

WALISSON OLIVEIRA SANTOS

**O VISÍVEL E O INVISÍVEL: CORPO E
EXPERIÊNCIAS EM A *VIDA QUE NINGUÉM VÊ*,
DE ELIANE BRUM**

**UNIVERSIDADE ESTADUAL DE MONTES CLAROS
MONTES CLAROS
Março/2024**

WALISSON OLIVEIRA SANTOS

**O VISÍVEL E O INVISÍVEL: CORPO E
EXPERIÊNCIAS EM *A VIDA QUE NINGUÉM VÊ*,
DE ELIANE BRUM**

Dissertação de mestrado apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Letras: Estudos Literários, da Universidade Estadual de Montes Claros, como parte dos requisitos para obtenção do título de Mestre em Letras: Estudos Literários.

Área de concentração: Literatura Brasileira

Linha de Pesquisa: Tradição e Modernidade

Orientador: Prof. Dr. Osmar Pereira Oliva

**UNIVERSIDADE ESTADUAL DE MONTES CLAROS
MONTES CLAROS
Março/2024**

S237v Santos, Walisson Oliveira.
O visível e o invisível [manuscrito]: corpo e experiências em A vida que ninguém vê, de Eliane Brum / Walisson Oliveira Santos – Montes Claros, 2024.
120 f. : il.

Bibliografia: f. 110-120.

Dissertação (mestrado) - Universidade Estadual de Montes Claros - Unimontes, Programa de Pós-Graduação em Letras – Estudos Literários/PPGL, 2024.

Orientador: Prof. Dr. Osmar Pereira Oliva.

1. A vida que ninguém vê - Brum, Eliane, 1966-, - Crítica e interpretação. 2. Merleau-Ponty, Maurice, 1908-1961 - Crítica e interpretação. 3. Crônicas brasileiras - História e crítica. I. Oliva, Osmar Pereira. II. Universidade Estadual de Montes Claros. III. Título. IV. Título: corpo e experiências em A vida que ninguém vê, de Eliane Brum.



UNIVERSIDADE ESTADUAL DE MONTES CLAROS
CENTRO DE CIÊNCIAS HUMANAS
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM LETRAS/ESTUDOS LITERÁRIOS



Dissertação de Mestrado intitulada “O VISÍVEL E O INVISÍVEL: CORPO E EXPERIÊNCIAS EM A VIDA QUE NINGUÉM VÊ, DE ELIANE BRUM.”, de autoria do mestrando em Letras – Estudos Literários Walisson Oliveira Santos, aprovada pela banca examinadora constituída pelos seguintes professores:

Prof. Dr. Osmar Pereira Oliva (Unimontes)

Prof. Dr. Alex Fabiano Correia Jardim (Unimontes)

Prof. Dr. Alex Sander Luiz Campos (IFNMG)

Andrea Cristina Martins Pereira
Coord. do Programa de Pós-Graduação
em Letras/Estudos Literários
MASP 10953271 - UNIMONTES

Prof.ª Dr.ª. Andrea Cristina Martins Pereira (Unimontes)

Coordenadora do Programa de Pós-Graduação em Letras/Estudos Literários

Montes Claros, 20 de Fevereiro de 2024.

Dedico ao *nu*, que revela sua alma sem pudor

AGRADECIMENTOS

Aos meus pais, Maria Elza e Deusdete, agradeço pela dádiva da vida, do meu corpo e das minhas experiências; pelo amor incondicional que sempre me cercaram. Sou imensamente grato pelo incentivo à leitura, à liberdade e ao movimento.

À memória do meu irmão Hudson, que partiu para jogar futebol em novos horizontes. Sua ausência é intensamente sentida, mas sua presença continua viva, ressoa e inspira minha jornada diária.

À memória do meu irmão-amigo Ivam, que se retirou dos nossos sorrisos de canto de boca, como a estrela que se desprende do pequizeiro.

Aos amigos de longa data, Sabrina, Sarah e Yanne, cujo apoio e companheirismo se tornaram alicerces inabaláveis durante minha trajetória acadêmica.

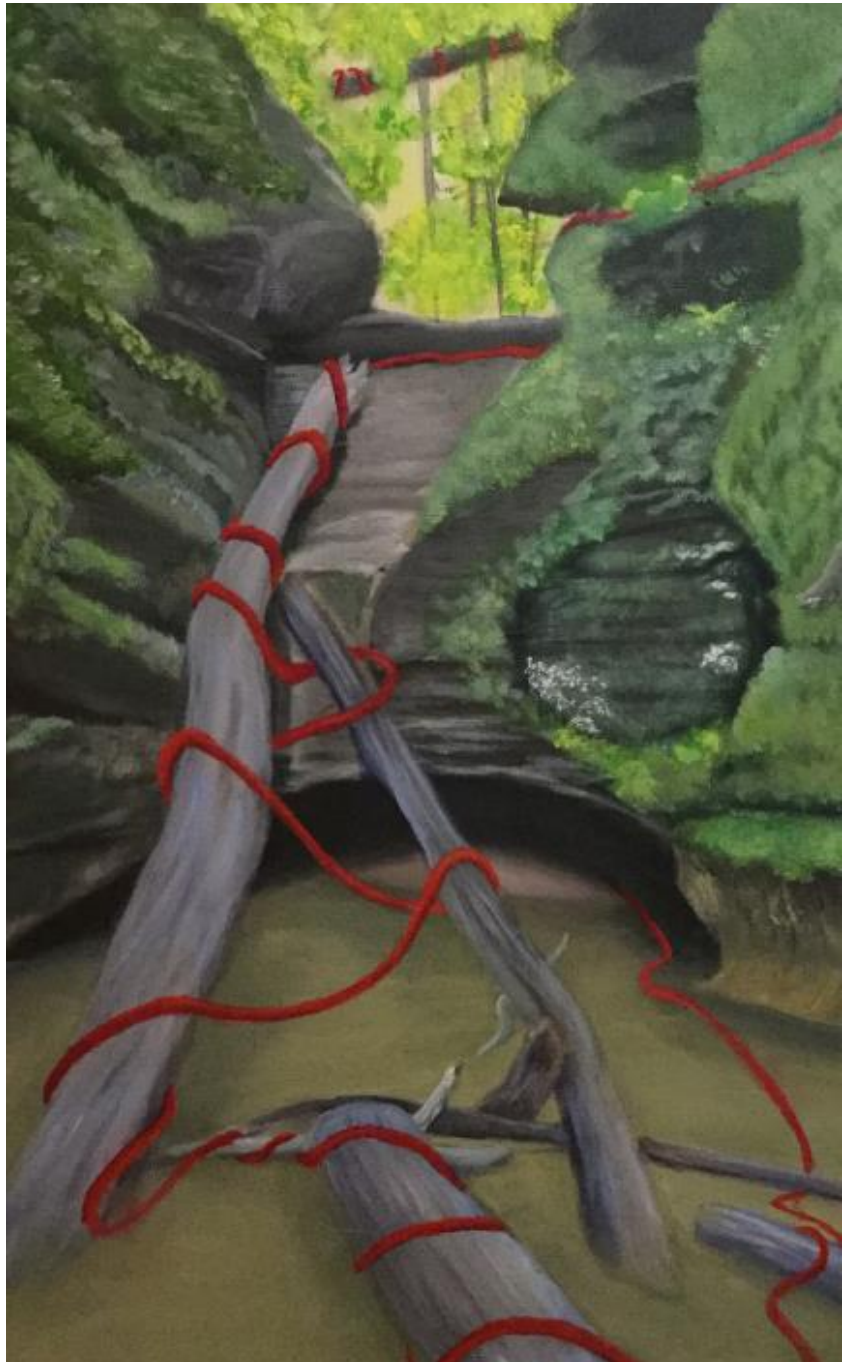
Ao meu orientador, Osmar Pereira Oliva, reconheço e agradeço a confiança, paciência incansável e apoio na condução desta pesquisa.

Ao PPGL, pela acolhida deste estudo e a oportunidade de crescimento profissional e, sobretudo, humana.

À CAPES, expresso minha gratidão pelo suporte financeiro que foi essencial para a realização deste estudo.

A Eliane Brum, cujas palavras e livro *A vida que ninguém vê* foram fontes constantes de inspiração e reflexão ao longo do percurso.

A todos que, de alguma forma, contribuíram para o desenvolvimento desta pesquisa, meu mais profundo e sincero agradecimento.



Unmei no Akai Ito | Michelle Elizondo | Acrylic on Canvas

RESUMO

Este estudo busca interpretar a elaboração da crônica literária com foco nos conceitos de visível e de invisível, tanto do corpo quanto das experiências, a partir de sete narrativas presentes no livro *A vida que ninguém vê* (2006), de Eliane Brum. O aspecto literário de *A vida que ninguém vê*, a jornada da cronista ao encontro do olhar do Outro, guiada pelo ordinário, o miúdo, e por algo já posto no mundo (o personagem), sua universalidade de temas e recursos expressivos bem como a escassez de crítica literária dedicada à coletânea justificam a realização deste estudo. Para isso, utilizamos uma abordagem fenomenológica, baseada na filosofia de Maurice Merleau-Ponty, que permite propor um movimento de leitura para os elementos das crônicas de Brum e para a obra como um todo. Percebemos temas, ritmos, símbolos, figuras de linguagem, imagens, intertextualidade e marcas de leitura de mundo expressas tanto por Eliane Brum quanto por seus personagens. Nossa abordagem baseia-se na fortuna teórico-crítica da crônica como gênero literário, como as mencionadas em Bessa (2010), Candido (1992), Sá (1992) e Moisés (1983). A interpretação do *corpus* se vale de um entendimento sobre a crônica como gênero literário jovem e livre, fluindo por uma variedade de temas, desde o cotidiano até a inscrição simbólica da história humana. Em *A vida que ninguém vê*, a metáfora do olhar revela-se um importante fio de sentido e inspiração, que tece o discurso estético do livro sobre o visível e o invisível, o corpo e as experiências dos personagens representados pelas vozes narrativas. A partir delas, Brum denota seu perfil de leitora de literatura e da cidade de Porto Alegre, no final do século XX. As crônicas literárias, de universalidade expressiva, tematizam a resistência, a redenção, o exílio, o confinamento, o humano, o humano animalizado; criação artística, percepção, imaginação, transitoriedade da existência, tempo e função social do artista. Nessa poética do (extra)ordinário, a crônica fala ao leitor, fala com Eliane Brum, escritora e colunista, fala com personagens, corpos e experiências em constante movimento criativo e reflexivo.

PALAVRAS-CHAVE: Literatura Brasileira; Tradição e Modernidade; Eliane Brum; Visível e invisível; Corpo e experiências.

RESUMÉ

Cette étude cherche à interpréter la chronique littéraire en mettant l'accent sur les concepts de visible et d'invisible, tant de corps que d'expériences, de sept récits présentés dans le livre *A vida que ninguém vê* (2006), d'Eliane Brum. L'aspect littéraire de *A vida que ninguém vê*, le voyage du chroniqueur à la rencontre du regard de l'Autre, guidé par l'ordinaire, l'enfant, et par quelque chose de déjà placé dans le monde (le personnage), son universalité de thèmes et de ressources expressives comme ainsi que la rareté de la critique littéraire consacrée au recueil justifie cette étude. Pour ce faire, nous utilisons une approche phénoménologique, basée sur la philosophie de Maurice Merleau-Ponty, qui permet de proposer un mouvement de lecture pour les éléments des chroniques de Brum et pour l'œuvre dans son ensemble. On perçoit des thèmes, des rythmes, des symboles, des figures de style, des images, des intertextualités et des marques de lecture du monde exprimés tant par Eliane Brum que par ses personnages. Notre approche se base sur la fortune théorico-critique de la chronique comme genre littéraire, comme celles mentionnées dans Bessa (2010), Candido (1992), Sa (1992) et Moisés (1983). L'interprétation du *corpus* s'appuie sur une compréhension de la chronique comme un genre littéraire jeune et libre, traversant des thématiques variées, de la vie quotidienne à l'inscription symbolique de l'histoire humaine. Dans *A vida que ninguém vê*, la métaphore du regard s'avère être un fil important de sens et d'inspiration, qui tisse le discours esthétique du livre sur le visible et l'invisible, le corps et les expériences des personnages représentés par les voix narratives. D'eux, Brum dénote son profil de lectrice de littérature et la ville de Porto Alegre, à la fin du XXe siècle. Les chroniques littéraires, d'une universalité expressive, thématisent la résistance, la rédemption, l'exil, l'enfermement, l'humain, l'humain animalisé; création artistique, perception, imagination, fugacité de l'existence, temps et fonction sociale de l'artiste. Dans cette poétique de l'(extra)ordinaire, la chronique parle au lecteur, parle à Eliane Brum, écrivaine et chroniqueuse, parle aux personnages, aux corps et aux expériences en constant mouvement créatif et réflexif.

MOTS-CLÉS: Littérature Brésilienne; Tradition et Modernité; Eliane Brum; Visibles et invisibles; Corps et expériences.

SUMÁRIO

INTRODUÇÃO.....	8
CAPÍTULO I – ALÉM DAQUILO QUE SE VÊ: UM OLHAR-OUTRO.....	12
1.1 A crônica: problemáticas em torno do gênero.....	13
1.2 Eliane Brum: a escritora que representa o cotidiano	24
1.3 Modos: entre o ver e o olhar.....	46
1.3.1 O olhar insubordinado: a poética do (extra)ordinário	55
CAPÍTULO II – SER INVISÍVEL EM UM MUNDO VISÍVEL.....	60
2.1 Corpo e experiências: um lugar no mundo.....	61
2.2 A proposta de Eliane Brum: a força invisível que rege o visível	69
2.3 A cronista vai ao zoológico de Porto Alegre.....	81
2.3.1 Os humanos-animais: o sapo-lambedor e o pássaro-chorador	89
CONSIDERAÇÕES FINAIS	106
REFERÊNCIAS	110

INTRODUÇÃO

Um pressuposto já posto no mundo: o incomum. O além daquilo que se vê. O visível. O invisível. Os personagens desafinados na melodia do cotidiano. Vozes narrativas que têm algo a dizer sobre o (extra)ordinário. Uma fórmula: o corpo e as experiências.

Essa é a receita da literatura que encontramos ao tatear as páginas dos livros. A busca é a jornada da escritora ao encontro do *olhar* do Outro, guiada pelo ordinário, o miúdo, e por algo já posto no mundo (o personagem), que permite alcançar o corpo, visível e que sente, o qual é visto e que vê, que é tocado e que toca. E a fórmula é o corpo ficcional, que se constitui relato do espaço, do tempo, do mundo “vividos”, ou seja, é o ensaio de nossa experiência tal e qual a cronista nos apresenta, a partir de uma ótica própria ou de uma experiência do mundo, sem a qual as representações seriam destituídas de significado.

O motivo reside na leitura e na escrita como espaço de escuta da realidade, no ofício de ser uma “contadora de histórias” ao tecer um corpo de palavras, preservando a oralidade, o ritmo e os sabores da fala de seus personagens, protagonistas de suas narrativas de vida: os refugiados do *olhar* em seu próprio país¹. Isso porque são *ausência* e só se tornam *presença* quando um olhar-outro passa a “ser o outro”, refletido no *olhar* do que é excêntrico.

Um exemplo tangível desse estilo de escrita é encontrado na obra de Eliane Brum, que é o nosso objeto de investigação. Nosso foco concerne às crônicas presentes no livro *A vida que ninguém vê*, publicado em 2006, com o objetivo de analisar como enredo, personagens, tempo, espaço, foco narrativo e, principalmente, a linguagem literária, contribuem para uma construção poética de (in)visibilidade, isto é, como essa teia narrativa converge para desnudar aspectos do mundo percebido pela cronista que, à primeira vista, passariam despercebidos.

Nesse contexto, através das crônicas literárias de Eliane Brum, buscamos uma nova perspectiva interpretativa do livro *A vida que ninguém vê*. Embora este tenha sido objeto de análise e debates nas pesquisas acadêmicas desde sua data de publicação, ainda não recebeu a devida atenção no campo dos Estudos Literários, uma vez que o livro se destaca no campo da Comunicação, sendo moldado pela perspectiva e traquejo de Eliane Brum como repórter.

A partir da nossa análise, *A vida que ninguém vê*, como o título sugere ao evocar uma invisibilidade da existência humana, revelar-se-á como um “parto” que vai além as fronteiras do jornalismo, assumindo dimensões filosóficas, sociais e simbólico-metafóricas. Como um filho da Literatura Brasileira, estabelecemos conexões com a sua qualidade literária, impacto

¹ A partir da expressão “refugiados em seu próprio país”, do artigo “Vítimas de uma guerra amazônica”, escrito por Eliane Brum e publicado em 25 de setembro de 2015, no site do *El País*. Pode ser consultado em: https://brasil.elpais.com/brasil/2015/09/22/politica/1442930391_549192.html.

social, relevância cultural e contribuição para o entendimento da identidade nacional.

A fundamentação teórica de nossa análise repousa nos conceitos de visível e invisível, corpo e experiências, extraídos da filosofia de Maurice Merleau-Ponty (2014, 1999), em seus livros *O visível e o invisível* e *Fenomenologia da percepção*, respectivamente, bem como seus demais estudos. O propósito é construir bases sólidas que fundamentem nossa compreensão, à medida que utilizamos esses conceitos na análise das crônicas de Eliane Brum.

A partir do pensamento de Merleau-Ponty (2014, 1999), existem elementos ao nosso redor que não são necessariamente visíveis, mas sabemos que estão presentes. Por exemplo, não vemos o tempo passar, mas podemos perceber suas marcas em nosso corpo² e em nossa percepção acerca do mundo. Embora não conheçamos nossos antepassados, eles viveram e tiveram influência em nossa existência de alguma forma. Assim, o visível pode ser associado àquilo que é explícito, objetivo e fácil de ser abarcado, ao passo que o invisível se refere a aspectos mais subjetivos, ocultos ou difíceis de serem percebidos e compreendidos.

A literatura, assim como outras formas de arte, desempenha o papel de conectar o visível e invisível, através do uso da palavra, do corpo e do não-dito. Ao se manifestar no tempo presente, as obras literárias precisam incorporar uma série de elementos imateriais que caracterizam a identidade própria da criação literária ou da sensibilidade do autor, possuindo um valor histórico significativo. Essas obras, por serem referências culturais e históricas, podem ser reconhecidas e apreciadas pelo mundo. No Brasil, os personagens excêntricos e as situações ordinárias, como em uma ficção, são campos visíveis. Essa visibilidade veio por meio das artes: da literatura, dos poemas e das canções; das artes plásticas, etc., como nos diz Antonio Candido (2004), em *Crônica: o gênero e sua fixação e suas transformações no Brasil*.

Entendemos os personagens excêntricos como sendo aqueles que conseguem se realizar com simplicidade, sem fogos de artifício; personagens que, em vez de se inspirar em celebridades, constroem suas histórias de vida com base na essência do *ser e estar no mundo*; personagens com linguagem autêntica. São aquilo que são: agem com a firmeza e a sabedoria de um lavrador, que compreende que cada planta tem o tempo de ser semeada, o tempo de crescer e o tempo de colheita. O outro lado da história é o impacto que essa visão tem sobre a realidade e como são representadas na literatura contemporânea. Estamos falando, assim, de personagens que vivem situações (extra)ordinárias, já que, segundo Michel de Certeau (1994), em *A invenção do cotidiano: artes de fazer*, o cotidiano se inventa com mil maneiras de caça.

² Ver o poema “Retrato”, de Cecília Meireles. Este trata as mudanças que ocorrem ao longo do tempo à medida que a vida avança. Para isso, o eu poético opta pelo corpo como símbolo das modificações, conferindo-lhe maior força e melancolia, refletindo a passagem do tempo e os sabores aos quais a vida comumente nos expõe.

Para Brum (2006), os personagens excêntricos se tornam visíveis quando são *olhados* com atenção, empatia e sensibilidade. Isso porque a cronista acredita na relevância das vozes e dos espaços ausentes que suas narrativas de vida ocupavam. Na prática, isso significa que a autora se dedica a compreender as experiências dos personagens que, muitas vezes, são negligenciadas e/ou marginalizadas pela sociedade, como os moradores em situação de rua, os loucos, mulheres em situação de vulnerabilidade social, etc., como descreve Linda Hutcheon (1991), em “Descentralizando o pós-moderno: o ex-cêntrico” ou, até mesmo, o indivíduo a ser corrigido descrito na “Aula de 22 de janeiro de 1975”, em *Os anormais*: curso no Collège de France (1974-1975), de Michel Foucault (2010).

Neste movimento, ensaiamos possibilidades de compreender um olhar e um não-olhar. Se vemos, o que estamos vendo? Se não vemos, o que não estamos vendo?

Ver ou não ver, olhar ou não olhar; ser visto ou não ser visto, olhar ou ser olhado – eis as questões. Essa hipótese nos pede uma reflexão não somente pela literatura, mas, também, pela percepção, comparação e interpretação, de maneira pormenorizada do texto literário de Brum, ou seja, entre o que foi e o que pode ser, não pela ótica ludo-europeia, numa percepção eurocêntrica, mas, dispondo-nos à luz de uma metáfora do olhar³, como apontam Ana Cristina Martins Westphal (2022), em sua tese intitulada “A poética de um olhar: Maurice Merleau-Ponty”, e Lênia Marcia de Medeiros Mongelli (1990), em seu artigo “Metáfora do olhar”.

O cerne desta pesquisa, assemelhando-se ao fio vermelho do destino (*Unmei no Akai Ito*) e à figura em epígrafe de Michelle Elizondo, reside consiste em indagar o que o *olhar* é capaz de ver e não ver, o explícito e o implícito, as entrelinhas e o ordinário cotidiano. Ao aprofundar essa indagação, lançamos nosso olhar aos personagens de *A vida que ninguém vê*, procurando revelar aspectos além de suas narrativas e, principalmente, como são retratados nas crônicas da escritora gaúcha.

Partiremos de uma revisão bibliográfica, com base em um pressuposto filosófico (ou analítico) do olhar, isto é, o olhar que repousa sobre o Outro é o mesmo que repousa sobre nós mesmos, segundo Antonio Quinet (2004), em *Olhar a mais, um*: ver e ser visto na psicanálise. Embasamo-nos também nos estudos de Merleau-Ponty (2014) para responder ao tema desta pesquisa – o visível e o invisível – nas crônicas literárias de Eliane Brum. Por fim, utilizamos alguns artigos presentes em *O olhar*, organização de Adauto Novaes (1988), que abordam a diferença entre o ver (passivo) e o olhar (ativo).

³ A partir dos estudos de Westphal (2022) e de Mongelli (1990), entendemos a “metáfora do olhar” como uma forma de Eliane Brum representar uma percepção, interpretação ou ponto de vista sobre algo, ou melhor, a busca pelo conhecimento de mundo (interior e exterior) empreendida pelos seus personagens e pelo seu eu cronista, destacando a importância da perspectiva e de como entendemos o mundo ao nosso redor.

Para a realização deste estudo, nossa análise se concentrará em sete crônicas de *A vida que ninguém vê*. As crônicas selecionadas destacam a metáfora do *olhar* utilizada por Eliane Brum para explorar as fronteiras entre o visível e o invisível. Entre elas estão: “Dona Maria tem olhos brilhantes”, “História de um olhar”, “O cativo”, “O chorador”, “O exílio”, “O sapo” e “Sinal fechado para Camila”. Além disso, menção a outras crônicas que confirmam o projeto literário de Eliane Brum. Entre elas destacam-se: “Enterro de pobre”, “O homem que come vidro” e “O menino do alto”.

No Capítulo I, exploramos as problemáticas que envolvem o gênero crônica, desde sua origem na Grécia até sua compreensão como gênero literário. Iniciamos compreendendo seu conceito e estrutura, no espaço da crônica no jornal e na sua representação do cotidiano efêmero. Além disso, traçamos o percurso da escritora Eliane Brum e sua obra, com destaque para *A vida que ninguém vê*, nosso objeto de estudo, e investigamos como surgiu o convite para a autora assinar a coluna de crônicas no *Zero Hora*, de Porto Alegre, que leva o mesmo nome do livro. Isso nos permitiu vislumbrar uma perspectiva de um *ver* (passivo) e um *olhar* (ativo) em *A vida que ninguém vê*; um *olhar* que ressalta o Outro, além de uma poética do (extra)ordinário, na qual a escrita cronística de Brum revela enredos, personagens, tempo, espaço e focos narrativos. No decorrer do capítulo, analisamos duas crônicas: “Dona Maria tem olhos brilhantes” e “História de um olhar”.

Já no capítulo II, constatamos que a construção do personagem ficcional em *A vida que ninguém vê* se desdobra de maneira não linear, a começar pela data de publicação da crônica no jornal *Zero Hora*. Levando isso em consideração, mapeamos um percurso que se relacionasse com o cotidiano de Porto Alegre descrito pela cronista e dialogasse com a filosofia de Merleau-Ponty (1999, 2014), através de um fio entrelaçado pelas cinco crônicas: ser invisível em um mundo visível. Para isso, partimos por entender o corpo e as experiências dos personagens como um lugar no mundo onde se entrelaçam através da linguagem, do texto em seu estado literário. Após isso, destacamos o projeto literário de Eliane Brum, centrado na força invisível que rege o visível, em conjunto com a análise de algumas crônicas da autora. Em seguida, avançamos para um ponto que converge grande parte das percepções da cronista sobre o cotidiano de Porto Alegre: o zoológico. É nesse contexto que a escritora personifica aspectos humanos em animais, ao mesmo tempo em que animaliza o personagem humano. Ao longo do capítulo, foram examinadas as seguintes crônicas: “O cativo”, “O chorador”, “O exílio”, “O sapo” e “Sinal fechado para Camila”.

Capítulo I

ALÉM DAQUILO QUE SE VÊ: UM OLHAR-OUTRO

1.1 A crônica: problemáticas em torno do gênero

Massaud Moisés (1983), em *A criação literária: prosa*, no capítulo VI dedicado ao gênero, “A crônica”, diz que a palavra é proveniente do vocábulo Grego *chronikós* que faz alusão a tempo (*chrónos*); pelo Latim *chronica*, no início da era cristã, era uma “lista ou relação de acontecimentos ordenados segundo a marcha do tempo, isto é, em sequência cronológica. Situada entre os anais e a História, limitava-se a registrar os eventos sem aprofundar-lhes as causas ou tentar interpretá-los” (Moisés, 1983, p. 245).

Além disso, a crônica, em sua etimologia, vem da mitologia grega. Essa palavra se refere ao Tempo (Chronos), a personificação para os intérpretes antigos da mitologia⁴, “que devora os filhos homens assim que nasciam para escapar da profecia do oráculo, que previa seu destronamento por um dos filhos”, segundo Graça Paulino *et al.*, (2001, p. 113), em *Tipos de textos, modos de leitura*; devido a isso, conforme Afrânio Coutinho (2003), em seu artigo “Ensaio e crônica”, há a cristalização da imagem, como em muitas outras culturas, devora tanto quanto engendra o tempo; destrói suas próprias criações.

O presente da crônica é moldado pelo tempo, conforme discutido por Luiz Alberto Brandão Santos e Silvana Pessôa de Oliveira (2001), em *Sujeito, tempo e espaço ficcionais*, pois existe uma “defasagem de tempo entre quem escreve e quem lê, a enunciação, sempre no presente, pode gerar o efeito de suspensão, permitindo um diálogo cujas vozes soam na intensidade de suas presenças” (Santos; Oliveira, 2001, p. 49).

No contexto da crônica, Rogel Samuel (2011), em *Novo manual de teoria literária*, essa associação com o tempo é relevante, uma vez que aborda eventos do cotidiano, situações passageiras e efêmeras, refletindo a ideia de que o tempo é um elemento presente e marcante nas narrativas. As crônicas podem capturar instantes, congelando-os em palavras, como uma forma de registrar e preservar esses momentos fugazes antes que o Tempo os devore.

Durante as conquistas espanhola e portuguesa no século XVI, como nos explica Jorge de Sá (1992) e Pedro Pires Bessa (2010), em *A crônica e Crônica literária*, respectivamente, o cronista foi um personagem de grande importância ao relatar para os soberanos o que estava acontecendo com seus súditos na descoberta do novo mundo. Foram numerosos e produziram escritos de inestimável valor histórico, como a carta ao Rei de Portugal, escrita por Pero Vaz

⁴ Conforme Jean Chevalier e Alain Gheerbrant (2012), em seu *Dicionário de símbolos*, e Robert Graves (1968), em *Les mythes grecs*.

de Caminha sobre a “descoberta” do Brasil⁵, que surge como a “certidão de nascimento” do nosso território nacional.

Ainda segundo Moisés (1983), a crônica atingiu seu ápice no século XIX:

[...] liberto de sua conotação historicista, o vocábulo passou a revestir sentido estritamente literário. Beneficiando-se da ampla difusão da imprensa, nessa época a crônica adere ao jornal, como a sugerir, no registro do dia a dia, a remota significação ante-histórica do anuário. É em 1799 que o seu aparecimento ocorre, mercê dos *feuilletons* dados à estampa por Julien-Louis Geoffroy no *Journal de Débates*, que se publicava em Paris (Moisés, 1983, p. 245).

Neste lado do Atlântico, segundo Marlyse Mayer (1996), em *Folhetim*: uma história, os “folhetins” surgiram após 1836, traduzindo o termo francês, já na segunda metade do século, e o vocábulo “crônica” começou a ser amplamente utilizado:

[...] não poucos escritores do tempo, desde Alencar e atingindo o apogeu em Machado de Assis, cultivaram a nova modalidade de intervenção literária. Entretanto, a essa fase heroica sucedeu a de esplendor de crônicas: principiando por João do Rio (entre 1900 e 1920), nova etapa alcança larga difusão e aceitação com Rubem Braga, na década de 30, exemplo que depois foi seguido por uma legião de escritores, como Raquel de Queirós, Fernando Sabino, Carlos Drummond de Andrade, Henrique Pongetti, Paulo Mendes Campos, e tantos outros (Moisés, 1983, p. 245-246).

No trajeto em direção aos trópicos brasileiros e sujeita à dinâmica do tempo, a crônica adaptou-se às terras dos povos originários e, sobretudo, evoluiu organicamente na intersecção entre literatura e jornalismo. Ainda em constante processo de transformação, ela nos apresenta certas questões: os escritores brasileiros teriam forjado uma forma inédita de crônica, que nunca migrou da França? O que realmente define a crônica?

