11	Doença crônica
21/1/1995	“Serão eles os novos bárbaros?”	Rachel de Queiroz	<i>Caderno 2</i> , p. 4	Pobreza e exclusão social
1/10/1995	“O menino que comia grama”	Ignácio de Loyola Brandão	<i>Cidades</i> , p. 2	Pobreza e exclusão social
20/2/1996	“Cenas do dia-a-dia na grande cidade”	Raul Drewnick	<i>Cidades</i> , p. 2	Pobreza e exclusão social
14/3/1997	“O fantasma da homossexualidade”	Ruy Guerra	<i>Caderno 2</i> , p. 6	Sexualidade desviante
29/8/1998	“Meninos de rua”	Rachel de Queiroz	<i>Caderno 2</i> , p. 14	Pobreza e exclusão social
19/10/1999	“Se Virginia Woolf fosse minha empregada”	José Castello	<i>Caderno 2</i> , p. 7	Questões de gênero
6/4/2001	“Entender o mundo no cheiro do pão”	Ignácio de Loyola Brandão	<i>Caderno 2</i> , p. 6	Pobreza e exclusão social
30/3/2002	“Conversa de rua”	Rachel de Queiroz	<i>Caderno 2</i> , p. 12	Pobreza e exclusão social
24/5/2002	“Neste Brasil não quero envelhecer”	Ignácio de Loyola Brandão	<i>Caderno 2</i> , p. 16	Velhice
8/2/2003	“Menina e moça”	Rachel de Queiroz	<i>Caderno 2</i> , p. 14	Questões de gênero
7/3/2006	“ <i>Brokeback</i> é um filme sobre heróis machos”	Arnaldo Jabor	<i>Caderno 2</i> , p. 12	Sexualidade desviante
25/7/2006	“O malabarista”	Arnaldo Jabor	<i>Caderno 2</i> , p. 8	Pobreza e exclusão social
3/2/2009	“A beleza trágica da miséria”	Arnaldo Jabor	<i>Caderno 2</i> , p. 4	Pobreza e exclusão social
14/4/2009	“O menino está fora da paisagem”	Arnaldo Jabor	<i>Caderno 2</i> , p. 10	Pobreza e exclusão social
14/7/2009	“No ‘mangue’, morava a miséria do desejo”	Arnaldo Jabor	<i>Caderno 2</i> , p. 10	Pobreza e exclusão social

Tabela 2: Crônicas do *Jornal do Brasil* (20 textos)

Data de Publicação	Título da Crônica	Autor/a	Seção do Jornal	Tema Principal
21/12/1991	“Meninos, eu vi”	Marina Colasanti	<i>Caderno B</i> , p. 10	Pobreza e exclusão social

28/2/1992	“Copacabana faz cem anos”	Maria Lucia Dahl	<i>Caderno B</i> , p. 5	Pobreza e exclusão social
19/12/1992	“Chega de catarse”	Marina Colasanti	<i>Caderno B</i> , p. 8	Questões de gênero
6/1/1996	“Cenas de uma rotina bem carioca”	Zuenir Ventura	<i>Caderno B</i> , p. 10	Pobreza e exclusão social
7/9/1996	“Um idoso na fila do Detran”	Zuenir Ventura	<i>Caderno B</i> , p. 10	Velhice
12/9/1998	“Um meio elogio à meia idade”	Zuenir Ventura	<i>Caderno B</i> , p. 10	Velhice
16/7/2000	“Um dia comum”	Heloisa Seixas	<i>Domingo</i> , p. 23	Pobreza e exclusão social
27/8/2000	“Lili”	Heloisa Seixas	<i>Domingo</i> , p. 18	Questões de gênero
04/2/2001	“Um brasileiro”	Heloisa Seixas	<i>Domingo</i> , p. 31	Pobreza e exclusão social
15/4/2001	“O querubim”	Heloisa Seixas	<i>Domingo</i> , p. 34	Pobreza e exclusão social
12/11/2001	“A linha azul”	Heloisa Seixas	<i>Domingo</i> , p. 28	Doença mental
06/12/2002	“O Morro do Sapê”	Maria Lucia Dahl	<i>Caderno B</i> , p. 5	Pobreza e exclusão social
28/2/2003	“O Rio gay”	Maria Lucia Dahl	<i>Caderno B</i> , p. 1	Sexualidade desviante
23/5/2003	“Praça Serzedelo Correa”	Maria Lucia Dahl	<i>Caderno B</i> , p. 6	Pobreza e exclusão social
11/7/2003	“Menino de engenho”	Maria Lucia Dahl	<i>Caderno B</i> , p. 2	Pobreza e exclusão social
05/9/2003	“O petróleo é deles, a injustiça é nossa”	Maria Lucia Dahl	<i>Caderno B</i> , p. 2	Velhice
03/6/2005	“Língua das ruas, o esperanto sem ideologia nenhuma”	Maria Lucia Dahl	<i>Caderno B</i> , p. 3	Pobreza e exclusão social
10/7/2006	“Olha aí, o meu guri”	Maria Lucia Dahl	<i>Caderno B</i> , p. 2	Pobreza e exclusão social
30/6/2008	“Uma nova população”	Maria Lucia Dahl	<i>Caderno B</i> , p. 3	Pobreza e exclusão social
30/11/2009	“Vendedores ambulantes”	Maria Lucia Dahl	<i>Caderno B</i> , p. 2	Pobreza e exclusão social