Para Broca (1958) *apud* Moisés (1983), o gênero crônica, na maior parte dos casos, assume características de prosa poética, de humor lírico, de fantasia, etc., distanciando-se da conotação histórica e documental que os franceses lhe atribuíram⁶. Segundo Broca (1958),

[o]riginalmente, crônica identificava-se com história. Isso não foi só na França, como em Portugal e em outros países. Era a história feita pela simples narrativa dos acontecimentos por aqueles que os tinham presenciado, sem nenhuma preocupação de análise ou de exegese. Assim a escreveram Villehardouin, Joinville, Froissart, Philippe de Commines, os cronistas de Idade Média francesa (Broca, 1958, p. 1).

⁵ A esse respeito ver o livro de Silvio Castro (2003) indicado na bibliografia final deste estudo, intitulado *A carta de Pero Vaz de Caminha: o descobrimento do Brasil*.

⁶ É o caso do artigo de Brito Broca, crítico literário e um expoente da crônica literária brasileira, intitulado “Crônica na atualidade literária francesa”, datado de 13 de setembro de 1958, no suplemento literário do jornal O Estado de São Paulo, número 98, mencionado por Moisés (1983, p. 246).

Mais tarde, quando os fatos começavam a ser reconstituídos através dos documentos, e interpretados frequentemente à luz de um pensamento filosófico, político ou religioso, a história tomou uma configuração própria, separando-se da crônica, pois, “[c]om o advento da imprensa, a crônica iria encontrar a sua expressão moderna no jornal” (Broca, 1958, p. 1).

Luis Eduardo Veloso Garcia (2018), em sua tese de doutorado intitulada “A crônica contemporânea brasileira e seus novos espaços”, ressalta que a crônica permanece como um gênero flexível e adaptável, refletindo os tempos atuais. Escritores contemporâneos, munidos da habilidade de observação e da sensibilidade para capturar os matizes do cotidiano, moldam a crônica de maneiras diversas. Esses narradores modernos, como cronistas urbanos, abraçam a fragmentação da experiência e a pluralidade de vozes, desenhando um retrato multifacetado de uma sociedade em constante transformação.

Para compreender adequadamente a crônica, é necessário refletir inicialmente sobre o jornal (ou periódicos) como meio de informação e de expressão cultural. Em linhas gerais, para Moisés (1983), nele encontramos conteúdo autóctone (*para* o jornal), intrínseco à sua natureza das ocorrências cotidianas, e alóctone (*no* e *para* o jornal), “estranha e aleatória, na medida em que não corresponde à peculiaridade originária” (Moisés, 1983, p. 246).

Duas categorias, segundo Alceu Amoroso Lima (2008), em *O jornalismo como gênero literário*, de texto linguístico se encontram nas páginas efêmeras do jornal: uma que exerce a função de relatar os acontecimentos do dia e a outra que, em geral, não está limitada ao fluxo cotidiano informativo.

Moisés aponta que uma “coisa é escrever *para* o jornal, e outra, bem diversa, publicar *no* jornal. Com efeito, a reportagem, o editorial, as notícias, etc., são textos destinados exclusivamente ao jornal, e somente ali cumprem sua missão” (Moisés, 1983, p. 246). Nesse contexto, os textos “escritos *para* o jornal morrem automaticamente a cada dia, substituídos por outros, que exercem idêntica função e conhecem igual destino: o esquecimento” (Moisés, 1983, p. 247). No entanto,

[l]ado a lado encontram-se textos publicados *no* jornal, entendido este como um dentre outros meios de comunicação: originários de fonte distinta do ramerrão cotidiano, ou erguendo-o ao nível abstrato e desejadamente universal, tais escritos procuram o jornal como *um* veículo de divulgação (Moisés, 1983, p. 247).

Seja um poema, um conto, uma crônica, uma novela, um romance, etc., se publicado fragmentariamente ou integralmente *no* jornal, resultaria do ato de publicação nesse veículo, da mesma forma como poderia ser feito em qualquer outro meio difusor de mensagens

escritas. A crônica, segundo o autor, é ambígua; move-se *no* e *para* o jornal, já que se

[...] destina, inicial e precipuamente, a ser lida no jornal ou revista. Difere, porém, da matéria substancialmente jornalística naquilo em que, apesar de fazer do cotidiano seu húmus permanente, não visa à mera informação: o seu objetivo, confesso ou não, reside em transcender o dia a dia pela universalização de suas virtualidades latentes, objetivo esse via de regra minimizado pelo jornalista de ofício (Moisés, 1983, p. 247).

O cronista procura não ser apenas o repórter, mas sim o contador de histórias ou o criador de mundos baseados na vida diária, explorando sua imaginação. De fato, isso se assemelha ao trabalho de um autor de ficção, mas com uma diferença crucial: o cronista reage imediatamente aos eventos, sem permitir que o tempo os modifique ou os eleve ao nível do mito, algo que todo escritor de ficção aspira. Isso é o que define a natureza da crônica, junto com suas grandezas e fraquezas, originadas dessa ambiguidade fundamental e inevitável.

Giovanni de Paula Oliveira e Helena Borges Ferreira (2019), no seu capítulo intitulado “Crônica: retratos do cotidiano”, inserido no livro *Teoria da literatura: a narrativa*, exploram a natureza oscilante da crônica. Ela transita entre a objetividade da reportagem e a expressão literária, entre o relato impessoal, arisco e indiferente de um episódio trivial. Moisés também destaca esses pontos mencionados pelos autores, porém, acrescenta a ideia da “recriação do cotidiano por meio da fantasia” (Moisés, 1983, p. 247).

A expressão “recriação do cotidiano por meio da fantasia”, segundo Moisés (1983), se refere à capacidade do cronista de reinterpretar ou reinventar elementos do dia a dia, inserindo noções imaginativas e/ou criativas para transformar o ordinário em algo extraordinário. Moisés enfatiza a habilidade do cronista de transcender a simples narração dos eventos cotidianos, adicionando elementos de fantasia para dar uma nova perspectiva ou profundidade à realidade representada na crônica. Essa técnica permite ao escritor explorar a imaginação e oferecer ao leitor uma visão mais ampla e poética da vida comum.

Sá (1992) argumenta que, no primeiro cenário, a crônica envelhece rapidamente e não alcança o domínio literário devido às suas obrigações com o jornalismo estrito. No entanto, se

[...] a crônica merece atenção que lhe vem sendo dispensada ultimamente não só porque apresenta qualidades literárias apreciáveis mas porque, e sobretudo, busca subtrair-se da fugacidade jornalística assumindo a perenidade do livro. Continuasse encerrada nos periódicos, não haveria como examiná-la: o tratamento crítico de um texto literário implica, via de regra, o livro (Moisés, 1983, p. 248).

Moisés (1983) e Sá (1992) apontam com precisão que a crônica só recebeu a devida atenção dos críticos e historiadores da Literatura quando foi além das limitações do seu meio original de publicação e passou a ser lida em formato de livro. Contudo, uma vez concretizada

para o livro, é este último que determina, juntamente com leitores e críticos, a necessidade de sistematizar a “atenção cronística” anteriormente episódica. Isso marca uma atividade de leitura mais reflexiva, caracterizada pela subjetividade (Moisés, 1983).

Seguindo essa linha de pensamento, de transferir a crônica escrita *para* e *no* jornal, das que morrem automaticamente a cada dia e das que se erguem ao nível abstrato e desejadamente universais, para as páginas de um livro, o escritor busca fazer da “tenda precária e cigana uma casa solidada e mais duradoura” (Sá, 1992, p. 18). Ou seja,

[...] o cronista de jornal também é um escritor, e também ele deseja escrever algo que fique para sempre. A crônica, portanto, é uma tenda de cigano enquanto consciência da nossa transitoriedade; no entanto é casa – e bem sólida até – quando reunida em livro, onde se percebe com maior nitidez a busca de coerência no traçado da vida, a fim de torná-la mais gratificante e, somente assim, *perene* (Sá, 1992, p. 17).

O cronista aspira a escrever algo que perdure com o Tempo, ainda que essa visão seja contrastante com o pensamento de Broca (1958), baseado no panorama histórico da crônica do *Larousse du XXme siècle*: “história na qual os fatos são simplesmente registrados na ordem cronológica. Por extensão: ‘narrativa de um acontecimento de ordem particular’, ‘Parte de um jornal ou de uma revista consagrado a uma ordem particular de notícias ou de fatos’ (Broca, 1958, p. 1). Sá (1992), por seu tempo, compara-a como uma “tenda de cigano”, que simboliza a consciência da transitoriedade.

As crônicas, com enfoques literários, refletem a efemeridade da existência humana, capturando momentos e instantes fugazes, como descrita na epígrafe desta dissertação: “A construção de um texto equivale à construção de uma casa: cada frase, cada silêncio onde reside a significação a ser descoberta pelo leitor é uma espécie de quarto onde o cronista guarda os seus segredos e a sua solidão” (Sá, 1992, p. 17).

O cronista, por meio de suas narrativas, ergue uma espécie de casa interior, dividindo-a em espaços distintos e estabelecendo as regras que regerão esse universo fictício. Essa construção “conduz a um texto maior – e que se faz sem palavras, pelo silêncio do discurso –, que nada mais é do que a compreensão do que somos, para melhor prosseguirmos em nossa viagem existencial” (Sá, 1992, p. 17).

Carla Roselma Athayde Moraes (2010), em sua tese “Retratos da crônica jornalística brasileira: uma abordagem linguístico-discursiva e sociocultural”, assinala algumas evidências do caráter híbrido, a análise e a caracterização das crônicas brasileiras desde seu surgimento no início do século XX nos jornais da imprensa nacional:

Ocorre que a crônica praticada pelos cronistas brasileiros, em sua estruturação configuracional, é um gênero híbrido, verdadeiramente carnavalizado, dialógico. O resultado é que temos crônicas que se constituem de pequenas narrativas, em sua globalidade, outras apresentam-se como comentários de fatos ou, em outras, os dois modos discursivos se mesclam, fato recorrente (Moraes, 2010, p. 57).

O jornal, onde a crônica se destaca, não apenas fornece o espaço para sua presença, mas também exerce influência significativa na maneira como a crônica surge e se estrutura. Além disso, a crônica por si só influencia a aparição de outros tipos de textos dentro do jornal.

O estudo de Moraes (2010), ao correr da pena dos cronistas do século XX, explora o conjunto de perspectivas e do discurso da crônica, que contribuíram e continuam a contribuir para o reconhecimento e prestígio que esse gênero alcançou. No espaço do jornal, o cronista articula sua posição, poder argumentativo, habilidade persuasiva e talento na escrita para cativar o leitor do jornal a cada crônica, de forma a seduzi-lo gradualmente. Esse processo de persuasão ocorre quando o cronista consegue de algum modo envolver o leitor, pois reconhece e respeita os conhecimentos e crenças desse público, buscando sua predisposição para considerar suas ideias e, possivelmente, reformular algumas perspectivas.

A distinção, portanto, entre crônica e reportagem nem sempre é muito nítida. Segundo Muniz Sodré e Maria Helena Ferrari (1986), em *Técnica de reportagem: notas sobre a narrativa jornalística*, dizem que a reportagem precisa de um fato real, não inventado, e do testemunho deste fato, ainda que isto seja um artifício do narrador.

A fronteira entre reportagem e crônica nem sempre se mostra clara. Muniz Sodré e Maria Helena Ferrari (1986), notam que a “primeira *mostra* fatos e faz com que o olho do leitor penetre, através do repórter, em espaços desconhecidos; a segunda não pretende que o leitor *veja* os fatos: quer fazer enxergar o que está por trás deles” (Sodré; Ferrari, 1986, p. 94).

José Marques de Melo (2002), em seu artigo “A crônica”, o namoro da literatura com o jornalismo versa de longa data. No contexto brasileiro, *Os sertões*, de Euclides da Cunha, talvez tenha sido o primeiro encontro conhecer o Brasil profundo; as crônicas de João do Rio fornecem ao leitor do presente, não só a visão Rio antigo, mas também o estilo jornalístico-literário da época. No espaço do jornal, a crônica se destaca como uma centelha, isto é, entre a informação factual e a expressão artística sobre o cotidiano.

Além de discutir a estrutura de uma crônica, que envolve a introdução (a apresentação do tema), o desenvolvimento (a parte central da crônica, onde o autor desenvolve seu ponto de vista, suas reflexões ou narra a história) e o desfecho (geralmente contendo uma reflexão final, chamada para ação ou uma conclusão coerente), como descreve Ivani Rezende (2015), em *Da crônica ao romance: os gêneros textuais na escrita*, buscaremos compreender esse

gênero de literatura ligado ao jornal, presente por mais de cem anos e tão integrado à nossa cultura que parece ser parte intrínseca dela.

No prefácio intitulado “A vida ao rés-do-chão”⁷, presente em *A crônica: o gênero e sua fixação e suas transformações no Brasil*, Antonio Candido (1992) argumenta que a crônica se torna uma via de acesso à literatura por sua proximidade conosco. Ao empregar uma linguagem simples, ela se torna um texto sensível aos eventos cotidianos, revelando, em certos casos, uma profundidade de significados que a torna uma candidata à perfeição.

O crítico observa que, ao longo dos anos, o gênero se consolidou como genuinamente brasileiro, especialmente devido à forma natural com que se adaptou ao país e à originalidade que foi aqui desenvolvida:

Por meio dos assuntos, da composição aparentemente solta, do ar de coisa sem necessidade que costuma assumir, ela se ajusta à sensibilidade de todo dia. Principalmente porque elabora uma linguagem que fala de perto ao nosso modo de ser mais natural. Na sua despreensão, humaniza; e esta humanização lhe permite, como compensação sorrateira, recuperar com a outra mão uma certa profundidade de significado e um certo acabamento de forma (Candido, 1992, p. 13-14).

A crônica é desafiadora justamente por não se enquadrar em uma forma fixa, como o soneto, levando muitos a questionar sua posição nos gêneros literários⁸, como o conto ou a poesia lírica. Os pesquisadores, independentemente do nome dado, conferem a ela prestígio, competência e influência significativa⁹.

Crônicas são versáteis em sua manifestação: algumas se assemelham a contos, como as “crônicas machadianas de *Histórias de quinze dias* até as de *A Semana*, [...] com aquela arte da desconversa: refinada, alusiva, muitas vezes maldosa e sempre irresistível” (Arrigucci Jr., 1987, p. 57). Outras se configuram como relatos expressivos, como se vê nas narrativas de Fernando Sabino; ou que também incorporam “toques de canção, como as de Vinicius de Moraes” (Bessa, 2010, p. 10). Algumas evocam o cotidiano, ecoando tanto Carlos Drummond de Andrade e Cecília Meireles quanto Rubem Braga. Há ainda aquelas que se erguem a partir de memórias e reflexões, refletindo o estilo de tantos outros escritores.

A crônica, assim como a poesia, é flexível em sua essência, capaz de abraçar múltiplas formas e discursos, por vezes com uma fluidez que até a melhor poesia não permite (Santos;

⁷ O texto foi publicado originalmente em *Para gostar de ler: crônicas*, volume 5, uma coletânea de crônicas de Carlos Drummond de Andrade, Fernando Sabino, Paulo Mendes Campos e Rubem Braga. A seleção de textos foi organizada pela Editora Ática, de São Paulo, e sua primeira edição em 1981.

⁸ A esse respeito ver o artigo de Eduardo Portella (2014) indicado na bibliografia final deste estudo, intitulado “Até onde a crônica é literatura”.

⁹ Ver artigo de Davi Arrigucci Jr (1987), indicado na bibliografia final deste estudo, intitulado “Fragmentos sobre a crônica”.

Ferreira, 2023). Assim, é possível chamá-la de literária, pois, como afirmado por Bessa (2010, p. 10), “quase todos os grandes escritores da Literatura Brasileira praticavam-na”.

Neste estudo, é fundamental enfatizar que as sete crônicas selecionadas do livro *A vida que ninguém vê*, escrito por Eliane Brum, serão abordadas e analisadas como literatura, isto é, com enfoque literário. Isso porque a linguagem, ou melhor, o estilo que transparece nos textos de Brum reflete todo o hibridismo que destacamos anteriormente na crônica: espontâneo, de compreensão imediata, e, por isso mesmo, não deixa de manipular todo o arsenal metafórico que identifica as obras literárias – enredos, personagens, tempo, espaço e focos narrativos.

Assim sendo, ao examinar as crônicas de Brum, procuraremos traçar um percurso (ou possíveis trajetórias) para a análise de suas narrativas. Partiremos da predominância do caráter literário presente nos seus textos, como esclarece Moisés (1983), no qual a crônica transita entre a narrativa e a contemplação poética, a depender da acentuação da “estreita gaiola, voos sem transcendência, embora desejando-a, voos de imanência” (Moisés, 1983, p. 250).

As crônicas a serem analisadas neste estudo são: “Dona Maria tem olhos brilhantes”, “História de um olhar”, “O exílio”, “Sinal fechado para Camila”, “O cativo”, “O chorador” e “O sapo”. Retomando a figura em epígrafe desta dissertação, sobre o fio vermelho do destino (*Unmei no Akai Ito*), as crônicas, ainda que sejam independentes, possuem um entrecruzamento que as aproximam, especialmente pela metáfora do olhar. Cada crônica reitera-se de diferentes liberdades poéticas por parte da autora/cronista, mas entrelaçam-se como *Akai Ito*¹⁰, como um todo, porque “não há dois cronistas iguais, nem duas crônicas idênticas, seja porque a mutação permanente do cotidiano determina a mobilidade do texto, seja porque a crônica registra a variação emocional do escritor” (Moisés, 1983, p. 251).

No contexto das sete crônicas selecionadas de *A vida que ninguém vê*, assim como o fio vermelho do destino, um fio invisível une as vozes narrativas e os personagens destinados a se encontrar nas páginas do livro de Brum, independentemente de sua data de publicação no jornal *Zero Hora*, do lugar ou das circunstâncias de suas narrativas de vida.

É categórico destacar a data de publicação no jornal *Zero Hora*, pois ao percorrer as páginas de *A vida que ninguém vê*, somos conduzidos a compreender a estrutura subjacente que a autora buscou transmitir em sua coletânea. Como uma narrativa dividida em três partes – introdução, desenvolvimento e conclusão – a escritora explora elementos como tempo,

¹⁰ Fazemos referência à lenda oriental do “Fio vermelho do destino”. Segundo a lenda, no momento do nascimento, os deuses amarram um fio vermelho nos tornozelos daqueles destinados a se encontrar e se tornarem “almas gêmeas”. O ditado diz: “Um fio invisível conecta os que estão destinados a conhecer-se. Independente do tempo, lugar ou circunstância. O fio pode esticar ou emaranhar-se, mas nunca irá partir” (Fany-Chan, 2015).

lugar, personagens e diversas circunstâncias que culminam no ápice da história. A título de exemplo, cada crônica é acompanhada pela sua respectiva data de publicação *no Zero Hora*, no ano de 1999.

As datas de publicação servem como marcos temporais que situam cada crônica em um contexto e situam o caráter ficcional do livro, permitindo que o leitor se conecte não só com as histórias narradas, como também com o momento em que foram compartilhadas. Essa estrutura reforça como as experiências representadas atravessam diferentes épocas e, ainda assim, continuam a ressoar com significação para o leitor contemporâneo.

A crônica “História de um olhar”, por exemplo, delinea a estrutura e a intenção por trás de *A vida que ninguém vê*, destacando-se como a primeira narrativa escolhida pela autora para compor a coletânea. Tal como o título sugere, evoca-se a ideia de narrar por meio do olhar, do dia a dia e da presença de personagens próximos da realidade. Esse olhar culmina na crônica “O álbum”, última narrativa do volume. Esta é apresentada como um repositório de olhares, capturando as percepções da própria cronista, dos personagens explorados ao longo do livro e das nuances do cotidiano específico de Porto Alegre.

À medida que o aspecto narrativo ou contemplativo é enfatizado, a “curva térmica do texto varia de acordo com o estado de espírito do cronista no momento de compor sua página” (Moisés, 1983, p. 251). Além disso, consideramos a percepção do leitor/pesquisador diante do *corpus* cronístico de Eliane Brum, já que, após a autora tecer sua rede de fio-reflexões em torno de um acontecimento, seu propósito não é persuadir ou converter, mas simplesmente pensar em voz alta outras vozes, uma filosofia apoiada nelas e no efêmero cotidiano.

Conforme Moisés (1983) observa, a crônica literária transita entre as esferas do poema e do conto: quando abraçada como poesia, a crônica mergulha na exploração da temática do “eu”, originando-se do próprio “eu” como tema e narrador simultaneamente, assim como ocorre em todo escrito poético. Contextualmente, o crítico menciona a rubrica de Rubem Braga, mestre no gênero, com a intenção de esboçar a teoria que sustenta esse gênero.

A crônica específica citada por Moisés é representativa do que exploraremos nesta pesquisa: “A presença”. Publicada no livro *Ai de ti, Copacabana!* (2010), Braga revela um movimento distinto e característico que agita a alma do cronista:

Um telefonema apenas cordial, a que atendo com naturalidade – mas por que, depois, esse indefinível tremor íntimo, essa remota noção de que representei uma cena sob o efeito do hipnotismo, esse indizível susto? Sou um homem tranquilo, e minha vida está tranquila; ouço essa voz, esse nome, e pronto! – começo a agir como se eu trabalhasse em um filme a que eu mesmo estivesse assistindo. Represento meu papel de maneira normal e faço o papel de um homem normal; mas

há um outro eu invisível que é aqualouco, patinador sobre arco-íris, menino tonto (Braga, 2010, p. 37-38).

No contexto das reflexões de Moisés sobre o texto de Braga, percebemos a presença de um “eu invisível”, o “eu” íntimo do poeta, que dialoga com seu alter ego, o pressuposto “homem comum”, também em um diálogo em que a presença e a paixão representam o elemento poético difundido ao longo do breve texto da crônica.

Por outro lado, Moisés (1983) diz que a crônica, quando direcionada para a esfera do conto, assenta ênfase no “não-eu”, no evento que atrai a atenção do cronista. Nesse caso, o evento que desencadeia o processo criativo não apenas tem uma força intrínseca para se impor sobre o “eu” do cronista, como também não evoca qualquer ocultamento ou sensação difusa. Isso não implica que o “escritor se alheia do acontecimento, pois que a própria crônica testemunha uma adesão interessada” (Moisés, 1987, p. 254), entretanto, o evento requer a presença do cronista, até mesmo para se tornar visível.

Moisés argumenta que “o meio termo entre acontecimento e lirismo parece o lugar ideal da crônica” (Moisés, 1987, p. 254). A oscilação entre esses dois polos e a eventual fixação em um deles podem comprometer sua estrutura; ao fixar-se no segundo, o texto pode perder sua configuração original, ainda que resulte em uma obra mais duradoura, como o conto, enquanto ao fixar-se no primeiro, a poesia, preserva sua essência.

Com base nessas reflexões sobre a natureza ambígua da crônica e considerando o que mencionamos anteriormente, nosso estudo não se propõe a tomar apenas um lado na análise das narrativas de Eliane Brum, em *A vida que ninguém vê*. O *corpus* e o foco narrativo se revelarão ao longo da escrita da autora. O caráter literário é uma das principais razões deste estudo, pois, ao revisar teórico-criticamente as pesquisas acadêmicas sobre o referido livro de Brum, observamos a predominância do campo da Comunicação¹¹. Dentro desse contexto, *A vida que ninguém vê*, como o próprio título sugere, requer um novo *olhar*.

Uma coisa é fato: a crônica se apresenta como algo íntimo, estabelecendo uma relação quase pessoal com o leitor. Parece ser escrita de maneira a se dirigir diretamente a ele, como se o narrador encontrasse nele a confiança necessária para se abrir e se revelar.

Se a crônica é uma forma de escrita tão antiga e íntima, por que muitos leitores ou

¹¹ Essa inferência pode ser corroborada ao examinarmos rapidamente os títulos de artigos, dissertações ou teses ao longo deste estudo, ou mesmo ao consultar a seção “Bibliografia sobre a autora” no final desta pesquisa. Em outros termos, esta pesquisa é ousada e ordinária, pois busca inclinar-se para um lado ao deparar-se com a pedra do poeta. No entanto, essa abordagem não desvaloriza nem descarta as contribuições anteriores sobre a obra de Brum; pelo contrário, representa um sopro nas narinas da Comunicação, de algo que se repete aqui e acolá: as referências bibliográficas para a realização de trabalhos são sempre as mesmas, constantes.

pesquisadores, no caso específico de Brum, a identificam com um olhar único? Afinal, a crônica não apresenta uma diversidade de máscaras? A crônica ainda não se adaptou completamente ao clima temperado brasileiro?

Ao mergulharmos nos textos de Brum, essas questões emergem, talvez sem serem plenamente respondidas de imediato, porém, permanecendo como sugestões subjacentes entre os paradigmas da Literatura Brasileira, da Tradição e da Modernidade.

Para tentar oferecer uma resposta, buscamos nas palavras do escritor português Eça de Queirós, que discorreu sobre a crônica em 1867, em “O valor da crônica de jornal”:

A crônica como que a conversa íntima, indolente, desleixada, do jornal com os que a 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.

Olha para tudo, umas vezes melancolicamente, como faz a Lua, outras vezes alegre e robustamente, como faz o Sol; a crônica tem uma doçice jovial, tem um estouvamento delicioso: confunde tudo, tristezas e facécias, enterros e atores ambulantes, um poema moderno e o pé da imperatriz da China; ela conta tudo o que pode interessar pelo espírito, pela beleza, pela mocidade; ela não tem opiniões, não sabe do resto do jornal; está nas suas colunas contando, rindo, pairando; não tem a voz grossa da política, nem a voz indolente do poeta, nem a voz doutoral do crítico; tem uma pequena voz serena, leve e clara, com que conta aos seus amigos tudo o que andou ouvindo, perguntando, esmiuçando.

A crônica é como estes rapazes que não têm morada sua e que vivem no quarto dos amigos, que entram com um cheiro de Primavera, alegres, folgazões, dançando, que nos abraçam, que nos empurram, que nos falam de tudo, que se apropriam do nosso papel, do nosso colarinho, da nossa navalha de barba, que nos maçam, que nos fatigam... e que, quando se vão embora, nos deixam cheios de saudades (Queirós, 1867, p. 83).

Eça de Queirós (1867) descreve a essência da crônica: é jovem e livre. Ela se expande sem obedecer a um sistema específico, fluindo naturalmente por uma variedade de temas, desde o cotidiano até a vida urbana. Assim como os jovens, a crônica chega sem aviso prévio, trazendo consigo um ar de vivacidade, como se fosse a própria primavera. No entanto, ao partir, a crônica deixa uma sensação de saudade. Como os jovens que passam uma estação em nossa casa e depois partem, a crônica também deixa um vazio, uma nostalgia pela energia e vitalidade que trouxeram enquanto estavam conosco.

A crônica mudou? Ou o olhar deve mudar? Assim como a sociedade que ela observa atentamente? Não se trata de comparar crônicas, mas sim de apreciá-la enquanto se desdobra nos fios vermelhos do tempo. Como nos diz Candido: “Creio que a fórmula moderna, na qual entram um fato miúdo e um toque humorístico, com o seu *quantum satis* de poesia, representa o amadurecimento e o encontro mais puro da crônica consigo mesma” (Candido, 1992, p. 14).

1.2 Eliane Brum: a escritora que representa o cotidiano

Eliane Brum nasceu em Ijuí, no Rio Grande do Sul, em 1966, e desde muito jovem começou a ler e a escrever, dedicando-se a contos, crônicas, ensaios e reportagens, como delineia Patrícia Paixão (2012), em entrevista com a autora, intitulada “A pergunta é uma forma de controle”. E é assim que surge sua assinatura: como escritora, jornalista, repórter e documentarista brasileira, ou melhor, “contadora de histórias reais”, já que a interrogação que a move é “[c]omo cada um cria sentido para os dias e com tão pouco. Como cada um se arranca do silêncio para virar narrativa. Como cada um habita-se” (Brum, 2014, p. 9).

Ainda segundo a escritora,

[s]er contadora de histórias reais é acolher a vida para transformá-la em narrativa da vida. É só como história contada que podemos existir. Por isso escolhi buscar os invisíveis, os sem-voz, os esquecidos, os proscritos, os não contados, aqueles à margem da narrativa. Em cada um deles resgatava a mim mesma – me salvava da morte simbólica de uma vida não escrita (Brum, 2014, p. 111).

Toda história narrada por Brum (2014) é um corpo que passa a ter existência, voz e vez para ser ouvido, além dela própria, pois, para ela, “[e]screvo para não morrer, mas também para não matar” (Aguiar, 2022, p. 27)¹². Ou, uma apropriação de si própria pela “letra-marca de sua passagem pelo mundo” (Brum, 2014, p. 111), dado que o ponto-final nunca será o encerramento de uma história ou da história de vida da personagem, mas princípio e novas interrogações.

Atualmente, é a jornalista ou a “contadora de histórias reais” mais premiada do Brasil, segundo levantamento anual feito pelo *Jornalistas & Cia*¹³. Ocupa, assim, posição de destaque nos +*Premiados Jornalistas da História*, seguida pela jornalista Miriam Leitão e o decano do jornalismo brasileiro, José Hamilton Ribeiro.

Todavia, poucos sabem que Brum é uma assassina. Pelo menos foi o que a autora sentiu quando matou um filhote de barata. O delito foi tamanho que a menina, aos oito anos, imaginou a vida que aquela criatura já não teria. Assim nasceu o primeiro texto de Brum: “A biografia de uma barata”, escrito em primeira pessoa, em um caderno de capa vermelha, a cor

¹² Entrevista realizada por Pablito Aguiar com Eliane Brum, intitulada *Almoço: uma conversa com Eliane Brum*.

¹³ Informação disponível em: <https://jornalistasecia.com.br/ranking2022/4/>.

mais adequada à dramaticidade do momento, e o qual conserva até os dias atuais¹⁴. Em palavras, a única forma que encontrou para “dar memória e uma vida” (Brum, 2014, p. 98) ao ser que havia matado.

Para Francisco Aquinei Timóteo Queirós (2021), em seu livro *Micro-história italiana e jornalismo em O olho da rua*, de Eliane Brum, o tricotar brumiano é uma escrita de (sobre)vivência, uma maneira de lidar com tudo aquilo que incomoda e desafia Eliane Brum. Escrever, para ela, é uma forma de processar suas experiências, de dar sentido ao mundo ao seu redor e de encontrar significado em meio ao caos e à confusão. Porém, ao mesmo tempo, Brum entende que a escrita é uma ferramenta poderosa e que pode ter consequências enormes. Por isso, ela se preocupa em escrever com encargo, sem disseminar preconceitos ou estereótipos e sem ferir ou prejudicar outras pessoas. Escrever, assim, não é apenas uma forma de se expressar, como é também uma forma de construir pontes, de promover a compreensão, de criar empatia (Santos, 2023).

Filha de professores que trabalhavam de manhã, de tarde e de noite para sustentar a ela e aos seus dois irmãos mais velhos, Brum cativou-se pelas palavras, através do olhar e da escuta: antes de aprender a ler ou escrever, alfabetizar-se, escolhia olhar e escutar histórias; assentava-se em um banquinho de madeira num canto e ouvia e observava as coisas, sentimento que só esvaneceu quando começou a conhecer o universo das letras, formar palavras no papel e fazer sentido com elas (Brum, 2014).

Sua trajetória se iniciou no fim – se assim podemos dizer –, mais especificamente no último período de graduação em Jornalismo (PUCRS), em 1988, e após desistir da graduação em História (UFRGS) no mesmo ano, visto que, no primeiro, “apareceu um professor [Marques Leonam]” (Paixão, 2012, p. 120).

Marques Leonam, para Eliane Brum, em entrevista com Beatriz Marroco (2012), “Eu sou uma escutadeira”, diz que ele era um professor incomum, pois revelou um “jornalismo que eu não conhecia, onde as pessoas contavam as suas histórias no jornal como eu gostava de escutar e talvez gostasse de contar” (Marroco, 2012, p. 73). E a estudante escreveu para ele sua primeira reportagem, e escolheu falar sobre filas, as “filas que a gente entra desde que nasce até o dia que morre. Um tema que, para a imprensa da época, não tinha nada a ver. Fiz a matéria, escrevendo do jeito que eu gostava” (Paixão, 2012, p. 121).

Aí aconteceu o primeiro SET Universitário, no mesmo ano, um “concurso que

¹⁴ Recomendamos a leitura da entrevista intitulada “Eliane Brum e a arte de escrever para não matar e para não morrer”, conduzida por Joana Oliveira, em 2019. A entrevista está disponível no seguinte link: https://brasil.elpais.com/brasil/2019/10/10/cultura/1570717717_753040.html.

envolvia as faculdades de Comunicação Social [Famecos] da PUC-RS. Uma amiga me inscreveu no SET [por meio da matéria sobre as filas] e eu ganhei na categoria Redação Jornalística” (Paixão, 2012, p. 121). O prêmio era estagiar no jornal *Zero Hora* (ZH), de Porto Alegre. E é no impresso que a autora começa a se entrelaçar na escrita de crônicas e reportagens, e descobre que ser “repórter não é o que faço, é o que sou. É um jeito de estar no mundo” (Marroco, 2012, p. 73).

Por 11 anos, Brum trabalhou na redação do *Zero Hora*. Começou como estagiária, nas editorias Policial e Geral, e ficou até o final do período dele. Em novembro de 1988, quando aconteceram as primeiras eleições no Brasil, no período da redemocratização, a diretoria do ZH a chamou para voltar a trabalhar na redação (Paixão, 2012).

Em entrevistas e artigos escritos por Eliane Brum, percebemos que o jornal teve uma grande importância em sua vida, dado que foi o lugar onde ela teve a oportunidade de aprender sobre o jornalismo, o espaço da literatura em periódicos e o cotidiano da cidade de Porto Alegre. Foi no *Zero Hora*, também, que a autora começou a escrever suas primeiras reportagens e crônicas, e a desenvolver sua habilidade de investigar e contar histórias, como nota Mariana Martins Mauro (2014), em seu artigo “Razão e sensibilidade no jornalismo: Eliane Brum e A vida que (quase) ninguém vê”¹⁵.

Além disso, Brum costuma destacar, conforme Queirós (2021), que foi no *Zero Hora* que ela aprendeu a importância da dimensão humana nos seus textos, ou seja, a importância de contar histórias que revelam a vida das personagens, suas lutas, seus sonhos e suas dificuldades. Essa percepção acabou sendo fundamental para a construção de sua carreira como escritora e jornalista, pois a dimensão humana é um atributo presente em seus livros.

A primeira matéria publicada com o olhar da autora, quer dizer, com o mesmo formato como ela escreveu, foi sobre a inauguração do primeiro McDonald’s de Porto Alegre, em 5 de março de 1989, localizado na Praça da Alfândega. Para Brum, além das expectativas daqueles que só conheciam a marca por meio de propagandas da TV ou de viagens ao exterior, havia uma instituição ao entorno, que “talvez todas as cidades brasileiras tenham, que é a dos velhinhos da praça” (Paixão, 2012, p. 123); um grupo de aposentados que discutiam sobre o cotidiano da cidade e suas vidas.

Ao notar que havia algo de estranho naquele colóquio diário, Brum decidiu olhar, pois

¹⁵ De acordo com Mauro (2014), é frequente que diversos escritores estabeleçam uma conexão significativa com o ambiente jornalístico, impulsionados pela imersão na realidade do dia a dia e pelo aprimoramento de suas capacidades de redação e narrativa. Nesse sentido, é pertinente ressaltarmos a relevância do impresso na trajetória de Eliane Brum, desempenhando um papel crucial em sua jornada como escritora e jornalista, proporcionando-lhe um conhecimento enriquecedor abrangendo matizes da vida e da prática literária.

não invade a cena que vai contar em um primeiro momento, e foi “ficar de lado, observando aqueles senhores” (Paixão, 2012, p. 123). Para a escritora-cronista, era necessário mergulhar naquela realidade, porque “se tens um mês, dois meses, e não sabes olhar para as coisas, não adianta nada ter tempo. Então eu fiquei olhando para ver o que o tinha sido alterado naquele mundo” (Marroco, 2012, p. 75).

Naquele momento, a repórter percebeu que, pela primeira vez, alguma coisa tinha silenciado os velhinhos, já que “eles não se calavam sobre nada, eles falavam muito e sobre tudo. Mas, daquela vez, eles estavam praticamente mudos” (Paixão, 2012, p. 123). Depois, sentou-se junto a eles e também começou a observar o dia a dia da cidade, vendo o que eles se propunham a ver e se eles faziam comentários.

A princípio, Brum nem chegou a entrar no novo estabelecimento, e como naquele dia nada relevante acontecera e o editor de plantão era mais aberto, sua matéria foi publicada na íntegra: “sobre uma mudança econômica e sociopolítica que estava ocorrendo naquele local, o estranhamento dos velhinhos diante disso” (Paixão, 2012, p. 123).

Segundo Brum, a matéria repercutiu entre os leitores do *ZH*, especialmente para aqueles que gostaram daquele novo olhar e estilo para se contar uma história; uma história que se aproximava da realidade comum e vivenciada pelos moradores, entre as variadas classes sociais (Paixão, 2012). Depois desse episódio,

[...] devagarinho, fui conquistando meu espaço e, então, esse modo diferente de contar histórias começou a ser tornar uma característica minha e as pautas [equivalentes à matéria dos velhinhos da Praça da Alfândega] que os editores queriam que fosse diferente já começaram a vir para a minha mão (Paixão, 2012, p. 123).

Ainda para Brum, é possível notarmos o desenlace da pragmática jornalística em seu contexto de ocorrência: ela trouxe para o *ZH*, instintivamente, um relato de interesse público e o reconhecimento dos eventos que poucos se propunham a ver. A conquista de espaço e o modo diferente de contar histórias, foi também pelos assinantes do impresso: “Toda semana desembarcavam e-mails e cartas contando sobre vidas próprias, vidas dos outros, desacontecimentos, não-fatos, antinotícias, anonimatos” (Brum, 2006, p. 188).

Para a escritora, uma de suas melhores fases no *ZH* foi quando Augusto Nunes assumiu a direção da redação e trouxe novas perspectivas sobre a estrutura de crônicas e reportagens, como a do narrador-repórter no discurso do cotidiano. Sobre a conceituação de narrador-repórter, Jorge de Sá (1992), escreveu o seguinte:

Sendo a crônica uma soma de jornalismo e literatura (daí a imagem do narrador-repórter), dirige-se a uma classe que tem preferência pelo jornal em que ela é publicada (só depois é que irá ou não integrar uma coletânea, geralmente organizada pelo próprio autor) (Sá, 1992, p. 7-8).

Esse caráter aparece nas crônicas de Brum, segundo Tayane Aidar Abib (2017), em sua dissertação “O jornalismo de desacontecimentos e o novo percurso narrativo de Eliane Brum: diálogos e transformações”, como uma forma de complemento do tempo/espaço, complexidade das relações humanas e, sobretudo, registro histórico, na qual ela consegue narrar tanto em contornos de reportagem quanto apresenta sua visão particular e subjetiva.

Segundo Maria do Socorro Furtado Veloso e Maria Angela Pavan (2014), em seu artigo “Jornalismo como tessitura do cotidiano na obra de Eliane Brum”, as crônicas de Eliane Brum possuem atributos únicos: são registros históricos e da memória. Isso porque apresenta em sua composição cenas do cotidiano de Porto Alegre eternizadas no tempo e no espaço, e nas quais os historiadores podem identificar a face humana da história. Para as autoras, ainda, as crônicas ilustram os acontecimentos com registro do humano, ou seja, tornando o gênero uma fonte de percepção de personagens que foram protagonistas de seu tempo (Veloso; Pavan, 2014).

Eliane Brum, assim, para Santos (2023), é vista como uma repórter-cronista, ou seja, escritora intrínseca que representa o cotidiano, capaz de desvelar o extraordinário da vida que a rotina só faz encobrir; que mergulha no habitual desses personagens anônimos para provar que não existem vidas comuns, mas aquelas que não eram lidas nos rodapés dos jornais, como: um andarilho indesejado pela Vila e pelos familiares, um pedinte do centro da cidade de Porto Alegre, um carregador de malas de um aeroporto que nunca voou, um colecionador de objetos descartados por outras pessoas e um homem que engolia vidro, mas só se machucava com a invisibilidade¹⁶.

Essas representações¹⁷ no livro de Brum revelam uma metodologia que combina a simplicidade e sofisticação na forma como a autora observa e narra histórias, desafiando as verdades estabelecidas. Por saber olhar pela fresta dos acontecimentos, a cronista “demonstra que episódios e pessoas aparentemente banais guardam poderosos vínculos de sentido capes

¹⁶ Veloso e Pavan (2014) mencionam as crônicas intituladas, respectivamente, “História de um olhar”, “O sapo”, “Aldail quer voar”, “O colecionador de almas sobradas” e “O homem que come vidro”. Essas crônicas estão presentes no livro *A vida que ninguém vê*, de Eliane Brum.

¹⁷ Quanto ao conceito de representação, valemo-nos dos estudos de Carlo Ginzburg (2001), em “Representação: a palavra, a ideia, a coisa”, para a identificação nas crônicas de Eliane Brum. Para o autor, por um lado, a “representação” se faz a partir da “[...] realidade representada e, portanto, evoca a ausência; por outro, torna visível a realidade representada e, portanto, sugere a presença” (Ginzburg, 2001, p. 85). Logo, “[...] no primeiro caso, a representação é presente, ainda que como sucedâneo; no segundo, ela acaba remetendo, por contraste, à realidade ausente que presente representar” (Ginzburg, 2001, p. 85).

de revelar histórias” (Veloso; Pavan, 2014, p. 228).

Veloso e Pavan (2014) descrevem ainda que as representações e o olhar da autora despontam histórias que possuem vínculos poderosos de sentido. Esse olhar não apenas observa, mas reconhece para se conhecer na transparência do Outro, demonstrando um profundo senso de reconhecimento e de empatia. Para a autora, a capacidade de identificar a humanidade nos dramas alheios é um esforço diário de resistência, destacando assim sua postura como escritora (Brum, 2013).

Essa decisão diária de resistir é evidente por meio das histórias de diversos personagens no livro *A vida que ninguém vê*.

Israel Pires, o rejeitado, representa a imagem flagelada da Vila Kephas, em Novo Hamburgo. Alverindo, também conhecido como o “Sapo”, é pedinte e enfrenta a ausência de forças nas pernas e se arrasta pelas ruas da Rua da Praia, em Porto Alegre, há três décadas. Aldail José da Silva, carregador de malas de aeroporto, nunca viajou de avião, mesmo trabalhando no local – este é destaque novamente em “O dia em que Adail voou”, quando uma companhia aérea patrocina seu sonho de voar para Aparecida do Norte e cumprir uma promessa à santa. Oscar Kulemkamp, o colecionador de pedaços espalhados da cidade de Porto Alegre, que vasculha lixeiras em busca de pedaços de madeira, canos, ventiladores estragados, brinquedos e lembranças abandonadas. Jorge Luiz Santos de Oliveira, o homem que come vidro, almeja ganhar a vida comendo vidro e sonha ser o único no mundo, conforme seu cartaz de papelão diz: o “Homem de Aço”.

Essas representações ainda nos levam a entender como a escrita de Brum retira da realidade, de forma nua e crua, uma literatura da vida real. Uma literatura que retira da realidade sua percepção de mundo para que seus personagens tomem para si um corpo de palavras. A representação do indesejado ou do pedinte é um tema recorrente na literatura e reflete a condição de exclusão e estigmatização de certos grupos sociais. Ou, até mesmo, o carregador de malas ser retratado como um trabalhador braçal, muitas vezes pertencente a camadas sociais menos privilegiadas e é capaz ter um sonho a partir do que trabalha; explorar a condição de um idoso que enfrenta transtorno de acumulação envolve sondar a sua essência e a poesia implícita em sua situação – isso inclui entender sua motivação, as consequências emocionais e sociais resultantes, assim como o impacto em sua vida; ou a representação do homem que come vidro ser explorada como uma forma de examinar a excentricidade humana, o reconhecimento e a vontade de transcender limitações.

Nesse sentido, as crônicas de Brum possibilitam reflexões e interpretações acerca das identidades que povoam o mundo real e que se convertem em personagens. E o tecer

brumiano, ainda, tem esse domínio de dar voz e visibilidade a essas pessoas, desafiando estereótipos e pré-conceitos, e proporcionando uma compreensão mais profunda de suas experiências, além das aparências superficiais.

Com foco nas pessoas comuns e não somente nos acontecimentos, além de informar, para Débora Gisele Gulak de Andrade (2020), em sua dissertação “Viver ‘à margem’: as representações do (não) morar nas crônicas-reportagem de Eliane Brum”, os textos da escritora implicam a possibilidade de refletirmos sobre as questões humanas e reforçam seu olhar diferente para temas miúdos, fator este já em evidência na narrativa literária que utiliza das personagens para alcançar esse efeito. E isso se manifesta, como assevera Candido (2011), em *A personagem de ficção*, na intrínseca relação entre o “ser vivo” e o “ser fictício” por meio das “personagens”, as quais são a concretização desta.

Para Candido (2011), essa manifestação ocorre na relação profunda entre a vida real e a vida ficcional, através do uso de personagens que se tornam a concretização dessa conexão. Isso significa que, nas obras literárias, os personagens são criados a partir da imaginação do autor, mas também são inspiradas pela realidade e pela natureza humana. Ao dar vida-corpo aos personagens, o autor pode explorar as complexidades da existência humana, abordando questões sociais, psicológicas e culturais, e outras.

Os personagens, ainda que sejam criações fictícias, são os responsáveis por conduzir o “arranjo” de uma história, como ressalta Samira Nahid de Mesquita (1994), em seu livro *O enredo*, acabam refletindo aspectos da vida real e das experiências do humano, permitindo que o leitor se identifique e se relacione com eles. Essa relação intrínseca entre o ser vivo (o autor, a vida real) e o ser fictício (as personagens, a vida ficcional) é o que torna a literatura uma forma de reflexão sobre a condição humana e a sociedade, segundo os estudos de Candido (2011) e de Mesquita (1994).

Ainda para Candido (2011), a reação e a reflexão do leitor para os temas das narrativas ocorrem porque, por meio das personagens, são incorporados mecanismos de identificação, projeção e transferência, do autor para o leitor, do narrador para o leitor, e vice-versa. Isso permite ao leitor vivenciar as infinitas possibilidades presentes na obra que a vida e a realidade muitas vezes não lhe permitem experimentar.

A identificação acontece quando o leitor reconhece traços de si nos personagens, conectando-o emocionalmente com as situações e com os dilemas apresentados pelo(a) autor(a). Já a projeção ocorre quando o leitor atribui suas próprias experiências, desejos e anseios aos personagens, tornando-os mais reais e humanas em sua imaginação. Além disso, a transferência acontece quando o leitor se coloca no lugar das personagens e passa a vivenciar,

de certa forma, suas emoções, conflitos e jornadas pessoais.

Essa vivência por meio da leitura possibilita ao leitor explorar e experimentar uma ampla gama de possibilidades humanas que talvez nunca venham a ser vivenciadas em sua própria vida real. A literatura torna-se um órgão para a compreensão do mundo e a expansão da visão de mundo do leitor (Candido, 2011).

Poderemos notar que o íntimo das personagens das crônicas de Brum (2006) em *A vida que ninguém vê* é representado de forma intensa e humana. A cronista conta as histórias de seus personagens, e estes também narram seus medos, suas conquistas e suas lutas, fazendo com que o leitor se identifique com eles e compreenda melhor sua realidade.

Os personagens representados nas suas crônicas são ilustrados como excêntricos, como explicam Ana Resende Quadros e Luiz Ademir de Oliveira (2019), no artigo “A transformação de Zé em Ulisses: como Eliane Brum aborda seus personagens”, que têm problemas, desafios e virtudes como qualquer outra. Dessa maneira, as personagens se tornam resilientes, apesar das adversidades do cotidiano. Para as autoras, as histórias de Brum nos mostram uma realidade que, muitas vezes, não é levada em estima pela sociedade.

Para Queirós (2021), Eliane Brum é reconhecida como a escritora que representa o cotidiano devido à sua abordagem profunda e sensível das histórias e experiências das pessoas comuns. A autora se empenha em compreender e representar a existência dessas personagens em sua rotina, revelando suas realidades e dando voz às suas histórias.

Na experiência perceptiva do Outro, nosso olhar se desvia entre as pistas de um volume que, invariavelmente, permanece oculto. Ao observar a partir de sua camada externa, temos que nos contentar com indícios e sinais, que por vezes são ambíguos, da interioridade de outra pessoa, que na realidade está distante da nossa própria experiência. Dela, obtemos apenas uma espécie de ausência. (Santos, 2023).

Essa observação reforça, em *O visível e o invisível* e em *O homem e a comunicação: a prosa do mundo* (1974), de Merleau-Ponty, a relevância de reconsiderar a experiência da alteridade, de modo que o Outro, com seus sentidos e sentimentos, não seja meramente definido pela negação de um eu. Para o filósofo, a compreensão da experiência da alteridade ocorre por meio da percepção, como se o meu corpo e o do Outro se fundissem em um sistema cultural. Assim sendo, obtém-se um entendimento abrangente do comportamento do outro em relação ao ambiente, assemelhando-se a um “estilo” de conduta, semelhante aos encontrados em formas de expressão escrita, como o “sotaque” de um filósofo ou o “estilo” de um escritor (Merleau-Ponty, 1974, 1999).

Para Stella Crivelenti e Reinaldo Furlan (2017), em seu artigo “Alteridade e expressão

em Merleau-Ponty: rumo a um paradigma alternativo da subjetividade”, o “estilo” é exatamente o que o filósofo usará para descrever de forma mais precisa a singularidade do Outro que imagina, pois “[t]rata-se de uma noção que recobre uma significação oblíqua em uma dada cultura, apreendida nas condutas do outro, pela qual é possível “ler” suas expressões, como um princípio geral” (Vilar; Furlan, 2016, p. 166). Em outras palavras, a noção de expressão assume um papel central no universo cultural compartilhado, no qual o significado é, assim como nos gestos, simultaneamente intrínseco e além da expressão.

Por outro lado, tanto Emmanuel Lévinas (2010), em seu livro *Entre nós: ensaios sobre a alteridade*, quanto Orlando Fontes Filho (2006), em seu artigo “Considerações sobre o lugar da alteridade em Merleau-Ponty”, sugerem que a apreensão da alteridade intersubjetivamente, como enfatizado por Merleau-Ponty, se dá em um plano que se assemelha mais à apreciação estética do que à compreensão racional ou cognitiva. Para o autor, o filósofo francês adota um “paradigma estético” ao lidar com a intersubjetividade, e, portanto, a compreensão do Outro é sobretudo vista através de uma lente estética, considerando a conduta alheia principalmente em termos de seu “estilo”, que serve de suporte e de distinção para o indivíduo em seu contexto sociocultural (Fontes Filho, 2006).

Para Lévinas (2010), o termo é a base de toda a nossa experiência ética. Ele argumenta que, antes mesmo de qualquer relação com o mundo ou com objetos, somos confrontados com a face do Outro. A face do Outro é uma presença que nos interpela, que nos chama à responsabilidade e nos coloca diante de sua vulnerabilidade e humanidade.

Nessa perspectiva, a alteridade é entendida como uma relação assimétrica, em que somos responsáveis pelo Outro. Lévinas (2010) considera que essa responsabilidade ética é anterior a qualquer escolha ou decisão consciente, e nos obriga a considerar o bem-estar do outro antes do nosso próprio. O filósofo francês, assim, defende que o encontro com o Outro desperta em nós uma consciência ética que nos impede de reduzi-lo a um objeto ou de explorá-lo em benefício próprio, conforme explica Marilena de Souza Chauí (1991), em seu artigo “Experiência do pensamento”, dedicado ao filósofo francês.

Dentro do contexto proposto por Merleau-Ponty (1974, 1999) em relação à alteridade e ao cuidado pelo Outro, a figura de Eliane Brum se destaca como uma escritora que coloca em prática esse conceito em suas narrativas.

Em fins de 1998, Brum recebeu um convite do diretor da redação, Marcelo Rech. O convite como um “desafio a uma jornalista que ansiava por desafios todos os dias” (Rech, 2006, p. 13). A ideia ancorava-se na convicção de que até uma gota de água poderia se transformar em uma boa história, ao extrair crônicas da realidade de personagens comuns,

anônimos (Rech, 2006). Ela aceitou o desafio, e saiu às ruas de Porto Alegre.

Nos onze meses em que a coluna foi mantida pela autora, 46 crônicas-reportagens foram publicadas. Textos que, para Francisco Aquinei Timóteo Queirós e Francielle Maria Modesto Mendes (2015), em seu artigo “Vidas anônimas: jornalismo e literatura em *A vida que ninguém vê*”, estampavam a edição de sábado de um dos principais jornais do país fora do eixo Rio/São Paulo. Ainda Rech (2006), a face da autora conseguiu não só capturar a ideia de escrever uma série de colunas sobre personagens e cenas cotidianas em crônicas da vida real, mas também “encontro do cálice com o vinho” (Rech, 2006, p. 13). Para ele,

Eliane iluminou um mundo recluso, obscurecido pela emergência da notícia ou pela máxima de que, em jornalismo, a história só existe quando o homem é que morde o cachorro. A série provou o contrário. Ao extrair crônicas-reportagem antológicas de onde outros só enxergariam a mesmice, Eliane deu a zés e marias do sul do Brasil a envergadura de personagens de literatura tolstoiana (Rech, 2006, p. 14).

Assim, a escritora estabelece uma relação de alteridade com seus personagens ao retratar suas histórias e experiências: “Olhos, ouvidos e, principalmente, coração aberto diante da informação em estado bruto. Era graças a esta combinação rara que a vida de quem milhares iriam conhecer no sábado seguinte rasgava-se diante do bloco de anotações da repórter” (Rech, 2006, p. 14). A coluna só deixou de existir com a ida de Eliane para a revista *Época* no final do ano de 1999. Rech (2006) explica que o desfecho se deu porque não havia na redação do *Zero Hora* profissional que mantivesse as características da repórter.

Na revista *Época*, Brum assinou, por mais de 10 anos, em sintonia com Antonio Carlos Sardinha e Lilian Juliana Martins (2012), em “Aproximações entre os campos da literatura e do jornalismo: olhar sobre a reportagem de Eliane Brum”, reportagens em que sua narradora-personagem¹⁸ percorre as periferias das grandes cidades e descobre vozes esquecidas no Brasil. Segundo Paixão (2012),

Foi na revista [*Época*] que [Eliane Brum] fez uma matéria que mudou significativamente sua vida: acompanhou os últimos 115 dias de vida de uma senhora [Ailce de Oliveira Souza, personagem da reportagem “A mulher que alimentava”, do livro *O olho da rua*] que estava com um câncer incurável. A reflexão sobre o lado fugaz da vida em face da inevitabilidade da morte levou-a a “reapropriar-se de seu tempo”, buscando um estilo de trabalho mais independente, mais liberdade e experimentação (Paixão, 2012, p. 119).

¹⁸ Segundo as definições de Vitor Manuel de Aguiar e Silva (2006), em seu livro *Teoria literária*, o narrador, enquanto entidade autônoma, representa o discurso narrativo como uma construção fictícia do autor textual, que, por sua vez, é uma construção do autor empírico. Dessa forma, podemos entender a instância discursiva em Eliane Brum como um narrador-personagem.

Desde março de 2010, o vínculo de Brum com a *Época* limitou-se a uma coluna semanal no site da revista e a reportagens que ela fazia esporadicamente, por motivação própria. A partir de então, a autora passa a atuar como repórter *freelancer* e, desde 2013, assina uma coluna semanal no site do jornal *El País*, como descrevem Estêvão Belarmino Ribeiro dos Anjos e Kassia Nobre dos Santos (2013), em seu artigo “Estética do miúdo: um estudo das personagens nas crônicas de João do Rio e Eliane Brum”.

Durante sua trajetória profissional, Eliane Brum produziu oito obras literárias em que a autora relata os acontecimentos sem recriá-los, dedicando-se a apresentá-los fiel à realidade.

O primeiro livro de Eliane Brum publicado foi *Coluna Prestes: o avesso da lenda*, em 1994, com o qual recebeu o *Prêmio Açorianos*, na categoria autora-revelação. Nele, a escritora rastreou um país desconhecido e a herança de um dos eventos históricos mais marcantes do século XX¹⁹. Sete décadas depois, a autora percorreu novamente os 25 mil quilômetros da Coluna Prestes.

De acordo com José Augusto de Souza (2005), em sua dissertação “A Coluna Prestes em discursos”, Brum não apenas recuperou fragmentos do passado da marcha, mas também trouxe à tona memórias ainda vívidas de testemunhas da passagem dos comandantes por municípios e lugares quase esquecidos no interior do Brasil.

Assim como ocorre com repórteres ao explorar uma pauta, Brum deparou-se com uma história diferente do que esperava. Os relatos, um por um, foram desmistificando a lenda da Coluna e, ao contrário de narrações de coragem e honra, revelam um mundo de invasões, abusos e mortes (Souza, 2005). A partir da narrativa, citamos dois predicados de Brum. O primeiro, a crueza da linguagem quando Brum aborda o levante do Forte de Copacabana em 1922, descrevendo-o como algo brutal e intenso: “dezoito militares e um civil honraram os culhões” (Brum, 1994, p. 11); por outro lado, o segundo aspecto é o de valorizar as vozes das pessoas comuns, sobretudo as vozes das mulheres, reconhecendo suas narrativas de vida.

Em *Coluna Prestes: o avesso da lenda*, Brum envolve o leitor na realidade da guerrilha, destacando-a como a verdadeira protagonista. Através de suas palavras, o leitor vivencia a miséria e as feridas que ainda persistem. Assim, das páginas emergem os “fatos mais associados a bandidos como Lampião do que a combatentes da liberdade. Surgem homens comuns e não heróis” (Souza, 2005, p. 183).

E assim, a escritora vai desconstruindo a versão da epopeia rebelde. Entre esses, o

¹⁹ Segundo Luiz Maria Veiga (1992), em seu livro *A Coluna Prestes*, a Coluna, liderada por Luís Carlos Prestes na década de 20, percorreu o interior do Brasil na caça de uma utopia: a bandeira da liberdade. Seu objetivo era denunciar os desmandos das oligarquias que dominavam a república brasileira.

caso da ocupação de Santa Helena, no Mato Grosso do Sul, na ocasião um “lugarinho às margens do rio [Paraná] plantado por desbravadores” (Brum, 1994, p. 50). Lá, conhecemos a voz de uma mãe, Olívia Bortolini, que se recuperava de um parto e implora aos revoltosos que lhe “deixem pelo menos uma vaca pra criança não morrer de fome”, ao passo que um tenente responde que ela “separe a novilha se tiver forças para isso” (Brum, 1994, p. 51).

Ou, até mesmo, episódios de estupro, como o da esposa (não nomeada) de João Sabino Barbosa, de Jaguari, que a encontrou “com o sexo rasgado, sangue nas roupas arrebitadas e os olhos parados, vazios” (Brum, 1994, p. 59). Depois ele se alistou nas forças da Coluna, só para descobrir os culpados e matá-los.

Como resultado, a recepção crítica do livro nos transporta para esses 70 anos do passado, inserindo-nos em “lugarejos esquecidos” e em vozes dissidentes, de modo a compreendermos a miséria em curso da marcha. Segundo Souza (2005), os dramas e os infortúnios perduraram em boa parte do sertão. Apesar da proliferação dos veículos de comunicação, muitos desconheciam o que foi a Coluna: “Eu não sei o que era porque eu não compreendia e até hoje não compreendo por que foi essa revolta” (Brum, 1994, p. 127), comenta Manoel Lopes, 90 anos, morador de Rio de Contas.

Como Brum (1994), o memorialista montes-clarense Dário Teixeira Cotrim (2008) narra, em *O laço húngaro*: uma estratégia militar bem-sucedida, a jornada da Coluna de Luís Carlos Prestes pelos estados de Minas Gerais e Bahia, com enfoque na região da Chapada Diamantina. Em outras palavras, o historiador também baseia sua narrativa em depoimentos de moradores locais que testemunharam os eventos da Coluna, pois, naquela época, não havia disponibilidade de jornais, revistas ou qualquer forma de documentação."

Ao resgatar as vozes dos moradores da época, Brum (1994) e Cotrim (2008) oferecem uma perspectiva intimista sobre a marcha da Coluna Prestes. Essas testemunhas oculares, cujas histórias foram transmitidas oralmente ao longo das décadas, proporcionam aos leitores uma experiência vívida e autêntica dos acontecimentos, revelando detalhes e nuances que dificilmente seriam encontrados em fontes convencionais.