Tabela 3: Crônicas da *Veja* (10 textos)

Data de Publicação	Título da Crônica	Autor/a	Seção da Revista	Tema Principal
30/4/1997	“Muitos carros contra nenhuma cama”	Roberto Pompeu de Toledo	<i>Ensaio</i> , p. 126	Questões étnico-raciais
4/3/1998	“Escravos do carvão e da cachaça”	Roberto Pompeu de Toledo	<i>Ensaio</i> , p. 102	Pobreza e exclusão social
8/3/2000	“Honra a Dom Obá II, Príncipe do Povo”	Roberto Pompeu de Toledo	<i>Ensaio</i> , p. 114	Questões étnico-raciais
13/3/2002	“Lugar de estadista é na favela”	Roberto Pompeu de Toledo	<i>Ensaio</i> , p. 126	Pobreza e exclusão social
12/2/2003	“Mendicância chique”	Roberto Pompeu de Toledo	<i>Ensaio</i> , p. 102	Pobreza e exclusão social
9/6/2004	“Em Canudos como em Benfica”	Roberto Pompeu de Toledo	<i>Ensaio</i> , p. 166	Pobreza e exclusão social
5/4/2006	“Os meninos do tráfico”	Lya Luft	<i>Ponto de Vista</i> , p. 22	Pobreza e exclusão social

9/1/2008	“A dignidade humana”	Lya Luft	<i>Ponto de Vista</i> , p. 12	Questões de gênero
26/11/2008	“Uma panela de água e sal”	Lya Luft	<i>Ponto de Vista</i> , p. 24	Pobreza e exclusão social
14/4/2010	“Os filhos do lixo”	Lya Luft	<i>Ponto de Vista</i> , p. 26	Pobreza e exclusão social

Anexo 2: *Corpus da imprensa portuguesa*

Tabela 4: Crônicas do *Diário de Notícias* (20 textos)

Data de Publicação	Título da Crônica	Autor/a	Seção do Jornal	Tema Principal
11/03/1991	“O ladrão da Pena”	Dieter Dellinger	<i>Opinião</i> , p. 10	Pobreza e exclusão social
13/10/1991	“Imoralidades”	Isabel da Nóbrega	<i>Opinião</i> , p. 10	Velhice
6/0/1992	“Folhas de fim de ano”	José Manuel Mendes	<i>Opinião</i> , p. 10	Pobreza e exclusão social
17/12/1992	“Caro Senhor Guarda”	Alice Vieira	<i>Opinião</i> , p. 8	Questões étnico-raciais
14/1/1993	“As palavras que se inventaram”	Alice Vieira	<i>Opinião</i> , p. 8	Questões étnico-raciais
15/6/1993	“Estigmas”	Arnaldo Saraiva	<i>Opinião</i> , p. 6	Pobreza e exclusão social
5/8/1993	“Imigrante entre emigrantes”	Ferreira Fernandes	<i>Opinião</i> , p. 10	Questões étnico-raciais
8/4/1994	“Um homem”	Alice Vieira	<i>Opinião</i> , p. 10	Velhice
10/6/1995	“Pátio e salão nobre”	Agustina Bessa-Luís	<i>Opinião</i> , p. 14	Pobreza e exclusão social
31/10/1995	“As afilhadas”	Alice Vieira	<i>Opinião</i> , p. 10	Questões de gênero
22/2/1996	“Sobre os outros”	Ferreira Fernandes	<i>Opinião</i> , p. 12	Questões étnico-raciais
12/9/1996	“O crime de ainda não ter morrido”	Guilherme de Melo	<i>Opinião</i> , p. 10	Velhice
21/12/1998	“O tripé”	Luísa Gonçalves	<i>Opinião</i> , p. 18	Toxicodependência
16/1/2001	“Lares, o antinatural”	Rita Ferro	<i>Opinião</i> , p. 24	Velhice
26/1/2002	“Estamos sós... somos a mais”	Vera Roquette	<i>Opinião</i> , p. 9	Velhice
8/3/2003	“Ser mulher”	Helena Sacadura Cabral	<i>Opinião</i> , p. 9	Questões de gênero
6/5/2006	“Laramie, Portugal”	Fernanda Câncio	<i>Opinião</i> , p. 10	Questões de gênero
14/7/2006	“As mães”	Maria José Nogueira Pino	<i>Opinião</i> , p. 10	Questões de gênero
23/2/2007	“Querida Gi”	Fernanda Câncio	<i>Opinião</i> , p. 10	Questões de gênero
25/4/2009	“Nascente das águas”	Maria Teresa Horta	<i>Especial 25 de Abril</i> , p. 15	Questões de gênero