A partir do referido livro, temos o primeiro rascunho do olhar de Brum: uma visão pelo avesso, como o próprio título nos sugere, por um prisma até então pouco explorado por historiadores, como assevera Souza (2005), uma vez que são, ou de pessoas que participaram efetivamente da marcha, ou de pessoas que sofreram as ações dela. Isto é, Brum dedicou-se a colher, pelos diversos Brasis afora, o outro lado do acontecimento.

O segundo livro – e destaque desta investigação – foi *A vida que ninguém vê*, em 2006. Inicialmente, o livro de crônicas configura espaços de linguagem, de práticas sociais e

de discursos. Ou seja, aponta como se “organiza a realidade, o discurso social e, também, como se fixam, se isolam e se valorizam as identidades e as histórias de vida de pessoas anônimas” (Queirós; Mendes, 2015, p. 2).

Talvez por sua empatia, inspiração e/ou ousadia por contornos que poucos observadores da realidade fariam, Brum começou a trazer abordagens pouco usuais a pautas que já nascem burocráticas nas redações jornalísticas, de acordo com Sardinha e Martins (2012) e Fonseca e Simões (2011), como a consciência de o cronista ir às ruas, sentir o cotidiano à flor da pele, conduzir seus pés aos esgotos e, sobretudo, seu olhar a lugares inverossímeis à primeira vista.

O livro é composto por 21 crônicas, além de duas narrativas adicionais apresentadas em formato de capítulos, seguindo a fórmula do “continua amanhã” ou do “o dia seguinte”, característica dos folhetins. A obra também inclui um prefácio escrito por Marcelo Rech, um posfácio elaborado por Ricardo Kotscho e um artigo intitulado “O olhar insubordinado”, escrito pela própria autora. Essa variedade de elementos e perspectivas enriquece a experiência de leitura e proporciona uma abordagem multifacetada dos temas abordados.

As narrativas sensíveis e multifacetadas de *A vida que ninguém vê* são o avesso do jornalismo tradicional, segundo Renata Carraro (2019)²⁰, Jéssica Díez Corrêa e André Cioli Taborda Santoro (2015)²¹, Gabriela Santos Bazzo e Ricardo Leite Camargo e Maurício Bronzatto (2011)²². Assim, podemos notar que o livro é o fruto do olhar de uma cronista na busca da “literatura da vida real”²³.

Essa literatura da vida real, parece-nos colocar implicitamente em debate os conceitos do jornalismo, que considera a linguagem como um meio e não como um fim em si, ao contrário da literatura, em que a linguagem é a finalidade. Essa abordagem coloca em xeque a

²⁰ No artigo intitulado “A insubordinação do olhar no tempo e espaço da resistência: o jornalismo da vida que ninguém vê, mas que grita”, Carraro (2019) aborda a importância de um olhar crítico e engajado no contexto de resistência.

²¹ Já no artigo “O uso de personagens no jornalismo: uma análise da obra *A vida que ninguém vê*”, Corrêa e Santoro (2015) examinam a maneira como os personagens são utilizados no jornalismo, com foco no livro *A vida que ninguém vê*. Através dessa análise, os autores buscam compreender como os personagens podem humanizar histórias e transmitir mensagens impactantes ao público.

²² No artigo “A força de um olhar diferente: reflexões sobre o papel humanizador do docente a partir das crônicas de Dostoiévski e Eliane Brum”, os autores analisam a importância de um olhar atento e sensível para promover o desenvolvimento humano no ambiente educacional. Através dessa análise comparativa, o artigo destaca a capacidade dos educadores em ir além do óbvio, compreender as nuances individuais e estimular o potencial dos alunos, contribuindo para uma educação mais humanizada e significativa.

²³ O termo é utilizado por Eliane Brum nas considerações do seu terceiro livro para se referir à riqueza da linguagem e como cada uma de suas personagens se expressava. Além disso, parte da sua primeira reportagem para a *Época*, intitulada “A floresta das parteiras”. Para ela, as palavras proferidas pelas parteiras da Amazônia emergiam e também “nasciam dessas mulheres extraordinárias de parto natural”, por isso, segundo ela, “Nem que eu quisesse, nem que estivesse fazendo ficção e pudesse inventar, eu chegaria perto da beleza com que elas se expressavam” (Brum, 2008, p. 38).

relação entre forma e conteúdo, levantando reflexões sobre como a linguagem pode ser utilizada de maneira diferenciada nas diversas formas de expressão literária.

Na crônica “Dona Maria tem olhos brilhantes”, de 28 de maio de 1999, a magia oculta no anonimato da personagem é habilmente revelada de maneira comovente e marcante. A maior parte da narrativa é escrita no tempo presente, porém, entrelaça-se com lembranças do passado. O espaço central é a rua, as movimentadas ruas do povoado Paraíso e a cidade de Viamão, onde os personagens são estudados pelo olhar de uma narradora em terceira pessoa.

Por meio de uma reflexão que apresenta o elemento estruturador entre a personagem-título e o ambiente em que vive, bem como com outros personagens, a narradora assume a tarefa de inserir o leitor na história que está por vir, indicando expectativas em relação aos eventos do enredo: “Você já reparou nos olhos das pessoas na rua?” (Brum, 2006, p. 132).

Esta é uma pergunta retórica. A narradora utiliza-a como uma forma de direcionar o foco do leitor para a observação dos personagens ao seu redor, especialmente os olhos, que são considerados como a “janela da alma”. Através dessa indagação, ela convida o leitor a refletir sobre como os personagens expressam e revelam suas emoções por meio do olhar, destacando a importância de estar atento à diversidade de sentimentos que se encontram escondidos por trás dos olhos de cada indivíduo que encontramos nas ruas da vida.

A crônica, nesse contexto, investiga a história do olhar de dona Maria, evidenciando-a como um exemplo marcante da abundância humana que, frequentemente, permanece oculta nas vidas de personagens comuns. A narradora esclarece como uma observação sensível pode desvelar a magia escondida por trás das histórias do dia a dia.

A pergunta também serve como ponto de partida para a crônica, na qual a narradora descreve Maria Alícia Freitas, a dona Maria, uma mulher de 55 anos, mãe de dez filhos, avó de onze netos e um bisneto, que possui dois “olhos brilhantes” (Brum, 2006, p. 132). Uma personagem que enfrentou desafios para realizar seu sonho: aprender a ler e escrever.

Ao valorizar a individualidade e os sonhos de outros personagens na multidão das ruas, a narradora contrasta com o olhar de dona Maria: “Muitas têm pupilas opacas e, junto com os ombros voltados para dentro, arqueados como se carregassem uma canga de boi, esculpem a imagem de uma infelicidade crônica, venenosa e que mata devagar” (Brum, 2006, p. 132). Dona Maria destaca-se entre eles por ter olhos brilhantes, recheados de determinação.

A narradora utiliza uma linguagem poética e metafórica para expressar a sensação de tristeza e desesperança que enxerga nos outros personagens que observa nas ruas. Ao mencionar que “muitas têm pupilas opacas”, ela aponta para um olhar sem brilho/vida que percebe nelas, sugerindo que esses personagens estão desanimados, desiludidos ou vivendo

em um estado de apatia. Quando fala dos “ombros voltados para dentro e arqueados como se carregassem uma canga de boi”, cria-se a imagem de personagens sobrecarregados e tristes, como se estivessem suportando o peso de suas vidas de forma dolorosa e pesarosa. Dona Maria não é parte da boiada que segue para o mesmo destino; assim como não anda em parilha, em canga. Seu olhar anuncia uma trajetória divergente da rota comum²⁴.

O trecho descreve que a infelicidade constante e tóxica afeta o viver dos personagens, causando danos ao seu bem-estar emocional. Assim, a metalinguagem é explorada por meio da capacidade metafórica da expressão. Além de representar aspectos intrínsecos da condição humana, como a tristeza e as suas implicações emocionais, a expressão também está conectada à visão e à percepção da cronista, que consegue identificar pelo *olhar* a infelicidade latente no cotidiano e a traz para a reflexão dentro do próprio tecer narrativo.

Ao examinarmos a relação entre o *olhar* e a figura do corpo-personagem, a cronista explora o mundo percebido de Merleau-Ponty (1999); ou seja, o sentir, o espaço, a coisa, o mundo natural, o outro e o mundo humano, pois “O corpo próprio está no mundo assim como o coração no organismo; ele mantém o espetáculo visível continuamente em vida, anima-o e alimenta-o interiormente, forma com ele um sistema” (Merleau-Ponty, 1999, p. 273). Nesse contexto, a percepção da cronista se dá de forma corporificada, ou seja, mediada pelo corpo. Seus sentidos, incluindo a visão²⁵, desempenham um papel na formação de sua compreensão do mundo e das experiências emocionais dos personagens. Assim, a capacidade da cronista em detectar a infelicidade latente por meio do *olhar* está intimamente ligada à maneira como as percepções e a experiência corporal moldam nossa compreensão do mundo.

Como fala Merleau-Ponty (1999), o corpo é uma expressão, e a posse da linguagem também pode ser compreendida como uma extensão dessa expressão do corpo-como-mundo. O corpo-personagem evocado pela voz narradora não usa seu corpo apenas como um meio para falar, mas a própria linguagem que ele emprega está intrinsecamente ligada à maneira como ele experimenta o mundo com seu corpo.

Mas, e se a infelicidade crônica encontrasse os olhos de dona Maria, a tecelã do *olhar* da cronista? Isso poderia transmitir a ela os “olhos de seca, olhos assassinados. Porque os olhos são os primeiros a morrer” (Brum, 2006, p. 132). Assim, a cronista não encontraria nas

²⁴ A esse respeito vale lembrar a canção “Admirável gado novo”, de Zé Ramalho, na qual o compositor faz uma denúncia social, abordando o contexto da Ditadura Militar (1964-1985) e os abusos do poder por meio de metáforas e referências ao *Admirável mundo novo*, de Aldous Huxley, publicado em 1932.

²⁵ A esse respeito ver o artigo de Solange Aparecida de Campos Costa (2019), intitulado “O enigma da visão: as possibilidades do corpo na fenomenologia de Merleau-Ponty”. A autora destaca que, na arte, o ato de olhar não apenas revela algo, mas, na própria experiência de ver, estabelece os fundamentos do mundo poético para o ser. Nesse contexto, a visão desempenha um papel crucial, pois transforma de maneira inédita o ambiente ao nosso redor, possibilitando uma compreensão diferente do homem a partir dessa perspectiva (Costa, 2019).

ruas alguém de olhos brilhantes, que desperta a “ vontade de parar, pedir licença e intimar: o que você está escondendo atrás dessas pestanas?” (Brum, 2006, p. 132).

Os olhos de dona Maria brilham. Mas qual é a razão desse brilho? A narradora, ao se deparar com esse brilho no olhar, não apenas se dirige à própria personagem, mas também a outros com olhares semelhantes aos dela. Essa curiosidade está profundamente relacionada à ideia de que os olhos transmitem as emoções e as experiências abissais, que são rudimentos da experiência humana. A busca da narradora de desvendar o que se esconde “por trás” dos olhos da personagem reflete o princípio de Merleau-Ponty (1999): a compreensão do mundo requer a participação do corpo. Quer dizer, a narradora está tentando “ler” as emoções e as experiências que se manifestam nos olhos, pelo *olhar*, o que ilustra como a percepção é mediada pelo corpo e pela interação com os outros.

Essa segunda pergunta retórica, dirigida tanto ao corpo-personagem quanto ao leitor-observador da imagem das letras, destaca a sensibilidade da cronista ao observar os personagens e as suas emoções, o que a torna uma personagem redonda. Conforme Cândida Vilares Gancho (1998) afirma em seu livro *Como analisar narrativas*, esta é complexa, isto é, apresenta uma característica física, psicológica, ideológica, social e moral.

Dona Maria nasceu no bairro Paraíso, mas cresceu em meio a dificuldades e pobreza quando era jovem, ou, como a narradora diz: nasceu em um “povoado de agruras” (Brum, 2006, p. 132). Este trecho sugere contradição entre o nome do lugar onde a personagem nasceu (Paraíso), associado a um lugar ou estado de perfeição, felicidade, harmonia e plenitude, e a realidade difícil e desafiadora que ela viveu no povoado.

Além disso, ao ressaltar o nome do povoado de nascimento de Maria, a narradora reforça a possibilidade de interpretações múltiplas, pois o “Paraíso” é uma palavra com forte conotação positiva. Essa figura de linguagem, que contrapõe um termo positivo com a realidade negativa, serve para enfatizar a discrepância entre a expectativa idealizada e a experiência real vivida pela personagem. É como se o nome do lugar criasse uma ilusão de um cenário perfeito, mas a verdadeira história revela que as dificuldades e as adversidades eram abundantes, representadas pelas “agruras” no meio do caminho.

Mesmo diante da oposição de seu marido, Gomercindo, que não via valor na educação formal, pois “desde quando filhos de analfabetos precisavam de vogais e consoantes” (Brum, 2006, p. 132), mas a Maria não desistiu. Ela dedicou-se, trabalhando duro para assegurar que seus filhos tivessem a oportunidade de receber uma educação. Contra todas as dificuldades, ela conseguiu proporcionar educação a todos os seus dez filhos.

Esse trecho representa uma afirmação irônica que satiriza a concepção de que os filhos

de analfabetos não têm necessidade ou direito de adquirir a habilidade de leitura e escrita, como se o conhecimento das vogais e consoantes fosse considerado trivial ou dispensável para eles. Entretanto, do ponto de vista da personagem,

[...] os filhos seguiriam para o colégio tão certo quanto o sol nascia. Era 12 de março de 1964, ela lembra muito bem. O barrigão de nove meses estalava de dores quando caminhou arrastando Edir e Marlene pelos seis quilômetros de chão que os separavam da escola da Vila Rosa. Matriculou os dois filhos de manhã, comprou pata de rês para arrancar o mocotó, juntou lenha no mato, lavou roupa no rio Jacuí e ao anoitecer se deitou para parir Juraci (Brum, 2006, p. 133).

A referência histórica ao dia 12 de março de 1964 é crucial e não deve ser subestimada, pois remete ao golpe militar que iniciou a Ditadura Militar no Brasil, em 1º de abril de 1964, e a personagem se “lembra muito bem” (Brum, 2006, p. 133). Em outras palavras, a data ainda é uma memória nítida e vivida, ressaltando o impacto do acontecimento em sua vida. Dona Maria, a personificação do amor materno e do seio da pátria, contraria todas as expectativas negativas no decorrer dos próximos vinte e um anos de forte violência e repressão, censura à imprensa, à restrição aos direitos políticos e à perseguição política aos opositores do regime instaurado²⁶.

Outro aspecto a ser explorado na passagem da voz narradora é sobre a inatividade do personagem masculino, representado pelo pai descrente (Gomercindo), em disparidade com a força e a determinação da personagem feminina e sonhadora (Dona Maria).

A partir das experiências do corpo de Maria, que “cresceu e virou dona” (Brum, 2006, p. 133), o pai, resignado, não assumiu um papel ativo na importância do aprendizado para os nove filhos, já que, na visão dele, filhos de analfabetos não careciam da educação formal. Em contraposição, dona Maria é apresentada como uma figura de força, de sonhos para os “nove rebentos em sequência” (Brum, 2006, p. 133). Apesar das dores do barrigão de nove meses de Juraci, ela demonstra sua resiliência ao caminhar seis quilômetros com os filhos para matriculá-los na escola da Vila Rosa.

Juraci, sendo o décimo e último filho de dona Maria, possui uma forte carga simbólica. De raiz tupi, sua etimologia remete a “boca materna”. Essa designação tem suas raízes no nome Juracy, que surge da junção de duas palavras: *jura*, que representa “boca”, e *cy*, traduzindo-se como “mãe”. Na crônica, a narradora deixa entrever, na memória do sangue dos tupis-guaranis, os povos originários que ocupavam o território brasileiro antes da chegada

²⁶ Sobre o contexto da ditadura militar, ver o livro de Daniel Aarão Reis (2000) indicado na bibliografia final deste estudo, intitulado *Ditadura militar, esquerdas e sociedade*.

dos portugueses, a *jura* de uma menina, aos nove anos de idade, que antecede a *cy*²⁷, a promessa de uma mãe por um futuro diferente do seu para os seus filhos:

Dona Maria, que ainda nem era dona, era pobre. De bens, não de espírito. Os pais logo se apartaram e ela passou de mão em mão como um gato. Se criou assim, carpindo na roça, apanhando feito bicho. Única criança num grotão desgarrado do mundo. Só conheceu outras meninas quando a família se bandeou para um rincão mais habitado. Descobriu que iam a uma tal de escola. E que lá era cheio de letras. Letras distantes como a lua, porque a mãe garantiu que Maria era burra demais para alcançá-las. Aos nove anos, com o peito estourando, *Maria jurou: meus filhos vão estudar* (Brum, 2006, 132, grifo nosso).

No fundo da *jura* nasceu Juraci, o herói ainda no ventre da mãe, herói das letras de Edir e de Marlene, fruto-filho do peito estourado de Maria. Foi então que ocorreu o primeiro o brilho nos olhos de Maria, quando a menina, mãe da mulher no tempo presente da crônica, deu à luz seu último filho e, já crescida, começou ela mesma a buscar o leite derramado na boca dos filhos: o brilho das letras.

Após a perda de seu marido e um novo relacionamento amoroso, dona Maria continuava a sentir um vazio em sua vida devido à sua própria condição de analfabeta, que a privava da habilidade de leitura. Determinada a realizar seu sonho, aos 55 anos, ela tomou a decisão de se mudar para a cidade de Viamão, próxima à capital, com o objetivo de aprender a ler e escrever. No início, enfrentou diversas barreiras, incluindo a escassez de professores e a desistência de escolas, mas manteve sua resolução inabalável. Eventualmente, encontrou uma professora, Neiva Rosa, que lhe ofereceu apoio e encorajamento contínuo.

Ao examinar os aspectos e os instantes do dia a dia de dona Maria, a cronista desvela a riqueza que subjaz sob a superfície daquilo que parece simples. Dona Maria, à semelhança de muitas outras “Marias”, traz consigo uma narrativa repleta de vivências, de sentimentos e de conhecimentos, e é precisamente essa humanidade que a eleva a um *status* extraordinário.

À medida que a crônica chega ao seu desfecho, a narradora expressa o seguinte:

– E afinal, o que é ler?

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

²⁷ Essa interpretação oferece um possível vislumbre do futuro iminente ao considerarmos a epígrafe do livro *Meus desacontecimentos*, de Eliane Brum, intitulada “A menina é a mãe da mulher”. Esta referência ao Capítulo XI, “O menino é o pai do homem”, de *Memórias póstumas de Brás Cubas* (1881), de Machado de Assis, que, por sua vez, remonta ao verso do poeta inglês William Wordsworth (1770-1850) – “A criança é pai do homem” –, revela uma conexão entre passado e futuro, sugerindo uma continuidade entre infância, maturidade e o que está por vir.

fala comigo. A Maria fica viva (Brum, 2006, p. 136).

Nesta parte, dona Maria compartilha sua visão sobre o ato de ler e a transformação que a escrita trouxe à sua vida. Inicialmente, ela descreve como costumava enxergar as letras como noções inanimadas, comparando-as a objetos inexpressivos, como uma toalha de mesa, ou seja, meramente coisas desprovidas de significado e vitalidade. Contudo, sua perspectiva passou por uma mudança após aprender a ler, e ela compartilha como as letras passaram a ganhar vida e significado para ela.

Quando lê, dona Maria experimenta a sensação de que as letras “conversam” com ela, porque passam a ter um corpo, transmitindo mensagens e desvelando conhecimentos que antes eram inimagináveis. Um exemplo que ela cita é a letra “M” de Maria. Ao juntar as letras para formar seu próprio nome, a personagem experimenta uma conexão: as letras representam sua identidade e sua pré-história.

Uma das possíveis respostas para a pergunta inicial da narradora, no início da crônica, é que os olhos de dona Maria brilham, e sua luz transcende os limites da visão física. Naqueles olhos, encontramos um universo de uma narrativa não escrita, mas profunda como um abismo. O brilho que emana dos olhos de dona Maria é uma luz que ilumina não apenas o seu próprio caminho, mas também o daqueles que têm o privilégio de cruzar seus olhares, como a própria narradora. Ao se encontrar com outros olhares, desvenda segredos, arromba correntes invisíveis e tece histórias não contadas.

Os olhos de dona Maria permanecerão como um enigma não resolvido; portanto, não tentaremos decifrá-los, pois o *olhar* da esfinge é um convite à reflexão.

Renata Scheibe (2014), em seu artigo “A vida que ninguém vê: as crônicas de Eliane Brum refletidas sob a ótica da Sociologia das Ausências”, esclarece que as crônicas da escritora “aproveitam ao máximo das mais variadas versões da realidade e de todas as experiências possíveis. Logo, ela traz à tona as ausências”; assim, segundo a autora, Brum procura o “excepcional protagonizado por cada vida anônima e imerge no cotidiano para mostrar que todas as vidas são únicas” (Scheibe, 2014, p. 5).

A partir dessas reflexões, em *A vida que ninguém vê*, Brum revela a diversidade de vozes que caracterizam sua autoria, abordando questões contemporâneas, culturais, políticas e sociais, especialmente aquelas relacionadas ao cotidiano. Para Carraro (2019), isso ocorre porque a autora amplia sua visão de mundo e, principalmente, a do leitor.

Brum permite que os personagens contem suas próprias histórias, o que fornece uma ampla variedade de perspectivas que enriquecem a compreensão do leitor. Um exemplo disso

é encontrado em suas crônicas, como “História de um olhar”, “Adail quer voar”, “Enterro de pobre”, “Um certo Geppe Coppini”, “O sapo”, “O menino do alto”, “O chorador”, “Frida”, “Eva contra as almas deformadas”, “O gaúcho do cavalo de pau”, “A voz”, “Dona Maria tem olhos brilhantes”, “O doce velhinho dos comerciais” e “O homem que come vidro”. Queirós (2021) destaca que a escrita poética de Brum oferece voz aos seus personagens, especialmente aos protagonistas de cada crônica mencionada.

Na entrevista de Luiz Henrique Gurgel (2013), intitulada “Existir pela palavra escrita”, a escritora compartilha sua visão de que, na atualidade, evita fazer a primeira pergunta, uma vez que acredita que ela pode influenciar a pessoa entrevistada a responder de acordo com o que ela deseja ouvir, revelando assim seu próprio interesse.

Às vezes acho que a primeira pergunta pode ser uma forma de controle. Então, quando a primeira pergunta pode ser evitada, eu evito. O que faço é dizer: “Me conta...”. É extraordinário. As pessoas começam a contar por lugares e detalhes que eu jamais imaginaria, com resultados que não teria de outra maneira, se eu conduzisse. Essas pequenas orientações, de quando vai entrar na casa de alguém, tu precisas ter a consciência de que, quando aquela pessoa abre a porta, ela te dá algo grandioso, tem que ter profundo respeito por isso. Os melhores textos que li da Olimpíada tinham uma capacidade imensa de escuta (Gurgel, 2013, p. 9).

Essa abordagem reflete sua preocupação em garantir que as vozes e perspectivas dos entrevistados sejam transmitidas de maneira genuína e sem interferências. Brum busca criar um espaço seguro e acolhedor para que os entrevistados se sintam à vontade para compartilhar suas histórias, opiniões e experiências sem serem influenciados pelas expectativas da autora. Essa postura de escuta atenta e aberta permite que as vozes dos personagens sejam valorizados e respeitados, tornando possível uma representação mais fiel e autêntica das suas vivências (Santos; Ferreira, 2023).

Em *A vida que ninguém vê*, a escritora valoriza a voz de cada um, seja através de citações diretas (aspas), uso de travessões para marcar a fala ou a própria textualização das palavras ouvidas, possibilitando as personagens a oportunidade de compartilhar suas histórias de vida, suas lutas, suas alegrias e seus desafios diários. Essa interpelação cria uma conexão íntima entre os leitores e as personagens, permitindo que compreendam suas vivências de maneira mais profunda e significativa. (Santos; Silva, 2022).

Esse fator de transmitir autenticidade e facilitar a identificação do leitor ocorre também nas demais crônicas de Eliane Brum, presentes em seu livro *A vida que ninguém vê*. Em sua escrita, a autora utiliza diálogos e narrações que capturam a essência das personagens e revelam suas vozes únicas. Ao proporcionar uma experiência verdadeira e significativa por

meio das palavras, Brum cria um ambiente propício para o leitor se identificar com os personagens e refletir sobre suas próprias experiências.

O terceiro livro foi *O olho da rua*: uma repórter em busca da literatura da vida real, em 2008. Este livro apresenta dez reportagens realizadas em seu trabalho de repórter especial na revista *Época*, selecionadas entre os anos de 2003 a 2007. Ao lermos seus textos, percebemos o destaque no relato no que diz respeito à vida de seus personagens, sem espaço na arquibancada ou nos rodapés da vida, descrevem Ana Resende Quadros e Jairo Faria Mendes (2018), em “Pautando o invisível: a abordagem de Eliane Brum dos excluídos pela mídia”.

O prefácio do livro, assinado por Caco Barcellos, traz uma breve introdução sobre o teor das reportagens e suas aproximações com a literatura:

Se as histórias contadas neste livro fossem publicadas como ficção, o leitor pensaria que o autor exagerou. Seriam surpreendentes demais. Essa é a delícia da literatura da vida real feita por Eliane Brum, uma repórter que se especializou em descobrir na brutalidade cotidiana, sem perder a palavra exata e o rigor da melhor tradição do jornalismo (Barcellos, 2008, p. 8).

O romance *Uma duas*, publicado em 2011, é sua estreia na ficção. Para Natacha dos Santos Esteves e Wilma dos Santos Coqueiro (2019), em seu artigo “Narradoras excêntricas em Uma Duas: a escrita como subsídio à construção da subjetividade feminina no romance de Eliane Brum”, a narrativa é um retrato expressionista, que esquiva de clichês e eufemismos que costumam cercar o tema da relação entre mãe e filha:

Tanto a mãe quanto a filha são assombradas por espectros de situações traumáticas e mal resolvidas do passado. Por isso, a escrita é a forma de dialogar com o passado e as fissuras provocadas em suas trajetórias. Com efeito, a escrita funciona como uma catarse no sentido aristotélico, purgando-as de seus traumas, suas dores e suas angústias (Esteves; Coqueiro, 2019, p. 479).

Assim, dotado de um humanismo visceral, a autora em *Uma duas* entrelaça suas narradoras do mesmo modo que um incidente embaralha teias de subjetividades. Isso porque mãe e filha, ao escreverem sobre o que sentem, “partem em uma jornada de autodescobrimento que é excruciante e causa um profundo estranhamento nelas, talvez por nunca terem tido a consciência de quem elas realmente eram em seu interior mais profundo e subjetivo (Esteves; Coqueiro, 2019, p. 479).

Já em *A menina quebrada e outras colunas de Eliane Brum*, de 2013, seu quinto livro, reúne 64 textos compilados, postados entre 2009 e 2013, no site da revista *Época*. Neles, a vida pode ser tudo, menos superficial. A cada segunda-feira, os leitores encontravam um olhar

sobre o Brasil, sobre o mundo, sobre a vida – a de dentro e a de fora. O livro, assim, reúne seus melhores escritos e concede ao leitor um retrato do nosso tempo, visto pelo olhar de uma cronista que observa as ruas do mundo disposta a ver.

Em *Meus desacontecimentos*: a história da minha vida com as palavras, de 2014, de teor autobiográfico, a menina que flertava com a morte percorre as memórias da infância para compreender como a palavra escrita a salvou (Brum, 2014). Esse flerte destrincha os penhascos da memória, conta os seus “desacontecimentos” e reflete como ela criou um corpo de letras para dar conta do desafio de um *existir* com significado (Gomes, 2017).

Segundo Jeferson de Moraes Jacques (2020), em seu artigo “O(s) lugar(es) de Meus desacontecimentos, de Eliane Brum, na diversificada paleta da autoficção”, Eliane atribui à escrita não apenas uma profissão, mas também algo que a sustenta em aspectos subjetivos da vida: “Hoje, ao lançar meus anzóis no lago nebuloso do passado, em busca de um mapa cujo único destino sou eu, percebo que escrever me salvou de tantas maneiras e também desta. Desde pequena tenho muita raiva – e quase nenhuma resignação” (Brum, 2014, p. 61).

O livro *Meus desacontecimentos* apresenta elementos de ficcionalização, já que a autora, ao descrever sua infância e o local onde nasceu e cresceu, cria uma personagem, narradora e um espaço. Esses recursos são utilizados de maneira intencional para estabelecer a ambientação e a atmosfera desejadas no texto, porém, Brum não perde de vista o referencial da sua própria experiência. Karine Conte de Mattos da Costa (2020), em “Uma escutadeira que conta: a memória como construtora de identidade e potencializadora da escrita em Meus desacontecimentos, de Eliane Brum”, diz que o primeiro título já indica a temática da obra e também sua maior controvérsia: “Nossa vida é nossa primeira ficção” (Brum, 2014, p. 7).

Ao mencionar “nossa vida”, tanto da narradora quanto do leitor, remete-se a eventos reais e conhecidos de nossa própria história, seja a nível individual ou coletivo. Essa história é imutável, já que não podemos recriar o passado, independentemente de ter sido feliz ou triste. Brum evoca não apenas a biografia pura, mas também a memória e seu poder de construir significados e escolher quais lembranças preservamos e quais preferimos ocultar.

Os últimos livros escritos por Eliane Brum foram: *Brasil, construtor de ruínas*: um olhar sobre o Brasil, de Lula a Bolsonaro, em 2019, e *Banzeiro òkòtó*: uma viagem à Amazônia, centro do mundo, em 2021. O primeiro título recupera aquilo que, segundo a autora, a sociedade deixou para trás: o processo. A partir de sua perspectiva, ela identifica o que representa ruptura e o que representa continuidade. A obra narra as transformações de um país que acreditava ter finalmente alcançado o futuro, mas descobriu-se afundado no lamaçal do passado. Por outro lado, o segundo título leva a escritora a explorar as diversas realidades

da maior floresta tropical do mundo: a Amazônia.

É relevante salientar, conforme abordado até o momento desta pesquisa, que o projeto literário de Brum não está a serviço de sua trajetória profissional, mas se configura como um tecer poético desde seu primeiro livro. Esse tecer é pontilhado por um *olhar* que tem origem no jornal como repórter, mas reverbera ao longo dos livros subsequentes. Sob essa ótica, os livros nos aproximam da autora e de sua história pessoal; no entanto, percebemos a totalidade da obra como um projeto literário unificado – e em constante processo de escrita.

1.3 Modos: entre o ver e o olhar

De todos os cinco sentidos humanos²⁸, a visão, ao longo da História, segundo Alfredo Bosi (2003), em seu livro *Machado de Assis: o enigma do olhar*, talvez tenha sido a mais discutida, estudada, exaltada ou privilegiada em relação aos outros quatro sentidos – audição, tato, olfato e paladar – pois a proposta do crítico é uma abordagem flexível, interessada não só no mesmo e no típico, mas também na diferença e singularidade.

Para Bosi (2003), desde a origem da Filosofia até os dias atuais, a questão do olhar tem sido uma preocupação primária e essencial para entendermos o mundo e as relações humanas, como foi o objeto do escritor brasileiro Machado de Assis em suas obras: o comportamento humano. Para o autor, esse “horizonte [o olhar] é atingido mediante a percepção de palavras, pensamentos, obras e silêncios de homens e mulheres que viveram no Rio de Janeiro durante o Segundo Império” (Bosi, 2003, p. 11). Se atualmente podemos incorporar à nossa percepção do social o olhar machadiano de um século atrás, especialmente para os dias atuais, é porque este “olhar foi penetrado de valores e ideais cujo dinamismo não se esgotava no quadro espaço-temporal em que se exerceu” (Bosi, 2003, p. 11).

Antes de nos debruçarmos sobre o olhar de Eliane Brum, é necessária uma breve digressão pelos conceitos de *ver* e *olhar*, com a intenção de verificarmos como que se inscreve sua obra – *A vida que ninguém vê* – e como ela traz dimensões da imaginação e do juízo crítico, além dos valores culturais e estilos de pensar que configuram a visão de mundo da autora, e esta que pode coincidir com a ideologia dominante no seu meio (o jornalístico), ora afastar-se dela (para o campo da literatura) e julgá-la.

²⁸ Ver também o artigo “Corpo, arte e conhecimento: uma trama de sentidos na filosofia de Merleau-Ponty”, de Adriana Maria da Silva e de Miguel Angel de Barrenechea (2015). Os autores destacam que a temática do corpo permeia diversos aspectos, revelando os métodos de execução, as experiências sensoriais, os avanços técnicos e a diversidade de interações que estabelecemos com o mundo, incluindo condições materiais, estilos de habitação, métodos de troca e fabricação de utensílios, entre outros. Nesse contexto, a interligação entre corpo e mundo se configura como uma condição fundamental para a construção de significados (Silva; Barrenechea, 2015).

Maurice Merleau-Ponty (2014), em sua obra *O visível e o invisível*, como destacado por Rita de Cássia Maia e Silva Costa (1998), em seu artigo “L’art ne rend pas le visible, il rend visible”, introduz de forma significativa a tríade arte, *ser* e corpo, acrescentando assim um importante elemento para a nossa reflexão:

A visão não é um certo modo do pensamento ou presença a si: é o meio que me é dado de estar ausente de mim mesmo, de assistir por dentro a fissão do Ser, ao término da qual somente me fecho sobre mim. [...] Qualquer coisa visual, por mais individuada que seja, funciona também como dimensão, porque se dá como resultado de uma deiscência do Ser (Merleau-Ponty, 2014, p. 37).

Merleau-Ponty descreve que a visão é uma forma de lidar com a perspectiva, onde nenhum movimento é ingênuo. Ele argumenta que a visão e o movimento são elementos intrínsecos, sendo a visão uma antecipação do movimento. O filósofo francês sugere que os objetos e os seres são alcançados pela visão como meios tangíveis a priori para aqueles que os percebem e fazem parte do ser. O “próprio do visível é ter um forro de invisível em sentido estrito, que ele torna presente como uma certa ausência” (Merleau-Ponty, 2014, p. 37).

Ainda segundo o exposto, podemos notar possíveis *objetos do olhar* e *modos de ver*, ou seja, fenômenos de características diversas, porém, é o segundo que corporifica, molda e dá sentido ao primeiro. O primeiro argumento foi ponderado para melhor compreendermos as demandas que os objetos de arte, inclusive os textos literários, requerem no modo de serem olhados e percebidos; já o segundo, como adequados modos de ver também condicionam e dirigem maneiras de avaliar os objetos de arte.

Conforme abordado por Mônica Parreiras (2022), em sua dissertação “A função do olhar na captura da obra de arte: aproximações entre Merleau-Ponty e Lacan”, tanto o criador quanto o espectador podem ser envolvidos pelo olhar. De tal modo, a função visual não só destaca a fascinação do artista, mas também a do espectador. Ambos podem ser desviados do vazio constitutivo, sendo seduzidos pela ilusão da plenitude como parte integrante da função do olhar na apreensão da obra de arte (Parreiras, 2022).

A visão, assim, passa a se estabelecer em uma relação interdependente com as coisas e com o mundo ao seu entorno, já que sem aquilo que se vê não haveria visão. Desse modo, o que vemos amalgama uma certa “loucura da visão”, como nos diz Merleau-Ponty (2014, p. 81), no sentido em que ela faz o olhar se conduzir para o mundo vidente (ou visível) para vê-lo e, ao mesmo tempo, que não haja visibilidade sem uma coexistência entre o olhar que o personagem vê e o mundo visto por ele.

Há que se compreender o olho como a “janela da alma”: o olho, pelo qual o mundo é

revelado à nossa contemplação, é de tal excelência que todo aquele que se resignar à sua perda se privaria de conhecer o todo, cuja visão é capaz de desvelar a criação e a percepção:

O olho realiza o prodígio de abrir à alma o que não é alma, o bem-aventurado domínio das coisas. Um pintor não pode consentir que nossa abertura ao mundo seja ilusória ou indireta, que o que vemos não seja o mundo mesmo. Ele aceita com todas as suas dificuldades o mito das janelas da alma: é preciso que aquilo que é sem lugar seja adstrito a um corpo (Merleau-Ponty, 2014, p. 38).

Se os olhos são a “janela da alma”, como diz o filósofo, o que temos visto?

Podemos inferir que cada personagem desenvolve uma janela, através da qual vê e interpreta o mundo. As coisas boas e as coisas não tão boas. A primeira, por encarar de forma diferenciada as situações que se passam no cotidiano; já na segunda, o ser pode se convencer de que algo nunca esteve bem, isto é, uma visão negativa, porque orienta como os eventos são decifrados e como outros personagens enxergam o mundo.

Para Nelson Brissac Peixoto (1988), em seu artigo “O olhar do estrangeiro”, o ver e o olhar nunca estiveram tão no centro dos debates da cultura e das sociedades contemporâneas. Isso porque “[v]ivemos em um mundo onde tudo é produzido para ser visto, onde tudo se mostra ao olhar, coloca necessariamente o ver como um problema” (Peixoto, 1988, p. 361).

A partir de Peixoto (1988), a relevância acerca do que é realmente o ver (*videre*) e o olhar (*oculare*), assim como seus desdobramentos, por parte de ver e ser visto ou olhar e ser olhado, como nos diz Georges Didi-Huberman (2010), no livro *O que vemos, o que nos olha*, já que estamos sempre expostos ao mundo, aos seres e às coisas.

Se quisermos definir o que é ver, inicialmente, podemos fazê-lo definindo-o como ato, efeito ou capacidade de perceber algo, através da visão, como nos diz Didi-Huberman (2010). Além disso, existe também a percepção intelectual e pode ser usado para se referir à observação, ao reconhecimento, ao exame de algo ou alguém em particular.

Ainda segundo o autor,

O que vemos só vale – só vive – em nossos olhos pelo que nos olha. Inelutável, porém, é a cisão que separa dentro de nós o que vemos daquilo que nos olha. Seria preciso assim a partir de novo desse paradoxo em que o ato de ver só se manifesta a abrir-se em dois (Didi-Huberman, 2010, p. 29).

Para Márcia Tiburi (2004), em seu artigo “Aprender a pensar é descobrir o olhar”, ao analisarmos com atenção os conceitos *ver* e *olhar*, certamente concluiremos não haver diferenças entre a ação de perceber pelas habilidades fisiológicas da visão (o ver) e a ação de analisar tendo em conta algo ou alguém (o olhar), ou que ambos os termos são sinônimos,

porém, há certa distinção entre eles:

A diferença entre ver e olhar é tanto uma distinção semântica que se torna importante em nossos sofisticados jogos de linguagem tomados da tarefa de compreender a condição humana – e, nela, especialmente as artes –, quanto um lugar comum de nossa experiência (Tiburi, 2004, p. 8).

Basta pensarmos um pouco e encontraremos uma diferença de significantes, que revelam uma diferença em nossos gestos, ações e comportamentos. Isso porque, segundo a autora, estamos “submetidos a um mundo de imagens que muitas vezes não entendemos e, por isso, podemos dizer que vemos e não vemos, olhamos e não olhamos” (Tiburi, 2004, p. 8). Dessa forma, a capacidade de *ver* e *olhar* é essencial no mundo das artes, abrangendo diversas formas como a escultura, a pintura, a música, a literatura, a dança, o cinema, etc.

A crônica “História de um olhar”, de 18 de setembro de 1999, explora a importância do ato de *ver* e de *olhar* para a compreensão da narrativa. Narra-se a história de como o olhar da professora Eliane Vanti, personagem homônima da cronista, transformou a vida do andarilho Israel Pires, reciprocamente, na Vila Kephass, um bairro de Novo Hamburgo (RS).

A narrativa é apresentada em retrospectiva por uma narradora em terceira pessoa. Esta menciona que a “história do olhar” que está sendo compartilhada não pertence a ela mesma, mas sim aos dois personagens envolvidos: “Esta é a história de um olhar. Um olhar que enxerga. E por enxergar, reconhece. E por reconhecer, salva” (Brum, 2006, p. 22). A narradora tece um tapete de palavras que exalta a profunda e, muitas vezes, subestimada importância do *olhar* como tema central da crônica. Através das linhas de sua prosa, ela guia o leitor por um mundo onde os olhos não são só as “janelas da alma”, como também cada olhar contém uma história complexa, uma vez que

[o] mundo é salvo todos os dias por pequenos gestos. Diminutos, invisíveis. O mundo é salvo pelo avesso da importância. Pelo antônimo da evidência. O mundo é salvo por um olhar. Que envolve e afaga. Abarca. Resgata. Reconhece. Salva. Inclui (Brum, 2006, p. 22).

A narradora não apenas explora a importância do *ver* e do *olhar* no contexto das relações humanas, mas também mergulha nas nuances de como o mundo é percebido através dos olhos. Ela expõe os matizes de que o mundo é moldado por ações pequenas e aparentemente insignificantes, destacando a importância dos detalhes e das sutilezas nas influências que afetam o mundo ao nosso redor. A linguagem utilizada sugere que esses gestos são “diminutos” e “invisíveis”, isto é, enfatizam a sutileza das mudanças que eles

trazem. Além disso, a narradora contrapõe a noção convencional de “importância” e de “evidência”, sugerindo que a verdadeira força transformadora reside naquilo que muitas vezes passa despercebido.

O ponto central é a sugestão de que um “olhar” é o catalisador dessas transformações. A narradora, então, personifica o *olhar*, atribuindo a ele a capacidade de “envolver”, “afagar”, “abracar”, “resgatar”, “reconhecer” e “salvar”. Cada uma dessas ações simboliza diferentes formas de conexão e compreensão do mundo dos personagens e do leitor, o público-alvo direcionado pelo universo das palavras, este também enquanto sujeito a ser transformado pela “história do olhar” a ser narrado.

O *olhar* não se limita ao aspecto visual, mas também simboliza a atenção, a empatia e a percepção profunda. Esse elo se aplica tanto à voz narradora quanto aos personagens da história e ao leitor que lê sobre esse *olhar* personificado, que vai além da visualidade, representando uma compreensão mais profunda e emocional da narrativa.

Assim, a narradora transmite a ideia de que a mudança e a salvação do mundo não dependem necessariamente de grandes façanhas, mas sim das interações humanas mais simples e genuínas. Um *olhar* pode ter um força duradoura na história de vida de alguém, resgatando emoções, reconhecendo dores veladas e salvando-o, de maneira simbólica, a sensação de estar perdido ou desvalorizado. Essa interpelação poética da cronista, que se revela evidente à medida em que ela descreve o ato de *olhar* também como uma jornada emocional e “antônima do visível” – algo que não é facilmente perceptível ou compreensível –, dos personagens para o seu eu-observadora da realidade e dos sujeitos dispostos no mundo, enfatiza a valorização das ações cotidianas. Ao percebermos atentamente, podemos descobrir detalhes ocultos nas entre-abertas janelas do cotidiano e, assim, alcançar uma apreciação mais profunda pelos pequenos sinais do *humano* e pelos momentos simples.

A escolha desse estilo de narração colabora para estabelecer um ambiente propício à reflexão, à vivência, à recordação e à narrativa de vida dos personagens, como esclarece Gabriele Rosenthal (2020), em “História de vida vivenciada e história de vida narrada: a interrelação entre experiência, recordar e narrar”. Isso acontece a partir do momento em que a cronista seduz o leitor a considerar as implicações mais amplas dos breves atos que, frequentemente, passam despercebidos na agitação do dia a dia.

Numa narração de retrospecto, que conta a história a partir de um ponto no futuro em relação aos eventos passados e às mudanças ocorridas nas vidas de Israel, na da professora Eliane e também na de Kephaz, esta que “foi inventada mais de uma década atrás pedra sobre pedra. Em regime de mutirão. Eram operários da indústria naqueles tempos nada

longínquos. Hoje, desempregados da indústria. Biscateiros, papaleiros. Excluídos” (Brum, 2006, p. 22), a narradora oferece uma visão mais madura acerca do que paira no *olhar* de ambos os personagens no tempo presente do seu encontro com eles no cotidiano da Kephass.

Nesse tempo presente delineado pela narradora, esses mesmos operários se veem desempregados ou em ocupações informais e instáveis, como biscateiros (que realizam tarefas ocasionais), papaleiros (coletores de papel) e outras atividades similares. Eles são descritos, pelo *olhar* do presente, como os “excluídos”, o que sugere que eles enfrentam uma situação social e econômica desfavorável.

Essa descrição também lança luz sobre a questão dos processos de marginalização e de exclusão social, ou seja, o que é “antônimo da evidência” (Brum, 2006, p. 22), o nevoeiro vivenciado cotidianamente pelos moradores da Kephass. E, como decorrência do *olhar* de fora (do centro) para dentro (da periferia), eles buscam meios alternativos para se adaptarem à realidade na qual se encontram inseridos (Santos, 2023).

A força do *olhar* dos personagens também é destacado pela narradora ao longo da narrativa. Eliane Vanti nos é apresentada como uma professora que exerce sua profissão com dedicação e sensibilidade, percebendo as singularidades, de seus alunos e a comunidade em geral. Seu olhar vai além da mera visão, de *ver*, pois é empático e compreensivo. Por outro curso, o olhar de Israel Pires é andarilho, movendo-se de um lugar para outro na Kephass; é um olhar que não possui um lar fixo e está em busca de oportunidades, de experiências ou de subsistência no cotidiano do bairro.

A situação do personagem Israel pode ser interpretada como uma herança dos conflitos (ou antagonismos) entre ele e o ambiente em que está inserido, como ressalta Cândida Vilares Gancho (1998), em seu livro *Como analisar narrativas*. O conflito surge quando o personagem se vê em desacordo ou luta contra com o ambiente físico, social, cultural ou emocional ao seu entorno; ou, mais especificamente, contra as normas pré-estabelecidas pela Kephass.

A essência da crônica é a “herança” que marca a história de um olhar e de olhares múltiplos. Esses olhares não apenas moldam a construção identitária e a perspectiva da individualidade do personagem, mas também contribuem para origem a um novo *olhar*, que é capaz de enxergá-lo: o olhar da personagem Eliane Vanti, no contexto da construção e continuidade da vila de pedra. Assim, a história se desenrola a partir do encontro entre os olhares de Eliane e Israel. Por meio do *olhar*, a narradora nos conta como a professora possui uma capacidade de reconhecer a humanidade e a fragilidade do olhar de Israel.

Esse reconhecimento transcende a individualidade do personagem, abrangendo o seu

íntimo que se esconde por trás da representação de um andarilho. Isso é evidenciado através do olhar da voz narradora: “Há sempre alguém para ser chutado por expressar a imagem-síntese, renegada e assustadora. Israel, para a Vila Kephas, era esse ícone. O enjeitado da vila enjeitada. A imagem indesejada no espelho” (Brum, 2006, p. 22).

Nesse trecho, a narradora descreve a dinâmica social da Vila Kephas, onde sempre há alguém que se torna escopo de desprezo por personificar uma imagem indesejada do próprio grupo – a imagem é Israel Pires. A “imagem-síntese, renegada e assustadora, do grupo”, por exemplo, refere-se a uma representação grotesca, que reflete características negativas ou que causam temor para os membros da vila. Israel se reflete no ambiente em que habitam e, talvez, possa até representar um reflexo de quem eles próprios o são.

Para o *olhar* da Kephas, Israel é o rejeitado, mesmo dentro de uma comunidade que já enfrenta exclusão social. Essa situação é encapsulada na frase: “Porque em todo lugar, por mais cinzento, trágico e desesperançado que seja, há sempre alguém ainda mais cinzento, trágico e desesperançado” (Brum, 2006, p. 22). Para a Vila Kephas, Israel é

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

Israel vive às margens da Kephas. Sua história familiar é marcada por perdas e dificuldades, com um pai pedreiro, mãe falecida e uma irmã doente, todos vivendo em uma casa carente de alimentos. Além disso, ele é alvo de discriminação devido a questões de saúde mental e sofre hostilidade por parte dos outros jovens, inclusive sendo vítima de agressões verbais e físicas. Essa situação o coloca em uma posição de marginalização na Kephas, onde é tratado como o mais vulnerável entre os mais vulneráveis.

Um dia, por necessidade de afeto e alimento, Israel se aproximou de Lucas, um garoto com “Olhos de amêndoa, rosto de esconderijo. Bom de bola. Bom de rua” (Brum, 2006, p. 23). Impulsionado pelo carinho que sentia pelo menino que o recebeu com um sorriso, Israel começou a segui-lo até a escola, “onde Lucas desaparecia todas as tardes, tragado sabe-se lá por qual magia. Até a porta onde as crianças recebiam cucas e leite. Israel chegou até lá por fome. De comida, de afago, de lápis de cor. Fome de olhar” (Brum, 2006, p. 23).

A menção às cucas e leite, que as crianças recebiam na escola, simboliza a oferta de alimento e afeto que Israel desejava. Contudo, além da fome física, Israel também nutria uma

“fome de olhar”, uma necessidade emocional e ânsia por receber atenção e reconhecimento, algo que a escola, representada pela imagem do menino Lucas, poderia proporcionar. Essa “fome de olhar” é a busca de um lugar onde se sentisse acolhido, algo que estava ausente em sua vida até aquele momento.

A professora Eliane passa a olhar Israel com ternura e compaixão, desencadeando algo especial nele. Ao se enxergar refletido no olhar da professora, Israel transforma sua autopercepção, deixando de se ver como um escombros e deparando-se com um lado terno e exclusivo de si. Reconhecido pelo olhar de Eliane, o personagem é tocado pela força do *olhar*, experimentando uma salvação. Essa redenção transcende o aspecto físico. O *olhar* de Vanti revela a Israel seu valor e dignidade, tornando-o digno de atenção e cuidado.

Inspirado pelo olhar de Vanti, Israel começa a se envolver cada vez mais na escola e na sala de aula. Ele passa a ser acolhido pelas crianças e se torna parte da comunidade educacional. O olhar da professora se expande para a sala de aula inteira, o que cria um ambiente de aprendizado e de inclusão para o personagem.

A redenção do personagem Israel ocorre ao se encontrar no *olhar* de Eliane Vanti, ao conquistar o respeito da vila, a admiração do pai e ao garantir uma vaga oficial na escola. Ele chega ao ponto de conseguir escrever o “P” de professora. Já não é alvo de pedras e de hostilidades no meio do caminho e no “dia 7 de setembro, Israel desfilou. Pintado de verde-amarelo, sendo aplaudido de pé pela Vila de Pedra” (Brum, 2006, p. 25).

Para Márcia Tiburi (2004), se as artes nos ensinam a *ver* ou a *olhar*, é porque há máscaras e ocultamentos; isto é, cada autor, vivendo em meio a uma realidade histórica, faz da expressão verbal ou não-verbal o seu modo de ver e sentir aquilo que o rodeia. Por isso, como nos diz Candido (2006), em seu ensaio “O direito à literatura”, a depender da intenção de quem escreve, a literatura tem se tornado

[...] um instrumento poderoso de instrução e educação, entrando nos currículos, sendo proposta a cada um como equipamento intelectual e afetivo. Os valores que a sociedade preconiza, ou os que considera prejudiciais, estão presentes nas diversas manifestações da ficção, da poesia e da ação dramática. A literatura confirma e nega, propõe e denuncia, apoia e combate, fornecendo a possibilidade de vivermos dialeticamente os problemas (Candido, 2006, p. 175).

Para Candido (2006), precisamos estar suscetíveis a desvendar o “indizível” ou o “não dito”, quase sempre camuflado por entre as palavras notadamente explícitas. A literatura, nos termos do crítico, é apresentada como direito inalienável e fruto de uma necessidade intrínseca ao ser humano: a de sonhar, inconsciente e conscientemente, a de imaginar e a de

fruir e/ou criar diferentes fabulações, sejam elas por via ficcional, dramática ou poética.

Retomando nossa questão inicial, podemos ver quando aprendemos que algo está à mostra e podemos sabê-lo. Logo, para vermos ou olharmos, segundo Sérgio Cardoso (1989), em seu artigo “O olhar dos viajantes (do etnólogo)”, é preciso entendermos:

O ver, em geral, conota no vidente uma certa discrição e passividade ou, ao menos, alguma reserva. Nele um olho dócil, quase desatento, parece deslizar sobre as coisas; e as espelha e registra, reflete e grava. Com o olhar é diferente. Ele remete, de imediato, à atividade e às virtudes do sujeito, e atesta cada passo nesta ação e espessura da sua interioridade. Ele perscruta e investiga, indaga a partir e para além do visto, e parece originar-se sempre da necessidade de “ver de novo” (ou ver o novo), com intento de “olhar bem” (Cardoso, 1988, p. 348).

Ver e *olhar* configuram significados distintos. O primeiro denota certa linearidade ou passividade, como ao nos olharmos em um espelho; enquanto o olhar está ligado à atividade e à profundidade do sujeito. O *olhar* envolve a mineração do “eu” e do Outro²⁹, é uma visão marcada por questionamentos.

Podemos adentrar ainda mais no terreno delimitado por esses verbos, seguindo os estudos de Merleau-Ponty (2014). Ao explorá-los, encontraremos não apenas diferentes combinações dos mesmos elementos em constante ação na “química” da visão, mas também uma atuação distinta do olho, que vai desde uma mínima interferência até uma máxima intervenção na realidade que se depara. Em ambos os casos, há diferentes versões do mundo e múltiplas perspectivas do vidente e do visível (Merleau-Ponty, 2014).

Segundo Cardoso (1988), a simples visão, o ver, ainda que ciente de seus limites e alcance, supõe um “ mundo pleno, inteiro e maciço, e crê no seu acabamento e totalidade. Toma-o como conjunto dos corpos ou coisas extensas que preenchem o espaço, e apoia nas qualidades deste a certeza da sua continuidade” (Cardoso, 1988, p. 349). Ou seja, tudo passa a se compor numa “ soma, acumulação e envolvimento; busca o espriamento, a abrangência, a horizontalidade; e projeta, assim, um mundo contínuo e coerente, e acredita fruir e restituir – ainda que por prestações parcelares – a sua integralidade” (Cardoso, 1988, p. 349).

Já o olhar tem outra uniformidade: ele não descansa diante do cenário contínuo de um espaço articulado, entretanto, enreda-se nos interstícios de influências descontínuas, descortinadas pelo estranhamento. Aqui, o olhar, tanto para Cardoso (1988) quanto para Tiburi (2004), defronta-se com lacunas, bifurcações e alteridade, além de conformar-se a um espaço aberto e fragmentado. De tal modo, “ trinca e se rompe a superfície lisa e luminosa antes oferecida à visão, dando lugar a um lusco-fusco de zonas claras e escuras, que se

²⁹ A esse respeito ver o poema “Mineração do outro”, de Carlos Drummond de Andrade.

apresentam e se esquivam à totalização” (Cardoso, 1988, p. 349).

O impulso inquiridor do olhar nasce da descontinuidade, ou seja, do inacabamento já posto no mundo: o outro lado das aparências e das máscaras, outras perspectivas da realidade, os enigmas das falhas do que é visto, as vacilações das significações ou, até mesmo, as resistências que encontramos na articulação plena da sua totalidade. Por isso, como diz Cardoso (1988), a intenção do olhar é procurar; ele não paira sobre uma superfície plana: escava, fixa e fura, instiga e provoca as interrogações do mundo vidente.

O olhar mostra que não é fácil ver e que é preciso ver, ainda que pareça inverossímil à primeira vista, uma vez que nele o algo ou o alguém visto aparece em suas frações e só com muito custo é que podemos recuperar para ele a síntese que nos possibilita reconstruir sua forma. Por outro lado, também é uma questão de sobrevivência. E ver liberta-nos para o saber: “Se o olhar precisa do pensamento e ver abdica dele, podemos dizer que o sujeito que olha existe, enquanto o sujeito que vê, não necessariamente existe” (Tiburi, 2004, p. 8).

No caso do ver, a integridade e suficiência do mundo, assim como sua sólida e rija consistência, rejeitam o vidente para o domínio de uma total exterioridade em relação a si, fazem o visível dublar-se de um outro absolutamente separado – que, como subjetividade ou substância pensante, o envolve e reflete na sua atividade de representação e conhecimento.

1.3.1 O olhar insubordinado: a poética do (extra)ordinário

O título desta seção surge a partir do artigo “O olhar insubordinado”, de Eliane Brum, encontrado em *A vida que ninguém vê*, no qual a cronista descreve que, desde sempre, ela foi atraída por narrativas breves, aquelas que se reiteram, que pertencem ao cotidiano comum, as que podem parecer insignificantes.

Falaremos então nesta seção sobre o *olhar* que, para Quadros e Mendes (2018, p. 5), é um “olhar ousado que enxerga o invisível aos olhos comuns”, que concede destaque a temas que seriam ignorados pelos noticiários. Para Paixão (2012), são raros os autores que abdicam das pautas convencionais, com “celebridades e olhares elitizados e viciados, para passar dias e ou meses levando a vida de brasileiros que são esquecidos por seu próprio país e vendo delicadezas e coisas especiais no cotidiano de pessoas comuns” (Paixão, 2012, p. 117).

Segundo Brum (2006), “[o] que esse olhar desvela é que o ordinário da vida é o extraordinário. E o que a rotina faz com a gente é encobrir a verdade, fazendo com que o milagre do que cada vida é se torne banal” (Brum, 2006, p. 187). O desafio e prazer é olhar o ordinário com olhos de extra, ou seja, para alguma coisa além do esperado.

Entendemos que o extraordinário coexiste com o ordinário. Além de inspirar, como salienta Marroco (2012), o olhar de Brum também reflete como muitas histórias reais estão à sombra: quantos personagens à margem da narrativa necessitam de um olhar? Como dar voz e alteridade pode reconhecer vidas, como a da autora descobriu em sua escrita, um olhar sensível aos acontecimentos de personagens excêntricos?

Suzane Rozendo e Vinícius Mizumoto Mega (2014), em “A humanização dos relatos em João do Rio e Eliane Brum: observação e consonância que perpassam o tempo”, situam uma comparação entre o olhar de Eliane Brum e o de João do Rio. Enquanto este último possui um hábito e uma forma de vida baseados na observação constante, Brum também se dedica a captar aparições excêntricas nas ruas. Essa experiência permite que a cronista gaúcha extraia impressões misteriosas de tais situações, o que possibilita uma discussão acerca do olhar do *flâneur*.

“Flanar”, de acordo com a perspectiva de João do Rio, consiste em perambular pelas ruas da cidade com argúcia e uma postura crítica, pois:

Flanar é ir por aí, de manhã, de dia, à noite, meter-se nas rodas da população, admirar o menino da gaitinha ali à esquina, seguir com os garotos o lutador do Cassino vestido de turco, gozar nas praças os ajuntamentos defronte das lanternas mágicas, conversar com os cantores de modinha das alforjas da saúde, depois de ter ouvido diletante de casaca aplaudirem o maior tenor do lírico numa ópera velha e má; é ver os bonecos pintados a giz nos muros das casas, após ter acompanhado um pintor afamado até a sua grande tela paga pelo Estado; é estar sem fazer nada e achar absolutamente necessário ir até um sítio lóbrego, para deixar de lá ir, levado pela primeira impressão, por um dito que faz sorrir, um perfil que interessa, um par jovem cujo riso de amor causa inveja (Rio, 2008, p. 31-32).

O *flâneur*, conforme entendido por João do Rio, deve possuir um olhar capaz de encontrar a poesia na cidade, através de uma sensibilidade aguçada. Além disso, o cronista deve ser capaz de apreciar e compreender o enigma que envolve a vida de cada personagem.

O olhar mencionado pode ser elucidado no trecho de *A alma encantadora das ruas*, escrito por João do Rio: “O *flâneur* é o bonhomme possuidor de uma alma igualitária e risonha, falando aos notáveis e aos humildes com doçura, porque de ambos conhece a face misteriosa e cada vez mais se convence da inutilidade da cólera” (Rio, 2008, p. 32).

Segundo Antonio Edmilson Martins Rodrigues (2000), em *João do Rio: a cidade e o poeta - olhar do flâneur na belle époque tropical*, o autor transformava-se em *flâneur* ao falar de acontecimentos que as pessoas não queriam ouvir sobre a cidade e o mundo, transitando para uma posição de crítica social e revela o mundo das sombras, isto é, aquilo que a modernização desejava encobrir. Para o autor, a crônica do cotidiano era o gênero mais

adequado para compreender as mudanças que ocorriam na sociedade e a forma como as pessoas observam e percebem a própria cidade (Rodrigues, 2000).