Tabela 5: Crônicas do *Público* (20 textos)

Data de Publicação	Título da Crônica	Autor/a	Seção do Jornal	Tema Principal
10/3/1993	“Mulheres e mulheres”	Maria José Nogueira Pinto	<i>Espaço Público</i> , p. 14	Questões de gênero
20/6/1993	“Os pobrezinhos”	António Lobo Antunes	<i>Público Magazine</i> , p. 81	Pobreza e exclusão social
22/12/1993	“Natais”	Maria José Nogueira Pinto	<i>Espaço Público</i> , p. 14	Pobreza e exclusão social
28/5/1994	““Achas que tenho cara de judia?””	Diana Andringa	<i>Espaço Público</i> , p. 20	Questões étnico-raciais

19/11/1994	“O homem que dorme”	Diana Andringa	<i>Espaço Público</i> , p. 20	Pobreza e exclusão social
17/6/1995	““Para a minha terra tomo o 27””	Diana Andringa	<i>Espaço Público</i> , p. 17	Questões étnico-raciais
27/9/1998	“Bananeiras no terraço”	José Eduardo Agualusa	<i>Pública</i> , p. 5	Questões étnico-raciais
25/10/1998	“Maria Felizarda”	Laurinda Alves	<i>Pública</i> , p. 10	Questões étnico-raciais
28/2/1999	“Não interfere com a pílula, pois não?”	Ricardo França Jardim	<i>Pública</i> , p. 10	Doença crônica
6/6/1999	“A primeira noite”	Laurinda Alves	<i>Pública</i> , p. 6	Pobreza e exclusão social
25/7/1999	“Maria das Dores”	Laurinda Alves	<i>Pública</i> , p. 6	Questões de gênero
16/7/2000	“O preto da Mouraria”	José Eduardo Agualusa	<i>Pública</i> , p. 6	Questões étnico-raciais
15/06/2002	“Afinal há tempo e há espaço”	Graça Barbosa Ribeiro	<i>Espaço Público</i> , p. 14	Velhice
6/3/2003	“Crónica feminista”	Leonete Botelho	<i>Espaço Público</i> , p. 6	Questões de gênero
29/11/2003	“Cidades”	Graça Barbosa Ribeiro	<i>Espaço Público</i> , p. 8	Velhice
31/10/2004	“Carta para uma amiga seropositiva”	José Eduardo Agualusa	<i>Pública</i> , p. 12	Doença crônica
1/3/2006	“Amanhã”	Joaquim Fidalgo	<i>Espaço Público</i> , p. 8	Velhice
25/5/2008	“Na pele dos outros”	Faíza Hayat	<i>Pública</i> , p. 20	Questões étnico-raciais
15/6/2008	“Breve ensaio sobre o luxo e o lixo seguido de um microconto amoral”	José Eduardo Agualusa	<i>Pública</i> , p. 16	Pobreza e exclusão social
11/4/2010	“Cidade proibida”	Paulo Moura	<i>Pública</i> , p. 71	Pobreza e exclusão social

Tabela 6: Crônicas da *Visão* (10 textos)

Data de Publicação	Título da Crônica	Autor/a	Seção da Revista	Tema Principal
24/8/1995	“A idade não perdoa”	A. B. Kotter	<i>Bilhetes de Colares</i> , p. 97	Velhice
25/1/1996	“Ser outro constantemente”	A. B. Kotter	<i>Bilhetes de Colares</i> , p. 97	Velhice
6/6/2002	“Tango do emigrante”	António Lobo Antunes	<i>Crónica</i> , p. 13	Imigração e questões étnico-raciais
5/6/2003	“O meu tio Roby”	António Lobo Antunes	<i>Crónica</i> , p. 13	Sexualidade desviante
7/10/2004	“Hospital Miguel Bombarda”	António Lobo Antunes	<i>Crónica</i> , p. 13	Doença mental
18/8/2005	“Meu menino, ino, ino”	António Lobo Antunes	<i>Crónica</i> , p. 11	Velhice
30/3/2006	“Dar sangue é dar sexualidade alternativa”	Ricardo Araújo Pereira	<i>Boca do Inferno</i> , p. 45	Sexualidade desviante
18/12/2008	“Crónica escrita pelo filho de Calamity Jane”	António Lobo Antunes	<i>Crónica</i> , p. 14	Pobreza e exclusão social
17/9/2009	“Bom dia”	António Lobo Antunes	<i>Crónica</i> , p. 14-15	Pobreza e exclusão social
7/10/2010	“O cabo ferrador”	António Lobo Antunes	<i>Crónica</i> , p. 14-15	Pobreza e exclusão social

Balada de Gisberta

*Perdi-me do nome,
Hoje podes chamar-me de tua,
Dancei em palácios,
Hoje danço na rua.
Vesti-me de sonhos,
Hoje visto as bermas da estrada,
De que serve voltar
Quando se volta p'ró nada. [...]*

Pedro Abrunhosa (2007).