Assim como o autor transformava, em tema para suas crônicas, as “coisas que estão no escuro, no campo sombrio da noite e nos espaços socialmente proibidos, as coisas pequenas, óbvias e comuns” (Rodrigues, 2000, p. 23), que permeavam o Rio de Janeiro, Brum peregrinava pelas ruas de Porto Alegre, registrando em suas crônicas a esperança de que em uma próxima estação todos serão vistos como iguais.

Conforme Luiza Gould (2022), em seu livro *A “arte de sujar os sapatos” com a grande reportagem social*, o qual faz uma análise cotidiano de indivíduos (extra)ordinários, diz que os olhares de Brum e João do Rio atuam de maneira complementar. Ambos os olhares miram para aqueles que não possuem espaço no jornal e relatam a realidade de forma distinta:

Eles não se prendem à objetividade e à imparcialidade jornalística, tanto que muitas de suas narrativas são escritas em primeira pessoa. Além disso, possuem formas de relato que humanizam os personagens ao expor seus sentimentos, medos e aflições; enxergando-os como protagonistas (Rozendo; Mega, 2014, p. 31-32).

Isabel Fonseca (2013), em seu artigo “Guinada subjetiva no jornalismo: um olhar opaco em direção às narrativas da repórter Eliane Brum, explica-nos que o olhar de Brum, em suas crônicas, o olhar da autora transcende as barreiras do Positivismo no jornalismo, pois ela não esconde sua parcialidade, expressando sua opinião sobre o que observou. Embora Eliane Brum realize um trabalho rigoroso de apuração e reproduza as palavras de suas personagens com fidelidade, ela reconhece que não é imparcial:

Mais do que contribuir para explicar melhor os fatos, essas estratégias ajudam a aproximar ainda mais o leitor do passado reconstituído. Assim, a presença do autor na cena narrada, ao invés de incitar mais consciência do ato de mediação, faz com que o leitor tome o testemunho como a realidade acontecida (Fonseca, 2013, p. 2).

Eliane Brum, para Fonseca (2013), é uma “escutadeira” que transcreve o relato do que aconteceu na realidade do Outro. Além disso, nas narrativas, o elemento mais relevante não é o acontecimento em si, mas sim a perspectiva singular que esse acontecimento traz ao leitor, conforme destacado por Brum (2006):

Sempre gostei das histórias pequenas. Das que se repetem, das que pertencem à gente comum. Das desimportantes. O oposto, portanto, do jornalismo clássico. Usando o clichê da reportagem, eu sempre me interessei mais pelo cachorro que morde o homem do que pelo homem que morde o cachorro – embora ache que essa seria uma história e tanto (Brum, 2006, p. 187).

Um cachorro mordeu um homem. Mas quem é esse homem? Quem é esse cachorro? Quais circunstâncias levaram ao encontro deles? Será que o cachorro escapou de uma casa? Havia um buraco na cerca? O homem conhece o dono do cachorro? Como o dono do cachorro se sente a respeito disso? Como a vida do homem mudou ou permaneceu a mesma após a mordida? E quem dá voz a todas essas questões? O que acontece quando damos voz às nossas experiências mais profundas? O que nos encanta? O que nos assusta? Quantas oportunidades temos no dia a dia para nos expressar? Visível e invisível na literatura?

O *olhar* que contempla essas inquietações é, segundo Brum (2008), permeado por laços de afeto e de empatia pelo Outro, ou melhor, é um “exercício cotidiano de resistência” (Brum, 2006, p. 188). Escrever requer estratégias, porque “A alteridade exige confiança, que só se conquista através da troca e da aceitação, do eu para aquilo que o outro tem a revelar – por meio da fala, do silêncio, dos gestos, de seu espaço e objetos” (Fonseca, 2011, p. 1).

Estamos falando, então, de uma interação presencial em que as deixas simbólicas também devem ser observadas para haver entendimento entre os sujeitos (Gould, 2022). Essa “imersão requer tempo, pois é preciso conquistar cuidadosamente a intimidade e a confiança, que serão mais intensas quanto mais o jornalista também se entregar para a relação e mostrar o real interesse pelo personagem” (Fonseca, 2011, p. 6).

A partir dessas considerações sobre o *olhar insubordinado* de Eliane Brum, que envolve de enxergar além do óbvio e do superficial, assim como uma maneira de explorar histórias e de temas que, muitas vezes, passam despercebidos, sobretudo aqueles relacionados a personagens excêntricos e a aspectos do cotidiano, os quais, embora possam parecer desimportantes, têm um profundo significado e impacto na vida do leitor. Segundo a autora,

Eu só consigo ver *A vida que ninguém vê* porque vi o que havia de especial na coluna pelos olhos dos leitores. Comecei tateando, escrevendo sobre o que eu gostava, do jeito que eu gostava, com o olhar que era meu. Sem saber muito bem o que estava fazendo nem onde queria chegar. Foram os leitores que enxergaram a coluna e apontaram para onde eu estava olhando. Toda semana desembarcavam e-mails e cartas contando sobre [...] desacontecimentos, não-fatos, antinotícias, anonimatos. Tudo absolutamente extraordinário (Brum, 2006, p. 188).

Assim, a perspectiva do *olhar insubordinado* de Eliane Brum nos lembra que a beleza e a riqueza da vida muitas vezes residem nos detalhes aparentemente comuns e nas histórias de personagens anônimos. É um convite para olhar além do evidente. Brum, com seu estilo único, demonstra que a poética da sua escrita está em enxergar a vida através dos olhos dos leitores e em encontrar o extraordinário no ordinário, desacontecimentos em narrativas.

Diante disso, podemos considerar uma poética do (extra)ordinário. Mas o que seria uma poética do (extra)ordinário? Este é o projeto literário de Eliane Brum, desde o primeiro livro publicado, *Coluna Prestes: o avesso da lenda*, até o seu recente, *Banzeiro òkòtó: uma viagem à Amazônia, centro do mundo*. Esse projeto afirma o significado e a importância das coisas e dos seres, eventos e experiências cotidianas que, frequentemente, são considerados ordinários. Em vez de focar em temas grandiosos, a poética cultiva o potencial de significação nas coisas simples, como as duas crônicas analisadas no presente capítulo: “Dona Maria tem olhos brilhantes” e “História de um olhar”.

Cada crônica oferece um tecido poético singular, narra por diferentes vozes, corpos e experiências. A história do olhar de Israel Pires e o da Eliane Vanti, a primeira crônica em *A vida que ninguém vê*, ilustram como um *olhar* para o Outro pode transformar vidas. O *olhar* de Eliane em direção a Israel prenuncia o olhar narrativo que a cronista deseja transmitir ao leitor ao longo da leitura das crônicas de Brum. Os olhos de dona Maria brilham esse trajeto como manifestação de sua determinação em ler e escrever; eles transcendem a simples decifração de palavras e simbolizam uma jornada em direção à descoberta do mundo.

A vida que ninguém vê, como apresentado neste capítulo, convida-nos a adotar um *olhar-Outro*, um *olhar* em direção ao Outro, às vidas que, como sugere o título, (quase) ninguém vê. A cronista/narradora enxerga essas vidas, o leitor as capta ao final de cada leitura e, até mesmo, o leitor deste estudo consegue vislumbrar essas vidas. No entanto, é importante lembrar da presença de uma miopia institucionalizada em nossos olhos, que nos impede *ver* ou de *olhar* esses personagens-vida que Eliane Brum se propõe a nos contar, e, ao mesmo tempo, não contar. Para a autora, “[q]uem é capaz de olhar para a própria vida com generosidade torna-se capaz de alcançar a vida do outro” (Brum, 2006, p. 188).

Capítulo II

SER INVISÍVEL EM UM MUNDO VISÍVEL

2.1 Corpo e experiências: um lugar no mundo

Esta seção servirá como ponto de partida para explorar a filosofia de Maurice Merleau-Ponty (2014, 1999) na leitura dos textos de Eliane Brum. Estamos falando de um filósofo que, segundo Iraquitan de Oliveira Caminha (2019), em seu livro *10 lições sobre Merleau-Ponty*, faz de seus estudos uma “interrogação sobre o sentido primeiro de nossa condição de ser no mundo pelo corpo” (Caminha, 2019, p. 7).

Nesse contexto, nosso propósito busca explorar alguns conceitos de seu pensamento e conectá-los ao projeto literário de Eliane Brum.

Para Decio Gurfinkel (2001), no artigo “Fé perceptiva e experiência de realidade”, a Filosofia tende a considerar a experiência perceptiva como um elemento secundário na formação do conhecimento, e, de maneira mais extrema, adota a posição de que a percepção embarça o conhecimento. Acompanhando a tradição de Descartes, é comum afirmar que os sentidos nos enganam, pois, segundo Caminha (2019),

A cultura filosófica dirige sua atenção para a atividade intelectual, cognitiva ou racional. A percepção, que nos dá acesso ao mundo em sua presença sensível, é desvalorizada em detrimento do mundo claro e evidente, que nos é revelado pelo uso da racionalidade (Caminha, 2019, p. 7).

Contrariando a concepção que nos conduz a um pensamento elaborado ou construído sem erros, Maurice Merleau-Ponty (1999), em *Fenomenologia da percepção*, adota como ponto de partida o corpo³⁰, o qual nos coloca no mundo sem pré-conceitos³¹. Para Terezinha Petrucia da Nóbrega (2008), em “Corpo, percepção e conhecimento em Merleau-Ponty”, é através da percepção que estabelecemos um contato direto com o mundo. Dessa forma, Merleau-Ponty resgata a percepção como o contato original com o mundo por meio do corpo.

Ao colocar o sensível no cerne de suas reflexões, o filósofo francês não sugere uma abordagem irracional. Ele não abandona completamente o projeto iluminista, que considera o *logos* como a referência para o *pensar* e o *agir*. Pelo contrário, ele descreve que o elemento primordial da existência é a percepção. Nessa perspectiva, os estudos de Merleau-Ponty (1999) exploram o sentido original de *ser-no-mundo* por meio da condição existencial do

³⁰ Segundo Nóbrega (2008), na perspectiva fenomenológica da percepção, a “apreensão do sentido ou dos sentidos se faz pelo corpo, tratando-se de uma expressão criadora, a partir dos diferentes olhares sobre o mundo” (Nóbrega, 2008, p. 142). Isso implica que o corpo atua como um gerador de significados, visto que a percepção é um acontecimento ligado à corporalidade e, como tal, à existência.

³¹ Ver o artigo “Arte em Merleau-Ponty”, de Reinaldo Furlan e Annie Simões Rozestraten (2005).

corpo que percebe, como destacado por Maria Elisa Mattos Pires Ferreira (2010), em seu artigo “O corpo segundo Merleau-Ponty e Piaget”.

Ainda segundo Ferreira (2010), não podemos compreender a essência da percepção sem considerar que somos corpos que percebem, ou seja, o sentido de sermos no mundo através de nossa condição existencial como corpos perceptivos. Do ponto de vista empirista, como discute Caminha (2019), existe

[...] a possibilidade de considerar que o corpo intencionalmente não tem qualquer sentido porque ele é simplesmente um sistema de órgãos que reage mecanicamente aos estímulos sensíveis do mundo ambiente. De um modo similar, segundo a tradição intelectualista, o corpo é somente um ser material que não pode levar em conta nada porque é sempre a consciência que, em última análise, realiza a experiência de perceber (Caminha, 2019, p. 8).

Em contrapartida, ao reconhecer que nosso corpo é um “corpo que conhece”, que nos proporciona uma forma de conhecimento antes de ser considerado como um corpo puramente objetivo, podemos contemplar a ideia de encontrar *um lugar no mundo*, ou melhor, pensar a existência de uma reflexão que se origina da sensibilidade. Assim, “[o] corpo é o veículo do ser no mundo, e ter um corpo é, para um ser vivo, juntar-se a um meio definido, confundir-se com certos projetos e empenhar-se continuamente neles” (Merleau-Ponty, 1999, p. 122).

Por *um lugar no mundo*, entendemos como a soma das potenciais da sensibilidade do corpo e das experiências. Para este estudo, a partilha do sensível³² na escrita de Eliane Brum. Martin Heidegger (2003), em *A caminho da linguagem*, explica o conceito de lugar:

A palavra “lugar” significa originalmente ponta de lança. Na ponta de lança, tudo converge. No modo mais digno e extremo, o lugar é o que reúne e recolhe para si. O recolhimento percorre tudo e em tudo prevalece. Reunindo e recolhendo, o lugar desenvolve e preserva o que envolve, não como uma cápsula isolada mas atravessando com o seu brilho e sua luz tudo o que recolhe de maneira a somente assim entregá-lo à sua essência (Heidegger, 2003, p. 27).

Esse “lugar”, para onde tudo converge, onde tudo se preserva e se desenvolve, é o que Brum chama de “existir pela palavra escrita” (Gurgel, 2013, p. 6). Existir é percorrer um longo caminho, que será feito via crônica. Este gênero literário se transforma na trilha pela qual essa existência se manifesta. Heidegger (2003) apreciaria essa ideia, pois a noção de

³² O conceito se refere ao estudo de Jacques Rancière (2009) no livro *A partilha do sensível: estética e política*, no qual o autor descreve como a realidade é percebida e organizada em uma sociedade. Rancière denomina partilha do sensível como o “sistema de evidências sensível que revela, ao mesmo tempo, a existência de um *comum* e dos recortes que nele definem lugares e partes respectivas” (Rancière, 2009, p. 15). Ele argumenta que, em qualquer comunidade, existe uma divisão do sensível que determina o que é visível e audível, o que pode ser dito e feito, e quem tem o direito de fazê-lo.

habitação é relevante ao conferir à crônica seu caráter poético. Assim como a morada é o espaço onde o ser humano se sente em casa e se revela, a linguagem, no contexto da crônica, torna-se o ambiente em que a expressão encontra seu lugar.

A conexão entre a perspectiva de Brum sobre “existir pela palavra escrita” e a visão de Heidegger (2003) sobre a linguagem é interessante. Heidegger de fato vê a linguagem não só como um meio de comunicação, como também o lugar onde a essência do ser humano se manifesta autenticamente. A noção de linguagem como o lugar onde o homem poeticamente habita, onde sua “fala é autêntica”³³, ressalta a importância dela como um espaço no qual a verdadeira expressão e compreensão do ser podem ocorrer; algo que ecoa com a ideia de Brum sobre a palavra escrita como um meio de existência.

Esse caminho passa, então, a ser o que nos conduz para o lugar das potências, onde tudo o que a cronista tem à disposição para sua produção está incorporado e preservado, e que, da mesma forma, sempre preservará de maneira impronunciável, como ela descreve em “Enterro de pobre”: “Porque uma frase só existe quando é a extensão em letras da alma de quem a diz. É a soma das palavras e da tragédia que contém. Se não for assim, é só uma falsidade de vogais e de consoantes, um desperdício de som e de espaço” (Brum, 2006, p. 36).

Na crônica “Enterro de pobre”, de 26 de junho, narra-se a história do descascador de eucalipto Antonio Antunes, “um homem esculpido pelo barro de uma humildade mais antiga do que ele. Um homem que tem vergonha até de falar e, quando fala, teme falar alto demais” (Brum, 2006, p. 36), tendo vivido a experiência de sepultar seu filho natimorto ainda no ventre da mãe, porque o “pobre começa a ser enterrado em vida” (Brum, 2006, p. 36).

Os atributos simbólicos, como a alusão ao “homem esculpido pelo barro”³⁴, delineiam a complexidade do personagem. Essas noções implicam trazer à luz, revelar aquilo que estava oculto ou encoberto, permitindo uma compreensão mais autêntica de Antonio Antunes, influenciando suas escolhas ao longo da trama, que inicialmente se desenrola pela voz de uma narradora em terceira pessoa e, posteriormente, sob a perspectiva íntima de uma narradora em primeira pessoa. Esta última expressa a melancolia enfrentada pelos diversos “Antonios” da

³³ A noção de “fala autêntica” é um conceito importante na filosofia de Martin Heidegger (2012), especialmente em seu livro *Ser e Tempo* (*Sein und Zeit*). Heidegger explora a questão da autenticidade como parte de sua análise da existência humana e da compreensão do ser. Para Heidegger, a “fala autêntica” (ou “discurso autêntico”) A fala autêntica envolve a expressão genuína da própria existência, uma comunicação que é autêntica em relação ao modo como a pessoa realmente é e ao seu entendimento autêntico do mundo. Isso implica uma espécie de sinceridade consigo mesmo e uma disposição para enfrentar a realidade de forma autêntica, em vez de se esconder atrás de convenções sociais, papéis ou máscaras.

³⁴ A representação do homem esculpido pelo barro nos conduz aos simbolismos associados à criação universal, evocando a narrativa da origem de Adão. O “barro” sugere ainda a ideia de que o cerne do corpo de Antonio Antunes foi moldado a partir do pó dos eucaliptos do Jardim do Éden (Butiá), conectando-se à terra e à sua história, assim como a argila é habilmente moldada pelas mãos de um oleiro.

localidade de Butiá, quando confrontados com a inevitabilidade da morte.

O nome e o sobrenome do personagem parecem quase redundantes, uma sobreposição entre sua identidade. De dentro para fora de si, do início ao fim de sua narrativa de vida, Antônio enfrenta a dor de sepultar seu filho. O ponto culminante dessa crônica é quando Antonio anseia por espiar a face de seu filho, um *olhar* que simbolizaria não apenas a criança recém-nascida, mas também uma espécie de reflexo de si mesmo e de sua esposa, uma união de ambos em um único ser. Esse desejo de *olhar* o bebê depois de seu falecimento é um momento profundamente emotivo, marcado por uma sensação de esperança, talvez buscando um último vislumbre dessa presença que seria a única. A esperança é atravancada pela intervenção de uma funcionária, que vai buscar o bebê na geladeira³⁵, negando a Antonio a oportunidade de se conectar com a face do filho.

Antonio adquiriu uma roupinha por sete reais no centro de Porto Alegre para evitar que seu “filho não fosse sepultado nu como um rebento de bicho. Mas não pôde vesti-lo. Restou a Antonio o caixãozinho branco que ninou nos braços até a cova número 2026 do Campo Santo do Cemitério da Santa Casa” (Brum, 2006, p. 36). Quando o solo cobriu a cova rasa do filho, o pai percebeu que sua alma permaneceria insepulta:

Porque Antônio Antunes descobriu naquele momento que uma cova rasa em um caixão doado, semeado em um cemitério de lomba, seria o destino dele, dos filhos que sobreviveram e dos netos que ainda estão por vir. Como foi a sina dos seus pais e dos seus avós antes dele. E foi ao alcançar o sopé do Campo Santo, depois de enterrar o filho sem nome, que Antônio pronunciou a sentença com a cabeça baixa e a chama dos olhos extinta pelas lágrimas. E por um rosário de sofrimentos que é muito capaz de ter começado ainda antes da descoberta do Brasil. Antônio Antunes disse:

– Esse é o caminho do pobre (Brum, 2006, p. 36).

A imagem da alma³⁶ permanecer não sepultada simboliza a persistência da dor, a marca indelével que a perda do filho deixará em Antonio. A morte do filho representa não apenas a perda física, mas também a perda emocional, e essa dor permanecerá com Antonio.

A percepção de Antônio se torna mais intensa ao compreender que a cova rasa, o caixão branco doado e o humilde cemitério serão não apenas o destino do filho falecido, mas

³⁵ A “geladeira”, além de ser um eletrodoméstico distante no cotidiano do personagem, é algo que não faz parte da realidade ou da experiência diária dele; em um contexto figurativo, pode referir-se ao bebê e outros como ele, deixados de lado ou negligenciados, como um objeto colocado numa geladeira e esquecido por algum tempo.

³⁶ A metáfora da alma insepultada após o enterro do filho em “Enterro de pobre” ecoa a visão de Merleau-Ponty (1999, 2011). Essa imagem sugere que a perda do filho não se limita apenas ao aspecto físico do evento, mas também transcende para uma dimensão emocional e espiritual, demonstrando como as experiências deixarão marcas na essência do personagem. A metáfora pode ser interpretada como a persistência das memórias que moldam a existência de Antonio além da circunstância da morte, ressoando com a ideia de que a vida e as experiências se entrelaçam em um tecido indissolúvel.

também o seu próprio, o de seus filhos que sobrevivem e até dos netos que ainda estão por vir. Para ele, o caminho dos pobres é um ciclo de sofrimento e pobreza que não tem fim.

A morte do pobre é representada como uma tragédia que vai além do ato final da vida. Ela carrega consigo uma série de privações que a pessoa enfrentou ao longo de sua existência, muitas vezes sem possuir um lugar digno para viver e, ironicamente, nem mesmo para morrer. A morte do pobre não é apenas o fim da vida, mas também a continuação da desigualdade e das dificuldades enfrentadas durante toda a sua jornada, porque “A diferença maior é que o enterro de pobre é triste menos pela morte e mais pela vida” (Brum, 2006, p. 39).

Os estudos de Merleau-Ponty (1999, 2004) sobre a percepção e a conexão entre corpo e espírito ecoam vividamente na crônica “Enterro de pobre”, de Eliane Brum.

A crônica não se restringe à exposição da dor da perda, mas vai além, revelando as realidades enfrentadas por “Antonios”. Suas vidas são permeadas por um ciclo perpétuo de aflições e escassez, ecoando os fundamentos de Merleau-Ponty (1999) acerca da intrínseca ligação entre o corpo, a experiência e o contexto.

A abertura para o mundo ocorre, segundo Merleau-Ponty (1999), através do corpo, conferindo valor às situações reais. Como Brum (2008) ressalta, nosso corpo (com ênfase na escuta) é o local onde uma variedade de movimentos se entrelaçam e formam um sistema de comunicação com o mundo. Esse sistema não se atém a um “feixe de correlações objetivas”, mas, sim, a um “conjunto de correspondências vividas” (Merleau-Ponty, 1999, p. 274).

Segundo Caminha (2019), o retorno à experiência vivida não alude a consciência metafísica, que vê, de longe, o desdobramento da fenomenalidade do mundo, considerando como o mundo se apresenta para nós, uma vez que já habitamos o mundo por meio do corpo:

A experiência vivida pelo corpo de perceber um ente presente no horizonte do mundo nunca se realiza pela retirada do mundo percebido, como se fosse realizar uma atividade meramente intelectual que, para possuir precisamente o percebido como objeto determinado (Caminha, 2019, p. 9).

Ainda segundo o pensamento de Caminha, as formas visíveis não formam estruturas objetivas estáticas e/ou uniformes para os observadores; em vez disso, são configurações flexíveis e mutáveis, alicerçadas de acordo com as necessidades e os interesses dos indivíduos que as percebem, sempre contextualizados dentro do mundo (Caminha, 2019).

Na nossa perspectiva, a essência da experiência perceptiva está na capacidade de se abrir para a manifestação direta das coisas em si, caracterizando-se como uma forma de se aproximar da *presença*. Quando estamos envolvidos na experiência de perceber, buscamos

nos aproximar do que se apresenta para nós, mas essa busca nunca nos leva a uma compreensão plenamente definida daquilo que percebemos.

É importante reconhecer que a percepção não pode existir sem a dimensão da *ausência* daquilo que está se manifestando, e essa *ausência* é o que torna a experiência da perceber *presente*. Assim, a experiência perceptiva é a busca por proximidade, no sentido de buscar o encontro direto com as coisas e com os seres.

Um exemplo que ilustra a questão do corpo e das experiências perceptivas é a crônica “O exílio”, datada de 25 de setembro de 1999. No capítulo anterior, ressaltamos um *olhar* vivo, mas esse tipo de *olhar* não é comum; não pode ser encontrado facilmente em qualquer esquina dos olhos. Às vezes, é uma tarefa árdua e dolorosa para uma narradora em terceira pessoa, ou, mais especificamente, uma narradora observadora.

Na crônica “O exílio”, é narrada a história de duas personagens idosas, Vany e Celina, que compartilham um quarto em uma instituição de cuidados geriátricos.

O ambiente principal é a instalação geriátrica, que serve como o palco principal para explorar as reflexões e experiências das personagens em relação ao exílio, a solidão e o rastreio por sentido em suas vidas. Na crônica, a narradora chama a atenção para alguns personagens que ela observa no interior da instalação.

Vany e Celina vivem lado a lado, cada uma em sua cama. Para a voz narrativa, este é o início de um *olhar* perceptivo sobre a experiência de envelhecer e viver em um ambiente onde os residentes são, de certa forma, “exilados” da vida ativa. Eles passam seus dias em poltronas, assistindo TV, esperando pelas refeições e, gradualmente, perdendo a conexão com o mundo exterior e interior, quando esquecem o nome dos seus colegas de quarto.

As personagens, segundo a narradora, são “[d]uas ilhas que não se tocam” (Brum, 2006, p. 114). Elas estão fisicamente próximas, mas emocionalmente distantes. É como se cada uma fosse uma ilha separada, isolada da outra, incapaz de estabelecer uma conexão significativa. Vany, devido à artrite que afeta as articulações, não consegue mover o pescoço para a esquerda, o que limita ainda mais sua capacidade de interagir e se conectar com a amiga. Celina, por sua vez, consegue ver apenas o perfil de sua companheira de quarto, pois o olhar é “eclipsado pela janela da rua” (Brum, 2006, p. 114); embora ela esteja fisicamente no mesmo quarto que Vany, sua atenção e interesse estão voltados para o mundo lá fora, em oposição ao mundo dentro do quarto. Essa janela simboliza a desconexão emocional e a busca por algo mais significativo fora do ambiente da instituição.

No trecho o olhar “eclipsado pela janela da rua”, a narradora descreve a situação de Celina. O “eclipsar”, no tacer da narrativa, significa obscurecer, encobrir ou ofuscar. Nesse

contexto, a narradora transmite que a visão de Celina é prejudicada ou bloqueada pela presença da janela que dá para a rua. O trecho sugere ainda que a presença da janela se torna uma espécie de obstáculo para Celina, o que dificulta sua visão clara e direta de Vany e, até mesmo, uma válvula de escape da dura realidade diária vivida no asilo.

A luz entra pela janela. Ao se deparar com o mundo externo, ao que está além da janela, a personagem Celina é ofuscada pela luz emitida do sol, inicialmente sentindo-se desorientada. Essa limitação visual representa a falta de uma compreensão completa e verdadeira do mundo exterior ou a dificuldade de se conectar com a realidade física das paredes do asilo. Gradativamente, Celina começa a entender a natureza das coisas e percebe que as paredes são representações imperfeitas da realidade.

Ambas as personagens são, aos olhos da narradora, “[d]uas náufragas que decidiram expor suas almas na ante-sala do esquecimento” (Brum, 2006, p. 114)³⁷. Vany e Celina estão em um estado de isolamento e esquecimento, expondo empiricamente suas almas aos cuidadores, revelando quem eram anteriormente à chegada à “ante-sala”, contrastando com quem são no tempo da narrativa, quase sempre no presente. Na crônica, o uso dominante do tempo presente transmite uma sensação de atualidade aos acontecimentos, como se estivessem se desenrolando no momento da leitura e a imagem das almas das personagens.

É importante notar que, em alguns momentos da narrativa, encontramos o uso de verbos no pretérito perfeito, como “tinha”, “chegou”, “começou”, “escreveu”, etc. No entanto, essas construções verbais não passam a ter relevância, pois a narradora deixa claro, embora de forma camuflada em sua narração, que o passado não tem valor no presente: as almas das personagens são como um museu a céu aberto, estáticos e preservados no tempo, enquanto o enredo de suas narrativas de vida se desenrola no presente.

Cinematograficamente, acompanhamos uma sucessão de imagens e de metáforas que realçam a experiência de ambas as personagens na “ante-sala do esquecimento”, que pode ser interpretada como um não-lugar³⁸, onde os residentes perdem a conexão com suas identidades e histórias pessoais. Essa descrição ressoa nos estudos de Marc Augé (1994), que afirma que a ausência de histórias pessoais e relações profundas é uma característica comum desses

³⁷ A imagem metafórica das personagens sendo comparadas a “náufragas” na “ante-sala do esquecimento” cunha uma representação do isolamento, do desamparo e da invisibilidade que Vany e Celina vivenciam no asilo. Essa imagem evoca a ideia de que elas estão perdidas em um espaço onde são pouco notadas, como náufragas abandonadas em uma sala que antecede o esquecimento completo.

³⁸ Marc Augé (1994), em seu livro *Não lugares: introdução a uma antropologia da supermodernidade*, descreve o conceito como espaços que não possuem as características de um lugar tradicional, como uma identidade cultural sólida, conexões emocionais profundas ou histórias significativas associadas a eles.

espaços. A “ante-sala”, além disso, ressalta a situação de vulnerabilidade e a coragem das personagens, que mesmo em meio à solidão, conseguem expressar sua humanidade.

Vany e Celina estão exiladas:

Antes de Vany Pontes chegar à geriatria, quatro anos atrás, Celina Costa teve outras três vizinhas de cama. Uma morreu e as outras se mudaram. Então Vany chegou. Desde o primeiro segundo, compreendeu a vista que teria pelo resto dos dias. A porta entreaberta da sala. Foi isso que aterrorizou Vany. Aquele mundo de velhos. Um sentado ao lado do outro. Mas sem se tocarem, sem conversarem. Exilados do outro, exilados de si mesmos (Brum, 2006, p. 114).

Vany e Celina, de forma consciente ou não, optaram por compartilhar suas narrativas, suas dores e seus sentimentos em um espaço onde, frequentemente, as pessoas são relegadas ao esquecimento. A voz narradora também destaca o anseio por conexões das personagens e a necessidade de serem ouvidas, realçando a importância do contato humano. Essa necessidade de conexão é intrínseca à natureza humana, e a crônica ressalta a importância de reconhecer e valorizar a experiência e a história de cada indivíduo, especialmente daqueles que podem ser facilmente esquecidos pelo *ver* da sociedade.

Vany, que foi uma professora de História e teve uma vida ativa antes de sua condição de saúde deteriorar, luta contra a perspectiva de ficar presa a essa cena monótona. Ela tenta encontrar uma maneira de se conectar ao mundo novamente através da terapia da arte, ensinada por sua amiga Dilva Lima. Tanto Vany quanto Celina usam a arte, especificamente a pintura, como uma forma de escapar da realidade limitada do asilo e explorar sua imaginação.

À medida em que Vany e Celina desenham e pintam, suas mentes viajam para lugares distantes, e, por breves momentos, suas almas se conectam com o mundo exterior. No entanto, a maioria dos outros residentes da instituição não percebe a revolução que acontece em seu quarto, pois estão cada vez mais distantes e desligados da realidade. No final, Vany concebe a ideia de uma exposição de suas pinturas como uma forma de legado e liberdade, sonhando que suas obras possam ser vendidas para apoiar uma creche para crianças carentes. A exposição simbolicamente representa a possibilidade de que seus anseios e criatividade possam sobreviver a elas e serem apreciados pelo mundo.

No entanto, a crônica também enfatiza a luta desigual de Vany e Celina “contra o exílio. Celina voltou os olhos para a janela da rua. E Vany continuou sua busca pela chave do mundo” (Brum, 2006, p. 117). Mesmo assim, Vany e Celina encontram significado e resistência na pintura, e a crônica destaca a importância de buscar a criatividade e a conexão com o mundo, independentemente das circunstâncias desafiadoras.

Ao *olhar* para a janela da rua, Celina pode representar uma busca por conexões com o mundo exterior, uma tentativa de encontrar algo ou alguém além dos limites do asilo, mas é uma eclipsada, como mencionado anteriormente, dificultando sua conexão com a realidade além do asilo. Por outro lado, Vany persiste em procurar uma forma de encontrar significado em meio ao asilo, conexão ou sentido em sua vida mesmo dentro do ambiente limitado do asilo. A “chave do mundo”, assim, representa a busca que transcenda o exílio e a solidão, como uma maneira de dar sentido à sua existência e encontrar alguma forma de libertação.

No contexto da filosofia de Merleau-Ponty, a narrativa de Brum destaca a importância do corpo como veículo para a percepção e a experiência, bem como a busca pela conexão e significado em meio ao exílio e à solidão. Brum nos lembra da importância de valorizar a experiência e a história de cada indivíduo, especialmente daqueles que podem ser facilmente esquecidos pela sociedade. Portanto, essa abordagem filosófica lança luz sobre a compreensão dos textos de Brum e sua exploração da condição humana.

2.2 A proposta de Eliane Brum: a força invisível que rege o visível

Com base nas discussões da seção anterior, nossa intenção será estabelecer *um lugar no mundo* no qual os personagens excêntricos, representados por Eliane Brum, estão inseridos. Isso é especialmente relevante quando começamos a considerá-los como aqueles que, muitas vezes, estão invisíveis em um mundo que, de maneira geral, é visível.

Para prosseguirmos com o estudo, é de extrema importância contextualizarmos o projeto literário de Eliane Brum, bem como o elemento comum encontrado nas suas crônicas presentes em seu livro *A vida que ninguém vê*: a interconexão entre o que é aparente e o que permanece oculto, ou seja, a relação entre o visível e o invisível.

Nesse contexto, Merleau-Ponty (2014) ressalta que o primeiro, o visível, envolve uma espécie de limiar ou fronteira com o invisível, uma “membrana do invisível”, enquanto o segundo, o invisível, opera como uma dimensão oculta a ser revelada, manifestando-se apenas por meio daquilo que é visível, já que “só aparece nele” (Merleau-Ponty, 2014, p. 269).

Para o filósofo francês, fatores invisíveis, como o som, o olfato, o tato, as emoções e a memória, desempenham papéis expressivos em nossa compreensão do mundo (Merleau-Ponty, 2014, 1999). Esses elementos, como aponta Ericson Falabretti (2013) em seu artigo “Estrutura e ontologia na obra de Merleau-Ponty”, contribuem para a elaboração de um aspecto autêntico do mundo, uma experiência que combina elementos visíveis e invisíveis, que se entrelaçam para formar uma percepção completa do mundo vidente.

A teoria de Merleau-Ponty também nos convida a adentrar o conceito de inumano, um tema que será explorada ao longo deste capítulo. Essa abertura ao inumano que nos revela as raízes humanas, segundo Harley Juliano Mantovani (2018), no artigo “Religião e moralidade em Merleau-Ponty”, o filósofo francês

[e]ncontrará na pintura de Cézanne à medida que esta quer alcançar o nascimento e a organização espontânea da ordem para além do dualismo da forma e da matéria, propondo-se pintar um mundo primordial ou a Natureza *à sua origem* que reside numa profundidade bárbara inapreensível pela perspectiva geométrica ou fotográfica (Mantovani, 2018, p. 178 *apud* Merleau-Ponty, 1984).

Cézanne, através de sua arte, revela a Merleau-Ponty (1984) que observar a Natureza é um conhecimento que vai além das limitações/encerramento da inteligência humana. Este tipo de entendimento requer que o ser constantemente retorne às suas origens, como sugerido pela pintura de Cézanne, que nos leva a contemplar como se estivéssemos diante do nascimento da Terra. No entanto, só o Homem que transcendeu sua própria humanidade “é capaz justamente desta visão que vai até as raízes, aquém da humanidade constituída” (Merleau-Ponty, 1984). Esse é capaz de se fundir com a paisagem, como um organismo em desenvolvimento.

Para o filósofo francês, o ser humano não pode ser dissociado do mundo que o cerca, pois eles estão intrinsecamente conectados. O inumano, por sua vez, pode ser entendido como tudo aquilo que ultrapassa a perspectiva humana, indo além do que podemos apreender diretamente por meio de nossas experiências sensoriais (Merleau-Ponty, 1990).

Essa noção critica a redução de tudo a uma compreensão estritamente humana, pois o mundo é muito mais vasto e complexo do que nossa percepção pode captar:

Não se trata de reduzir o saber humano ao sentir, mas de assistir ao nascimento desse saber, de torná-lo para nós tão sensível quanto o sensível, de reconquistar a consciência da racionalidade, que se perde acreditando que ela vai por si mesma, que, ao contrário, a reencontramos fazendo-a aparecer sobre um fundo de natureza inumana (Merleau-Ponty, 1990, p. 68).

Nathália Coelho Silva (2021), em sua tese de doutorado “Observatório literário de Eliane Brum: o romance Uma/ Duas conduzido pelo conjunto de obra”, afirma que a escritora brasileira possui um projeto literário que se concentra em explorar as vidas e as histórias de personagens excêntricos, como discutido por Hutcheon (1991), por vezes “marginalizados” ou “invisíveis” no tecido social.

Brum escreve crônicas que abordam temas sociais, culturais e humanos, revelando o que, geralmente, permaneceria oculto aos olhos da sociedade. Seu projeto literário tem um

foco no humano e na reflexão sobre questões sociais, pois ela se debruça sobre os

[...] supostamente invisíveis, como também a busca pelo homem em cada tipo humano que cruzou seu caminho, me leva a identificar um desejo de demorar-se numa reflexão acerca da condição humana. [...] em *A vida que ninguém vê*, também enxerga, em diversas situações, um modo de desautomatizar o olhar, de trabalhar esteticamente as histórias para que o leitor possa deparar-se com a complexidade dos contrários que enreda a vida dos protagonistas – presos em suas próprias condições, mas, ao mesmo tempo, tentando arrancar-se (Silva, 2021, p. 126).

Nesta seção, faremos referência a algumas crônicas que não foram incorporadas no escopo de seleção e análise. Essa menção serve para reconhecer a existência de outras crônicas relevantes que, embora não tenham sido examinadas diretamente neste estudo, contribuem para uma compreensão mais abrangente do tema.

O projeto literário de Brum, ao nosso ver, enfatiza a força invisível que rege o visível, isto é, destaca a importância de compreender as complexas interações entre o que está à vista e o que permanece oculto nas vidas dos personagens, oferecendo um *olhar* singular e uma escuta sensível da realidade, sobretudo ao que diz respeito à sociedade e à existência humana.

Em seus textos, Eliane Brum enfatiza a importância de *olhar* além do que é visível, do que é óbvio, como descrevem Quadros e Mendes (2018, p. 7): “[Seu olhar é] capaz de mudar o foco e perceber o que ninguém mais percebe. Ela explica ainda que, antes de se enxergar o extraordinário nos outros, precisa-se vê-lo em si mesmo”. Neste contexto, Brum (2008, 2006) expressa sua crítica à ideia de que suas narrativas devem ser compreendidas de uma única via.

A autora argumenta que, semelhante à complexidade da vida, cada um de seus textos deve ser enriquecido pela interpretação e perspectiva individual de cada leitor. Em outras palavras, Brum defende a ideia de que sua obra pode ser apreciada de maneira diversa, e que a riqueza de suas histórias se revela quando diferentes leitores trazem suas próprias experiências e visões para a compreensão dos textos.

Conforme observado por Andrade (2020), a ênfase na relação – o visível e o invisível – se torna pungente quando a cronista valoriza as experiências do dia a dia e os aspectos mundanos que passam despercebidos. Para a autora, nas crônicas de Eliane Brum,

[...] as descrições são frequentemente utilizadas para denunciar a existência de lugares em que o acesso a uma moradia digna e a outros direitos básicos, como o tratamento médico e o emprego são aspectos da desigualdade social. Um dos procedimentos para levar o leitor a entender o espaço apresentado é apontar indícios que levam à compreensão da situação social dos habitantes (Andrade, 2020, p. 83).

Na crônica “Sinal fechado para Camila”, de 29 de janeiro de 1999, as descrições do

local onde a personagem-título morava revelam a situação de carência vivenciada por outros personagens ao seu entorno:

Camila nasceu na Fátima, num barraco de uma peça. Quando chovia, havia tanta água fora quanto dentro. Em dez anos a família progrediu. Conseguiu um barraco de duas peças. Camila dormia com os quatro irmãos num sofá esburacado ou no chão de tábuas podres porque não havia lugar para todos. Pai e mãe desempregados, o pai um homem triste, de olhos injetados, que descia o braço sobre a mãe sempre que bebia além da conta (Brum, 2006, p. 127-128).

Neste trecho, a voz narradora faz uma comparação: havia tanta água fora quanto dentro do barraco, e outros detalhes, como o número escasso de peças que compunham o humilde casebre, o sofá repleto de buracos e o piso de tábuas em ruínas, desvelam a fragilidade da antiga habitação da personagem. Os adjetivos que descrevem Camila acentuam a melancolia, lançando luz-sombra sobre os elementos introdutórios da narrativa.

Ainda sobre a memória póstuma de Camila, descobrimos que, devido à penúria de sua família, Camila buscará nas esquinas e nas sinaleiras de Porto Alegre um vai-e-vem para juntar “uma moedinhas”: “– Tio lindo, Tia linda do meu coração. Eu pergunto a você se não tem um trocadinho ou uma fichinha pra essa pobre garotinha...” (Brum, 2006, p. 127).

O desfecho da história de Camila é a trágica morte, como mencionado anteriormente: “com certeza você ouviu esse hino [...]. Debaixo de um sinal vermelho, o som entrando pelo vidro fechado, ameaçador como um Alien. O som entrando pela janela que você cerrou para se defender do ataque à sua consciência” (Brum, 2006, p. 127).

A narradora adota uma abordagem pessoal e emocional, na segunda pessoa (“você”), para criar provocar reflexões no leitor sobre a invisibilidade que envolvia o corpo-identidade da personagem, assim como sobre a sua responsabilidade social. Ao considerar-se uma voz que pode ser lida, a cronista se dirige diretamente ao próprio leitor, envolvendo-o como uma espécie de personagem e cúmplice da morte de Camila e convocando-o a se colocar na situação e refletir sobre suas próprias ações diante da miséria-visível alheia: “Você rezando para que o sinal fique verde, não de esperança, mas verde de fuga. Sinal livre para escapar do rosto da menina grudado na janela. [...] Obrigando-o a tomar conhecimento da miséria dela” (Brum, 2006, p. 127).

Após fugir da Febem, onde estava alojada, em um passeio ao corpo d’água na zona leste de Porto Alegre, o Lago Guaíba, com outras crianças, Camila perde a vida por afogamento. A voz, que anteriormente se achava em segunda, passar a narrar em primeira pessoa, imergindo como a linguagem objetiva dos obituários, em consternação: “Às 14h, de

calcinha e camiseta, Camila e duas das fugitivas mergulharam no Guaíba na altura do parque Marinha do Brasil. Camila não sabia nadar. Debatendo-se como fez durante toda a vida, Camila, a senhora dos cruzamentos, submergiu” (Brum, 2006, p. 128).

Há uma cruel ironia na expressão “senhora dos cruzamentos”. A narradora dialoga com o cúmplice da morte da personagem Camila e comenta que, apesar da presença constante dela nos cruzamentos da cidade, pedindo “trocadinho” ou “fichinha” e cruzando o caminho de outros personagens, aqueles que passavam por ela não a reconheciam ou simplesmente a ignoravam, tornando-a invisível socialmente. Ou, ainda, o “visível” em Camila só se torna *visível*, de fato, quando alguém se interessa em contar a sua história. Embora essa história já esteja inserida no cotidiano das ruas da cidade, ela adquire relevância somente quando uma voz diferente, como a de Brum, vai além do que era ouvido nos “sinais fechados” de Camila.

A descrição do local de nascimento da menina, o bairro Bom Jesus, e o local de velório de seu corpo, uma “capela funerária com ar-condicionado”, custeado pela Febem, e o cemitério no qual seu *eu* foi enterrado, o Jardim da Paz, estabelece uma antítese-gênese no que se refere à vida desesperançada das crianças que vivem nos semáforos. Há uma sugestão, por parte da narradora, de renascimento de Camila, mas em uma nova versão, quando ela “foi enterrada na manhã de terça-feira, no caixão branco dos inocentes” (Brum, 2006, p. 128).

A personagem faleceu em 16 de janeiro de 1999, no dia seguinte que a direção da Febem informou ao plantão do Conselho Tutelar, e a sua crônica póstuma foi publicada no jornal Zero Hora em 23 de janeiro. Não houve ressurreição de Camila ao terceiro dia, como esperávamos, mas, de onde há de vir a julgar os vivos, ela observa a reação de seus familiares:

Que lugar mais lindo, repetiam dos familiares, assombrados com o espaço tão grande e tão verde da morte. [...] No cortejo, um único terno. Puído e manchado, envergado por um homem em que o sofrimento abriu sulcos no rosto. Um homem tentando agarrar a dignidade que escapava como o cós da calça maior do que ele. No cortejo, nenhuma flor para Camila (Brum, 2006, p. 128).

E a narradora, de forma incisiva, autodeclara ao leitor-cúmplice:

Camila morreu. Mas os versinhos de Camila cruzaram o ar e semearas as esquinas. Não se iluda. Você não vai escapar. Há um exército de Camilas pela cidade. Haverá sempre uma delas tentando arrombar o vidro do carro com a urgência de sua fome. Camila morreu. Você, e eu também, somos cúmplices de sua morte. Nós todos a assassinamos. A questão é saber quantas Camilas precisarão morrer antes de baixarmos o vidro de nossa inconsciência. Você sabe? E agora, tio lindo, tia linda, o que vai fazer? (Brum, 2006, p. 128).

Com base nos escritos de Merleau-Ponty, a ideia é que o “invisível [a Camila] está *aí*”,

a ponto de sua vida visível estar centrada em um “núcleo de ausência” (Merleau-Ponty, 2014, p. 283). Nesse contexto, o conceito de invisibilidade não se limita ao que não foi ou será visto, ou ao que é visto por outros e não por nós. Antes de tudo, a membrura que envolvia a existência de Camila é aquilo cuja ausência conta em relação às suas experiências.

A presença-ausência simbólica do corpo de Camila podem ser examinadas a partir de várias perspectivas. A narradora enfatiza como a personagem está (e estará) sempre presente nos cruzamentos, porém sua presença não gera reconhecimento nem interações significativas com os outros. Isso reflete a concepção de Merleau-Ponty (1999) sobre a corporeidade como o meio pelo qual nos envolvemos e nos conectamos com o mundo ao nosso redor.

Embora tenha sido uma presença física viva em vida, Camila, como personagem, permanecia invisível para muitos nos diversos cruzamentos de Porto Alegre, sua existência reduzida a uma mera silhueta no movimentos dos semáforos. No entanto, a sua ausência se transforma em um corpo de palavras significativas para a cronista, que tece sua história e impacto através das linhas narrativas. Com isso, mesmo após a partida da personagem, seu corpo e suas experiências continuam ecoando e deixando marcas na escrita literária de Brum: a ausência se converte em uma presença simbólico-literária, permitindo que a memória de Camila permaneça viva e os leitores que se conectam com sua história no presente-passado.

Isso remonta a uma relação explorada pela autora³⁹, Brum (2006), que gradualmente perde a fé nos heróis e só encontra encanto neles quando estão próximos do humano. O *olhar* da autora consegue enxergar o extraordinário no ordinário e o incomum no comum.

De acordo com Brum (2006, p. 187), cada personagem, simboliza o “Zé”, e, em certo sentido, um “Ulisses”, e vice-versa. A cronista se esforça para narrar as histórias excêntricas e os dramas cotidianos com a grandiosidade épica que merecem, enfatizando que cada “Zé” é tão relevante e (extra)ordinário quanto o herói mitológico Ulisses, de Homero. Esse aspecto presente em suas crônicas valoriza as vidas que, à primeira vista, podem parecer simples e desconhecidas, mas são tratadas como verdadeiras *Odisseias*.

Ao *olhar* cada pequena-grande vida como uma *Odisseia*, Brum destaca a profundidade e a complexidade inerentes a cada personagem, desafiando a ideia de que apenas histórias de figuras notáveis são dignas de serem contadas. Essa visão requer a apreensão das experiências individuais, valorizando a diversidade e a singularidade de cada personagem. Brum sugere ao leitor reconhecer a grandeza ordinária, pois cada “Zé” é tão lendário quanto “Ulisses”, e cada narrativa de vida merece ser contada com a magnitude épica que realmente possui.

³⁹ Sugerimos a leitura do artigo escrito por Eliane Brum, intitulado “O mundo invisível de cada um”. Disponível em: <http://elianebrum.com/opiniao/colunas-na-epoca/o-mundo-invisivel-de-cada-um/>.

Segundo Brum, em sua entrevista para Aguiar (2022), o olhar capaz de enxergar o invisível é aquele que vai além das aparências e das narrativas superficiais; é aquele que permite empatia, sensibilidade e alteridade para os personagens e as realidades que, geralmente, são estigmatizadas. Em *A vida que ninguém vê*, enxergar o invisível envolve a desconstrução de nossas próprias crenças e pré-conceitos, bem como a abertura para uma ótica diferente daquela que estamos acostumados, compreendendo as histórias reais, os desafios e as perspectivas dos personagens que, muitas vezes, são vistos como “invisíveis”.

Na crônica “O homem que come vidro”, de 6 de fevereiro de 1999, nos é apresentada a dura rotina de outro personagem invisível nas movimentadas ruas das grandes cidades: Jorge Luiz Santos de Oliveira. Para garantir sua sobrevivência, ele demonstra sua habilidade (comer vidros) em frente ao Mercado Público de Porto Alegre.

A narradora-personagem da história, que é a própria cronista, marcada pela alteridade descobre algo esquecido nas esquinas da cidade, descreve:

Fiquei muda. Ele deveria ou não continuar comendo vidro? Então compreendi. Jorge Luiz Santos de Oliveira, batizado assim 35 anos atrás, tinha o sonho de ganhar a vida comendo vidro. Porque comer vidro é a arte de Jorge Luiz. É o que desde cedo diferenciou Jorge Luiz da massa triste de todos os Jorges, da longa fileira de colonos de São Jerônimo, terra carvoeira, escura, de gosto acre. Foi mascando seu chão pedregoso que ele descobriu que era um ser único no mundo, apesar do mesmo rosto melancólico, da mesma pele esticada sobre os ossos. Foi mastigando pedras para espantar os vermes que subiam pelas tripas que ele desbravou sua arte. E para quem regurgitava pedras, o vidro não metia susto (Brum, 2006, p. 150).

Jorge simboliza “um dos refugiados no próprio país”⁴⁰, aqueles que deixam suas cidades natais no interior em busca de uma vida melhor nas grandes cidades. Sua luta diária é pelo seu *eu* visível, não se resumindo só à esmola, é o desejo de Jorge Luiz, que já sente a (in)diferença por parte do seu público. Outros artistas competem com ele, dançando e fazendo malabarismos para também escapar da pobreza e chamar a atenção dos transeuntes.

A narradora, em primeira pessoa, relata os eventos e as experiências diretamente de vista pessoal e interage com os outros personagens na história. Ela compartilha suas observações, pensamentos e emoções ao longo do enredo, especialmente ao se deparar com um personagem que possui habilidades excêntricas, como comer vidro e realizar outras ações impressionantes com o material cortante, como deitar-se e caminhar sobre ele.

O uso da primeira pessoa possibilita à narradora-personagem se envolver na narrativa

⁴⁰ A expressão foi empregada por Eliane Brum durante uma entrevista concedida em 2019 no programa *Córtex*, produzido pela mídia independente Estúdio Fluxo, com o título: “Vivendo o Fim no Centro do Mundo. Um passeio com Eliane Brum em Altamira”. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=gHIL7ExjaxQ>.

e, simultaneamente, partilhar suas impressões com o leitor, como no seguinte trecho:

Jorge Luiz não entendia por que as pessoas preferiam ver um lagarto sem graça fazer coisa nenhuma a assistir a um homem comer vidro, deitar-se sobre vidro, caminhar sobre vidro. Não compreendia um mundo em que um homem come vidro não causa espanto.

Ficamos os dois ali, olhando feio para o lagarto. Depois fui embora, sem responder à sua pergunta de abismo. O Homem de Aço não estava preparado para a maior de todas as dores: a da invisibilidade (Brum, 2006, p. 151).

O homem que come de vidro precisa comercializar sua habilidade. Conquistar a atenção do público não é uma tarefa fácil. Para o aceite como membro dessas áreas urbanas, segundo Andrade (2020), é necessário possuir uma excentricidade que seja uma profissão por direito próprio, de berço, distintamente da realidade daqueles que já expõem seus espetáculos, frequentemente pertencentes à parcela analfabeta da população.

Apesar das limitações, o anseio de conquistar o sucesso nas metrópoles atrai pessoas como Jorge Luiz, assim como acontece com a Macabéa, a personagem nordestina de *A hora da estrela* (2020), de Clarice Lispector, que chega ao Rio de Janeiro iludida pelas promessas da vida urbana, como nos descreve Sérgio Antônio Silva (2020), em *A hora da estrela de Clarice*. Ambas as narrativas, situadas em contextos históricos diferentes no Brasil, tecem o poder atrativo/sedutor das grandes cidades e as esperanças que elas despertam em personagens em busca de vida melhor, mesmo quando as expectativas parecem desafiadoras.

“O homem que come vidro” estabelece uma correlação intrínseca com os conceitos de corpo e (in)visibilidade, conforme propostos por Merleau-Ponty (1999, 2014). O personagem-título, Jorge Luiz Santos de Oliveira, representa um episódio emblemático dessa relação. Sua experiência sobrepõe a simples corporeidade, transformando-se em uma expressão que vai além do aspecto físico e se torna um reflexo vivo de sua existência e interação com o mundo. Esta experiência ampliada do corpo não se limita à mera presença física, mas abarca camadas mais profundas e subjetivas, revelando aspectos ocultos e íntimos da experiência humana.

Nesse contexto, a questão da visibilidade toma uma nova e ampla perspectiva. Não se refere à aparência física do corpo de Jorge Luiz, mas sim à representação dos elementos fundamentais e frequentemente imperceptíveis que compõem sua experiência e interação com o mundo ao seu entorno. Aqui, a invisibilidade transcende a superfície visível, incorporando dimensões subjetivas, ocultas ou discerníveis na trama do dia a dia da sociedade na qual o personagem se encontra inserido.

A crônica destaca a relevância e aplicabilidade dos conceitos de Merleau-Ponty ao explorar a relação singular entre corpo, percepção e representação na vida de Jorge Luiz. Ao

trazer à tona essa interação íntima e complexa, a voz narradora ilustra a profundidade dos conceitos de Merleau-Ponty na apreensão da experiência humana, especialmente quando se trata do modo como o corpo se manifesta e se conecta com o mundo, ultrapassando limites físicos para adentrar o campo da subjetividade e da percepção individual.

O olhar capaz de enxergar o invisível é profundo, pois busca ir além das aparências e se conecta com a humanidade e a dignidade de todos os sujeitos. É um olhar que valoriza as diferentes perspectivas e subjetividades que compõem o enredamento da realidade, e que se permite enxergar além das narrativas dominantes e estereotipadas, como diz Antero da Silva Bragança Gomes (2017), em “*Visões invisíveis: ficcionalidade e representação do anônimo no jornalismo literário de Eliane Brum*”.

A carne de seus textos

[s]ão os “desacontecimentos”, palavra que dá conta de uma escolha: escrevo sobre a extraordinária vida comum, sobre o cotidiano dos homens e das mulheres que tecem os dias e também o país, mas nem sempre são contados na história. Sobre aquilo que se repete e, por equívoco ou miopia, é interpretado como banal. busco subverter o foco, embaralhando os conceitos de centro e de periferia. Sou uma repórter de desacontecimentos (Brum, 2013, p. 14).

Por respeitar o olhar do Outro e suas realidades, Brum (2008) acredita que a fala deles não deve ser corrompida: “‘melhorar a fala’ já é uma fraude. Nós trabalhamos com palavras. O que as pessoas contam, como contam. Colocar um sinônimo, nas aspas do entrevistado, já é traí-lo” (Brum, 2008, p. 239).

A fim de fornecer ao leitor um quadro completo da realidade, Quadros e Mendes (2018) dizem que os textos de Brum são ricos em detalhes, permitindo que os leitores tirem suas próprias conclusões e tomem suas próprias decisões, em vez de confiar apenas na percepção da realidade do repórter. Ela busca o abstruso – o visível e o invisível – porque, segundo Brum (2008), o simples é óbvio e já foi contado anteriormente:

Para mim, só faz sentido escrever se for para incomodar, perturbar, inquietar. Não pela polêmica fácil, pelo truque, mas pela busca honesta por compreender a época em que vivemos. Sem esquecer nem por um segundo que escrevo imersa neste tempo histórico e que as verdades são criaturas fugidias, que se escondem às vezes nas vírgulas do cotidiano. Escrevo porque acredito no poder da narrativa da vida transformar a própria vida (Brum, 2013, p. 18).

Na apresentação do livro *A menina quebrada*, “Um percurso de des(identidades)”, Eliane Brum conta que escreve “porque a vida me dói, porque não seria capaz de viver sem transformar dor em palavra escrita. Mas também não é só dor que vejo no mundo. É também

delicadeza, uma abissal delicadeza” (Brum, 2013, p. 13). Ademais, Brum diz que “[d]esde pequena sou uma olhadeira e uma escutadeira, raramente faladeira, e vou engolindo as novidades com os olhos e os ouvidos, sempre ávida por mais” (Brum, 2013, p. 13).

Em “O menino do alto”, de 17 de julho de 1999, a tragédia se relaciona a ter ou não direito aos recursos da cidade, o primeiro deles, ao de uma boa moradia: “A tragédia do menino é ter nascido no lado errado da cidade. No alto do Morro da Polícia, em um barraco encarapitado sobre uma ironia. Suspenso sobre um cartão-postal de Porto Alegre, sobre a visão do Guaíba escavando a capital como um Michelangelo” (Brum, 2006, p. 72).

Por meio da voz narradora, em terceira pessoa, observa-se a presença de duas cidades. A “cidade do alto”, situada nos morros, na qual os meninos se divertem descendo pelas ladeiras em busca de aventuras. Já a “cidade de baixo”, por contraste, é habitada por crianças que vivem em locais seguros, com acesso à educação, cuidados médicos e videogames, constituindo uma ilusão para os meninos que residem nas áreas mais pobres, nas partes elevadas da cidade. Isso é resultado de em uma espécie de “inversão” de valores, uma vez que, tradicionalmente, a noção de “alto” costuma denotar algo positivo, relacionado ao que é superior e mais visível, o que, no entanto, trata-se do extremo oposto na história de Leandro.

O personagem-título é Leandro Siqueira dos Santos, que, aos olhos da narradora, vivia imerso em sonhos até que um acidente interrompeu suas escassas chances de chegar ao outro lado da cidade:

O drama do menino é que nasceu duas vezes. Nos primeiros 12 anos descia a cidade vertical aos trambolhões de criança, resvalando pelos barrancos, rindo das pedras. Espantando a fome que assombrava a família com aquela inocência que protege a infância. Suspirando por um videogame que jamais chegaria no Natal, mas mesmo assim sonhando como só os meninos são capazes. Numa das incursões à planície, aconteceu. Nem viu o carro, não viu nada. Despertou cinco meses depois. Acordou para o horror. Tinha as pernas retorcidas, as mãos em garras. O menininho renasceu. Como prisioneiro (Brum, 2006, p. 72).

O personagem que ansiava por experimentar momentos triunfantes através da aquisição dos objetos dos quais sonhava e aspirava a uma vida gloriosa em um lugar distante, a cidade de baixo, assim como a personagem Macabéa, em *A hora da estrela*, também vê suas esperanças despedaçadas devido a um atropelamento. Para Lispector (2020, p. 29), “na hora da morte a pessoa se torna brilhante estrela de cinema, é o instante de glória de cada um e é quando como no canto coral se ouvem agudos sibilantes”. Acontece o acidente com Leandro.

A expressão renascer “[c]omo prisioneiro” estabelece uma intensa metáfora para ilustrar a transformação na vida do menino, Leandro. Essa comparação reflete a ideia de que ele se

sente aprisionado em sua nova condição, incapaz de desfrutar da liberdade que tinha antes do acidente, já que suas pernas, que costumavam ser sua única forma de se deslocar e explorar o mundo, agora estão limitadas. Já a descrição “alto da torre da cidade” evoca uma sensação de isolamento e afastamento em relação às oportunidades e às experiências que Leandro costumava desfrutar. Essa metáfora, como um conto de fadas, destaca as limitações impostas à vida do personagem pelo acidente, tornando-o prisioneiro de sua própria existência. Isso fica evidente quando a narradora descreve que as pernas de Leandro eram as “únicas asas que tinha para voar sobre o fosso entre dois mundos” (Brum, 2006, p. 72).

Lá no alto, mesmo para aqueles com plena mobilidade nas pernas, a locomoção era uma tarefa árdua. Em dias de tempestade, o morro se transformava em um mar revolto, um oceano sombrio que desabava, arrastando consigo pedras, plantas, animais e até mesmo pessoas, submergindo tudo em lama. Na cidade elevada, ir e vir exigia que as pessoas se movessem de forma semelhante a animais de quatro patas, como se a estrutura do morro não fosse adequada para construções sólidas que pudessem resistir às intempéries.

Na crônica, a inversão entre o “céu” e a “terra”, representada pela “cidade do alto” e a “cidade de baixo”, pode ser associada a simbolismos bíblicos⁴¹. Há uma ironia perceptível ao notar que, no “alto,” o local onde os favores divinos deveriam ser mais próximos, Deus parece distante. Enquanto isso, os moradores das áreas elevadas, devido às suas difíceis circunstâncias, enfrentam uma situação que pode ser comparada a um inferno.

Segundo a narradora,

[q]uando o pai raquítico carrega o filho de pernas mortas pela esarpa de sua tragédia, o morro se cala. Alpinistas da miséria, um passo em falso pode custar a vida. Embaixo, a enfermeira espera. Ou o vizinho. Como não há ambulância para levá-lo à fisioterapia, um e outro se alternam com seus próprios carros. A cada vez o menino vai com o coração descompassado, a cada vez que desce sonha que subirá com as próprias pernas (Brum, 2006, p. 74-75).

Cinematograficamente, a cena de Leandro descendo o morro enquanto carregado pela população silencia a todos, “[p]orque é só um menino de pernas assassinadas” (Brum, 2006, p. 75). Esse personagem, “que nasceu do lado errado da cidade”, mantém seus sonhos vivos. Para a voz narradora, isso só se torna possível quando ele “sonha em construir uma ponte entre o morro onde nasceu e a planície onde precisa chegar. É só um menino de pernas mortas. E não desistiu de mudar o mundo” (Brum, 2006, p. 73).

⁴¹ Chevalier e Gheerbrant (2012) ressaltam que a simbologia do céu e da terra na tradição bíblica é rica e cheia de significados. O céu é associado a Deus e ao divino, enquanto a terra é vista como o mundo físico e humano.

A relação entre o corpo de Leandro e a teoria de Merleau-Ponty (1999) se destaca na crônica “O menino do alto”, destacando o contraste entre o sensível e o inteligível, ou o corpo entre o corpo e um espírito separado. De acordo com Merleau-Ponty (1999), o corpo supera o aspecto físico; é o veículo essencial para compreender e interagir com o mundo. No caso do personagem-título, Leandro, suas pernas, antes representantes de sua liberdade e elo entre duas realidades distintas – a cidade do alto e a cidade de baixo – exploravam e interagiam com o mundo *presente*. O acidente de carro que atinge o personagem, como um elemento catalisador da narrativa, não apenas altera sua mobilidade física, mas também abala sua visão de mundo, levando-o a reavaliar sua percepção do espaço e das oportunidades.

Leandro se torna prisioneiro do seu corpo não só por suas limitações físicas, mas também por suas memórias e pela condição de suas pernas distorcidas, enfrentando novas realidades que alteram drasticamente sua maneira de vivenciar o mundo. A percepção do personagem reflete uma transformação de si mesmo, ou melhor, de um eu instalado num corpo-linguagem, que nos leva a uma visão a partir da perspectiva do Outro, como destacado por Merleau-Ponty (1974).

A noção de corpo-linguagem indica que o corpo não é apenas um meio de expressão, mas a própria linguagem pela qual entendemos e nos comunicamos com o mundo. Merleau-Ponty (1999, 1974) argumenta que a percepção não é um fenômeno puramente mental, mas algo que emerge da nossa relação corporal com o mundo ao nosso redor, ou seja, uma espécie de linguagem não verbal que está constantemente ativa e que influencia nossas experiências.

Nos textos de Eliane, encontramos personagens e cenários que emergem de sua voz autoral, como nos ressaltam Jaqueline Frantz de Lara Gomes e Rafael Eisinger Guimarães (2015), em “A imagem do corpo e a escrita da identidade: a relação entre corporalidade e autoria feminina na obra de Eliane Brum”, essa afirmação é refutada quando a própria repórter diz que essa voz e/ou poética que emerge de seus textos não é propriamente sua, mas sim das pessoas com quem conversa, pois, para Brum, “só converso com alguém se a pessoa quiser. Se ela achar que tem uma boa razão para me dar uma entrevista. Mesmo que a pessoa esteja na rua. Mesmo que essa porta seja invisível” (Aguiar, 2022, p. 25).

Segundo a autora,

Sou capaz de escutar qualquer pessoa, por mais atroz que seja o que ela tenha feito. Tem uma chave dentro de mim, que na hora que eu estou trabalhando, ligo e escuto sem julgar. A gente escuta com os olhos. Escuta não só as palavras, mas todos os sons... as cores... toda a percepção dos sentidos e mais alguns... E tem aquela coisa interna que a gente faz, que eu falo que é atravessar a rua de si mesmo para ser capaz de escutar uma outra experiência de viver (Aguiar, 2022, p. 28-29).

E, dentro desse contexto, observamos a autora explorando em *A vida que ninguém vê* a sua perspectiva sobre o cotidiano de personagens retirados do contexto da vida real.

A partir desta seção, podemos inferir que o projeto literário de Brum é ressaltar a ligação entre aquilo que é *visível* e aquilo que permanece *invisível* na existência dos seus personagens. Por meio de suas histórias, Brum busca proporcionar voz e destaque a essas pessoas, não apenas ao retratar suas vidas, mas também ao sublinhar a intrincada complexidade e a dignidade que permeiam suas vivências. Brum questiona a noção de que apenas narrativas sobre presenças notáveis merecem ser compartilhadas, sustentando que a grandeza está intrínseca na vida cotidiana e nas experiências “invisíveis”.

Na próxima seção, exploraremos o *olhar* da cronista após a visita ao zoológico da cidade de Porto Alegre e como essa experiência se relaciona com seu projeto literário.

2.3 A cronista vai ao zoológico de Porto Alegre

Do conjunto de vinte e três crônicas que compõem o livro *A vida que ninguém vê*, destacam-se três delas que se concentram em textos envolvendo personagens não humanos: “O cativo”, “O conde decaído” e “O álbum”. Nesta seção, focaremos nossa atenção nos animais e nos animais-humanos que passam a ter corpo e protagonismo nos textos de Brum.

A representação de um narrador visitando um zoológico remonta a diferentes obras literárias ao longo do tempo⁴². Um exemplo emblemático é a peça *The zoo story*, de Edward Albee, escrita em 1959, e o conto “O búfalo”, de Clarice Lispector, presente no livro *Laços de família*, de 1960. Ambos os cenários desses textos se desenrolam em zoológicos, com vozes e observações atentas e perspicazes da natureza animal e humana, e vice-versa.

Em “O cativo”, de 11 de setembro, a cronista direciona seu olhar aos zoológicos e à maneira como os animais são tratados quando mantidos em cativeiro, destacando semelhanças com o comportamento humano. Conta-se a história de um macaco, o Alemão, residente no Zoológico de Sapucaia do Sul. Certo dia, Alemão conseguiu abrir o cadeado de sua jaula e escapou. No entanto, ao invés de desfrutar de sua liberdade recém-encontrada, ele optou por caminhar até o restaurante do zoológico e beber uma cerveja no balcão. Os humanos ficaram apavorados ao ver o macaco agindo como um homem, isto é, como eles próprios.

⁴² A esse respeito ver o livro *Ave, palavra*, de João Guimarães Rosa (2009), cujas narrativas exploram a fronteira entre o animal, o humano e o inumano. Além disso, oferecem oportunidades para interpretações sobre a figura do homem moderno, “dentro de uma cadeia literária representativa”, conforme indicado por Ivani Maria Pereira (2014, p. 11) em sua dissertação intitulada “Os bestiários de Guimarães Rosa em *Ave, palavra*”.

A saga de Alemão, como um mímico, assemelha-se a uma metáfora sobre a condição humana, insinuando que, muitas vezes, as pessoas também se conformam com uma vida de restrições e cativeiro, preferindo a segurança e a familiaridade do que a incerteza da liberdade.

Nesse contexto, o mimetismo animal⁴³, exemplificado por Alemão e os outros animais a ser discutidos, representa não apenas uma adaptação ao ambiente, mas também uma conexão com outro animal, o humano, revelando similaridades entre eles. A imitação, como uma modo básico de interação entre seres semelhantes, segundo Merleau-Ponty (2023), em seu livro *A natureza*, reflete a influência mútua entre eles, mesmo que essa influência seja percebida de maneira quase mágica.

Além disso, a identificação do animal por seus semelhantes sugere que a formação de sua identidade não se limita a processos internos do organismo, mas constitui um significado mais amplo e crítico. Ao considerar essa interação mimética entre os animais, Merleau-Ponty (2000) argumenta: “O estudo da aparência dos animais readquire interesse quando se entende essa aparência como uma linguagem. É preciso apreender o mistério da vida na maneira como os animais se mostram uns aos outros” (Merleau-Ponty, 2000, p. 304-305).

O tempo da narrativa é predominantemente no pretérito perfeito do indicativo, usado para descrever ações passadas ou concluídas.

Através de uma narradora em terceira pessoa, são observados os eventos e os animais do zoológico, assim como as questões relacionadas ao cativeiro e à liberdade. A narradora aborda a questão perturbadora dessa história, que não reside na semelhança entre o homem e o macaco, algo já explorado pela teoria da evolução de Darwin, mas sim no fato de que o macaco, ao se “tornar um homem”, virou as costas para a liberdade.

Em seguida, o foco narrativo passa a descrever outros animais do zoológico, como o babuíno chamado Beto, que vive enfurecido e impotente, que

[d]á voltas e mais voltas na jaula, esmurra as grades. Atira comida e fezes nos visitantes. Espanca a companheira se ela não faz tudo o que ele quer. Não admite que emita um som sem a sua permissão. Não deixa que arrede pé sem asua complacência. Se o faz, Beto cobre-a de tapas. Se a tiram de perto dele, Beto piora. Começa a arrancar pedaços do próprio corpo. Durante as crises, Beto toma dez miligramas de Valium por dia (Brum, 2006, p. 55).

A narradora descreve que Beto vive enfurecido e impotente dentro da jaula, com um

⁴³ Para Merleau-Ponty (2000) *apud* por Robert Hardouin (1946), em *Le mimétisme animal*, o mimetismo não se resume simplesmente à tentativa de reproduzir de forma exata atos específicos. Imitar implica tentar, de maneira adaptada às capacidades do organismo, alcançar um resultado semelhante ao observado em *outrem*, como um animal que busca reproduzir o desfecho produzido por um humano que o observa. Isso se evidencia no caso do macaco Alemão e na repetição de uma série de ações específicas.

comportamento agressivo e controlador. Ele dá voltas incessantes na jaula, golpeia as grades, atira comida e fezes nos visitantes e espanca sua companheira se ela não cumprir suas vontades. Beto, como um humano, é representado como um dominador, não permitindo que sua companheira emita um som sem sua permissão ou que ela se mova sem sua complacência. Quando ela desobedece, Beto a agride. Quando a afastam dele, o babuíno fica ainda pior, chegando ao ponto de começar a arrancar pedaços do próprio corpo durante suas crises.

Merleau-Ponty (2000, 1999) enfatiza que a subjetividade humana permite uma visão mais ampla do tempo do que a experiência limitada do presente. Essa subjetividade possibilita contemplar tanto o passado quanto o futuro, algo quase acessível para aquele enjaulado/preso a circunstâncias imediatas e concretas, como Beto – e Leandro, o personagem representado com sua cadeira de rodas, na crônica “O menino do alto” –, que enfrenta suas restrições sem conseguir se distanciar do momento “aqui e agora”.

A analogia entre o estado de exílio ou prisão e a metáfora da jaula do babuíno Beto é um meio de examinar a alienação, conceito explorado por Merleau-Ponty (1995), em seu livro *Sens et non-sens*. Este último aborda a alienação como um estado em que o ser vivencia uma desconexão consigo mesmo, com os outros ou com o mundo ao seu redor. Merleau-Ponty contextualiza essa condição como emergente quando há uma ausência de autenticidade ou quando alguém se sente desconectado de sua própria essência existencial. A ideia central é explorar a sensação de separação, seja ela física, emocional ou existencial, do que é considerado parte essencial da identidade pessoal ou da ligação com o ambiente circundante.

A constante repetição de dar voltas e esmurrar as grades mostra sinais evidentes de frustração e estresse em Beto. Essa atitude pode ser lida como um reflexo da reclusão e da carência de espaço e de estímulos adequados no ambiente do zoológico. Personificado⁴⁴ pela voz narradora, mostra-se um homem extremamente frustrado, possivelmente expressando sua raiva e sua agressividade.

Ao espancar a companheira se ela não faz tudo o que ele quer, caracteriza-se como uma resposta à falta de controle sobre o próprio ambiente. O espancamento surge como um mecanismo de lidar com a frustração e o descontentamento, como um homem que não permite que a mulher tenha voz ou autonomia em suas ações, além de evidenciar uma dinâmica de poder e controle que pode ser resultado do ambiente restrito da jaula, onde os animais são privados de suas liberdades naturais. Se a tiram de perto dele, Beto piora. O

⁴⁴ Conforme explicam George Lakoff e Mark Johnson (2002), em *Metáforas da vida cotidiana*, a personificação, também conhecida como prosopopeia ou animização, é a figura de pensamento pela qual os seres inanimados ou irracionais agem e sentem como humanos.

afastamento da companheira desencadeia comportamentos autodestrutivos, indicando o nível de angústia que ele experimenta.

A analogia com comportamentos humanos é feita pela narradora para ilustrar uma possível interpretação psicológica do que poderia motivar esse tipo de comportamento de Beto, o babuíno. Contudo, essa comparação é delicada e problemática, pois a mente e as motivações dos animais podem diferir significativamente das dos seres humanos. Nesse sentido, as ações de Beto também são explicadas a partir de comportamentos naturais e instintivos em animais, relacionados à sua dinâmica social e ao espaço de cativeiro.

Com base nas informações fornecidas no trecho original, podemos inferir que o comportamento agressivo de Beto em relação à companheira e sua reação ao afastamento dela são possíveis indicadores do estresse e do sofrimento causados pelo confinamento e pela falta de um ambiente adequado para suas necessidades naturais.

Durante as crises, Beto toma dez miligramas de Valium por dia. A administração do medicamento é uma estratégia adotada pelos responsáveis pelo zoológico para lidar com os impulsos contrários do babuíno. Essa prática ressalta os desafios envolvidos na situação do animal e a dificuldade de proporcionar um ambiente adequado, o que suscita uma reflexão sobre a ética e os impactos dos zoológicos no bem-estar animal.

Essa descrição de Beto destaca a inquietante convergência entre comportamentos que normalmente associamos ao ser humano e o comportamento exibido por animais em cativeiros, como a narradora nos diz. Isso destaca a importância de questionar a ética e os impactos dos zoológicos no bem-estar animal.

Por outro lado, os tigres-de-bengala, majestosos mas presos em cativeiro desde o nascimento, privados de sua verdadeira essência:

Os tigres-de-bengala são reis de fantasia. Têm voz, possuem músculos, são magníficos. Mas nascidos em cativeiro, já chegaram ao mundo sem essência. São um desejo que nunca se tornará. Adivinham as selvas úmidas da Ásia, mas nem sequer reconhecem as estrelas. Quando o sol escorrega sobre a região metropolitana, são trancafiados em furnas de pedra, claustrofóbicas. De nada servem as presas a caçadores que comem carne de cavalo abatido em frigorífico. De nada serve a sanha a quem dorme enrodilhado, exilado não do que foi, mas do que poderia ter sido. E que jamais será (Brum, 2006, p. 55).

A narradora descreve poeticamente os tigres-de-bengala que vivem em cativeiro, assim como as idosas que vivem em um asilo Vany e Celina na crônica “O exílio”, e explora a dualidade entre sua aparência majestosa e sua realidade reclusa e privada de essência. Os tigres são retratados como reis de fantasia, seres magníficos com força e beleza. O contraste é

ressaltado, já que, por nascerem em cativeiro, nunca experimentam a verdadeira essência de ser tigres livres em seu habitat natural.

As palavras utilizadas, como “desejo que nunca se tornará” e “exilado não do que foi, mas do que poderia ter sido”, reforçam a ideia de que esses tigres estão privados de sua natureza e destino, assim como as idosas residentes da casa-asilo Vany e Celina, na crônica “O exílio”. Os tigres-de-bengala, assim, permanecem confinados em espaços claustrofóbicos, impedidos de caçar e viver como tigres selvagens. A comparação entre suas presas afiadas e a realidade de receber carne de cavalo abatido em um frigorífico também ressalta a perda de sua natureza predatória natural. Em vez de caçarem em seu ambiente natural, estão presos a uma realidade desprovida de significado.

A narradora ainda sugere que, mesmo com toda a sua magnificência física, os tigres nunca poderão ser verdadeiramente o que deveriam ser, ressaltando a importância de considerar o bem-estar dos animais em ambientes mais próximos de suas condições naturais. E mais adiante a narradora complementa:

Anos atrás, um de seus bisavôs galgou a escada do tratador e espiou para além dos muros. Foi o mais longe que um deles chegou. São poderosos, os tigres-de-bengala. Mas quando chega a hora de serem confinados na caverna escura de sua escravidão, viram as costas para a Lua que aponta como promessa e marcham para a jaula (Brum, 2006, p. 55).

O trecho apresenta uma descrição triste sobre os tigres-de-bengala, destacando a história de um dos bisavôs dos tigres que tentou escapar, mas não conseguiu. Ele “galgou a escada do tratador” e espiou para além dos muros do cativeiro, mas esse foi o mais longe que ele chegou, indicando a impossibilidade de alcançar a liberdade. No entanto, quando chega a hora de serem confinados novamente na jaula, eles se submetem e viram as costas para a “Lua que aponta como promessa”, sugerindo que a Lua pode representar a esperança de liberdade que nunca se realiza. Essa ação de voltar para a jaula é comparada ao comportamento de um animal submisso e alquebrado, como se eles fossem reduzidos à condição de servidão ao olhar dos visitantes do zoológico.

A narradora cria ainda uma atmosfera melancólica, transmitindo a ideia de que esses animais, apesar de serem considerados poderosos, são aprisionados e forçados a viver em um ambiente que não lhes permite serem verdadeiramente livres.

Também é mencionada a urso-de-óculos chamada Peposa e seu filho Rayban, que busca incessantemente escapar do cativeiro, demonstrando uma vontade de liberdade:

Quando nasceu Rayban, ela fez o que as mães costumam fazer: ensinou a ele a arte da resignação. Pegou-o pela orelha e carregou-o até as entranhas da fuma na hora marcada. Hoje, Rayban vai por sua conta. Mas, todos os dias, Rayban desafia a mãe, se esgueira e testa o cadeado. Sem jamais ter aspirado o perfume gelado da cordilheira de seus ancestrais, Rayban não adivinha o que há do outro lado. Mas intui. E por ser criança ainda não desistiu de buscar (Brum, 2006, p. 55).

A ursa é retratada como uma figura materna, ensinando Rayban sobre a vida na natureza e como sobreviver no cativeiro. O nome dado ao filhote, “Rayban”, tem um tom irônico e crítico para comentar sobre a sociedade consumista. Como descreve Beth Brait (2008), em seu livro *Ironia em perspectiva polifônica*, como o nome sugere, é um tipo de ironia que envolve crítica, sátira ou comentário social. É uma expressão que aponta ou questiona aspectos negativos da sociedade, dos comportamentos humanos, de instituições, de valores culturais ou de políticas, muitas vezes de forma indireta e perspicaz.

Essa escolha de nome sugere que a narradora faz uma crítica ao consumismo exagerado, pois Ray-Ban⁴⁵ é uma referência à famosa marca de óculos de sol. A ironia reside no fato de que o filhote, que está sendo educado sobre a vida na natureza, carrega um nome que evoca produtos de consumo urbano.

Quando Rayban nasceu, Peposa ensinou a ele a arte da resignação, mostrando-lhe como se comportar no interior da jaula e seguir à risca o cronograma estabelecido pelos cuidadores do zoológico. Ele aprende a ir para dentro da fuma na hora marcada, seguindo o exemplo de sua mãe. Apesar de ter sido criado em cativeiro, Rayban mostra um desejo intrínseco de explorar além das grades. Ele desafia sua mãe, esgueira-se e testa a força do cadeado, em uma tentativa de buscar a liberdade.

Essa descrição ilustra a dualidade entre o instinto natural dos animais de explorar e buscar liberdade e a realidade da vida, onde sua liberdade é limitada. O comportamento de Rayban representa a resistência e o desejo de buscar sua verdadeira natureza, mesmo em um ambiente restrito.

A narradora apresenta também a triste história da elefanta Pinky, que vive sozinha após seus companheiros Nely e Mohan sucumbirem e morrerem no ambiente restrito da jaula. Mohan, por exemplo, “viveu seis anos acorrentado porque o cativeiro de sua espécie ainda não estava pronto” (Brum, 2006, p. 56), mas quando finalmente foi solto, morreu tentando

⁴⁵ Traduzindo para o português, a palavra ray significa raio, e ban é uma referência à palavra banner, que pode ser relacionada à ideia de bloquear. Assim, a expressão “ray-ban” pode ser interpretada como “bloquear raios de sol”.

No entanto, a conexão feita com a narrativa sobre os ursos-de-óculos é uma interpretação simbólica. A escolha do nome “Rayban” para o filhote ursa pode ser vista como uma ironia, sugerindo que, apesar de ser chamado de “raio bloqueante”, o urso está em um cativeiro, onde ele não pode experimentar os raios naturais do sol.

alcançar a liberdade. Nely, por sua vez, é descrito como o mais indócil dos três elefantes e há dezenove anos, ele matou um visitante que comemorava a aposentadoria. O visitante, um mineiro de Criciúma, montou sobre Nely, e ele o derrubou e esmagou sua cabeça.

A crônica também destaca como a elefanta Pinky assimilou o exemplo de seu companheiro (Nely) e percebeu que ousar ir além do permitido resulta em punição implacável, pois “O fosso é a prisão dos elefantes” (Brum, 2006, p. 56). Essa observação da narradora leva à reflexão de que, no cativeiro, os animais se humanizam, perdendo a vida, o desejo e a busca por liberdade. Eles se tornam cada vez mais parecidos com os seres humanos que os visitam no zoológico.

Durante a visita, a cronista presencia a condição em que os animais cativos são mantidos e encontra a falta de cuidadores em lidar com as necessidades de cada espécie e um olhar estrangeiro⁴⁶ com suas individualidades. Além disso, como os visitantes não os veem como eles realmente o são, mas reflexos do que eles são: animais exóticos.

A reflexão da voz narradora convida o leitor a pensar sobre o que aconteceria se ele próprio encontrasse a chave de sua própria liberdade e se arriscasse a romper com a rotina e as limitações impostas pela sociedade. Aproxima-se, assim, de temas filosófico-existenciais, questionando a natureza humana e suas escolhas diante da liberdade e da vida em cativeiro. Também faz uma crítica ao “zoológico” como espaços onde os humanos se sentem superiores aos animais, ao mesmo tempo em que os aprisionam e tiram sua essência.

Ao refletir sobre o significado de descobrir a chave de sua própria liberdade, ressoa a fenomenologia de Merleau-Ponty (1999) que afirma que a liberdade não é algo dado, mas sim conquistado pelo indivíduo por meio de suas ações no mundo, já que “Nascer é ao mesmo tempo nascer do mundo e nascer no mundo. O mundo está já constituído, mas também nunca completamente constituído” (Merleau-Ponty, 1999, p. 608).

Nesse sentido, a liberdade surge quando *ingressamos no mundo*. Ao adentrarmos nesta esfera, disponível a qualquer momento, proporcionando-nos liberdade. No entanto, o ser não surge completamente livre. Ele *nasce no mundo e do mundo* – o mundo já está formado, mas também está em constante formação. Portanto, o ser precisa se forjar. Suas limitações surgem a partir da esfera social, cultural e geográfica em que está inserido, impondo barreiras à sua liberdade. Mesmo que o nascimento no mundo ofereça um vasto leque de oportunidades, esse mesmo mundo impõe restrições à liberdade individual (Merleau-Ponty, 1999).

O homem, à semelhança dos animais, nasce em abertura para o mundo, com um leque

⁴⁶ Compreendemos que um “olhar estrangeiro” se relaciona à perspectiva ou ponto de vista da cronista, o qual provém de um contexto distinto daquele do ambiente ou da situação que está sendo observada.

de possibilidades disponíveis, mas também encontra limitações impostas por esse mesmo ambiente. Isso significa que não há um determinismo absoluto nem uma escolha total. O ser humano vive em convívio, coexistindo, e é nessa coexistência que se realiza como indivíduo, como se espera dos animais em seu habitat natural. O homem pode ir além não apenas por existir no mundo como um elemento, mas também por *ser-no-mundo* e por *estar-no-mundo*, construir-se nele e manter-se aberto às suas possibilidades.

Nesse sentido, o pensar, o escutar e o olhar centrados nas “fontes” preconizadas pelo julgamento de humanidade ocidental fazem do texto de Brum uma rua de mão única, como o narrador de Walter Benjamin (1987), em seu livro *Rua de mão única*, sobre o marasmo dos diálogos contemporâneos: “É como se estivesse aprisionado em um teatro e fosse obrigado a seguir a peça que está no palco, queira-se ou não, obrigado a fazer dela sempre de novo, queira-se ou não, objeto do pensamento e da fala” (Benjamin, 1987, p. 21). E neste palco teatral, aquilo que compõe o mundo percebido – a biodiversidade, os animais, a atmosfera, as paisagens, entre outras noções recriadas para atender a visibilidade encontrada na natureza – é submetido, colocado em espera, incompreendido ou inspirado pelo homem.

A partir da narrativa de Eliane Brum, podemos observar o desenvolvimento de uma subjetividade para as existências que implicam um ponto de vista extra-humano no mundo. Enquanto passeia pelo zoológico, a autora para em cada vitrine-jaula para indagar sobre a história de vida exótica animal antes de chegar ao fosso do cativo.

O macaco Alemão, por exemplo, após escapar, ao invés de aproveitar a liberdade, busca conforto e similaridade com os humanos, escolhendo beber cerveja no restaurante cheio de visitantes, o que reflete uma espécie de identificação e adoção de características humanas. Da mesma forma, o babuíno Beto revela sua impotência e fúria por estar confinado em uma jaula, comportando-se de maneira agressiva e autodestrutiva, exibindo reações típicas de seres humanos em situações de tensão e frustração.

Os tigres-de-bengala, apesar de sua majestade e magnificência, mostram-se vazios e desprovidos de essência, incapazes de reconhecer as estrelas que deveriam fazer parte do seu habitat natural, o que denota uma perda da sua natureza selvagem. Já a elefanta Pinky, ao testemunhar as tragédias de seus companheiros de cativeiro, assimila o exemplo e se convence de que ultrapassar os limites do cativeiro resulta em uma punição implacável.

Esses exemplos demonstram como os animais, quando submetidos ao cativeiro, desenvolvem uma subjetividade que os aproxima dos seres humanos em suas emoções, reações e comportamentos, refletindo a influência do ambiente de aprisionamento em suas vidas. Assim, ao longo da crônica, a narradora evidencia como a subjetividade desses animais

é moldada e afetada pela condição de cativo.

Segundo Brum (2006), os animais com traços humanos, ou reflexos do humano, demonstram as características urbanas dos seres humanos em cativeiro, que os buscam como uma forma de encontrar uma justificativa para suas próprias vidas:

Um zoológico serve, principalmente, para que o homem tenha a chance de, diante da jaula do outro, certificar-se de sua liberdade. E da superioridade de sua espécie. Pode então voltar para o apartamento financiado em 15 anos satisfeito com a vida. Abrir as grades da porta contente com os molhos de chaves e se aboletar no sofá em frente à TV. Acorda segunda-feira feliz para o batente. Feliz por ser homem e livre (Brum, 2006, p. 54).

A constituição dos cadeados com forros de invisíveis, segundo Merleau-Ponty (2014), coloca à mostra um silencioso adestramento para a vida em prisão. O reflexo da cela pode, ainda, devassar a experiência humana do macaco, ou de Alemão, nosso semelhante mais próximo, a irreversibilidade do processo de enjaulamento, essa excursão “sem glamour e também sem volta” Brum (2006, p. 54).

Merleau-Ponty (2000) aborda outro ponto relevante ao discutir a relação entre a animalidade e a comunicação na vida animal. O filósofo destaca que na animalidade, a vida se expressa como linguagem, sendo a própria animalidade uma forma de comunicação vital. O conceito de mimetismo, que pressupõe uma conexão profunda entre a morfologia do animal e seu ambiente, é essencial nesse contexto. Merleau-Ponty observa que o mimetismo cria uma relação espelhada entre os animais, onde cada um reflete *outrem*, como o humano, resultando em uma “interanimalidade” ao invés de animais separados.

Com o propósito de aprofundar a exploração do tema dos animais na escrita de Eliane Brum, optamos por dividir esta seção em subseções. Isso se deve ao fato de que, no âmago das crônicas da autora, para além da visão do zoológico de Porto Alegre, a cidade é o lar de seres humanos que apresentam características animais em suas vidas. Nesse contexto, utilizamos essa abordagem para examinar a perspectiva da autora em relação a dois tipos de seres humanos-animal: “O sapo”, representando o humano-animal terrestre, e “O chorador”, simbolizando o humano-animal do céu.

2.3.1 Os humanos-animais: o sapo-lambedor e o pássaro-chorador

Nesta subseção, exploraremos a discussão dos “humanos-animais”, relacionando-o ao conceito de inumano apontado por Merleau-Ponty (1984, 2000), para análise dos personagens

humanos em *A vida que ninguém vê*, de Eliane Brum, que compartilham particularidades ou comportamentos semelhantes aos dos animais. Tendo isso em mente, foram selecionadas duas crônicas para análise: “O sapo” e “O chorador”.

Ao longo das narrativas, a cronista destaca a interdependência entre seres humanos e animais, explorando como essas relações podem revelar aspectos da condição humana. Isso não apenas desafia fronteiras habituais, como também enfatiza a complexidade do mundo natural e a representação simbólica do animal na história dos personagens.

Destacamos esse ponto, antes de ser uma substância separada da “animalidade”, o humano representa outra forma de corporalidade⁴⁷. Essa intercorporeidade homem-animal representa uma relação entre seres. No caso do humano, esse relacionamento é, inicialmente, estesiológico, isto é, livre dos imperativos da consciência, o corpo se envolve em um circuito com o mundo, estabelecendo uma relação de empatia, “com as coisas, com os animais, com os outros corpos” (Merleau-Ponty, 2000, p. 271). Ao considerarmos a intercorporeidade, não existem dois mundos separados um do outro, o mundo humano e o mundo animal; em vez disso, há um *entremundo*, uma espécie de interioridade entre a humanidade e a animalidade.

Essa estrutura revela o natural para o *outrem*, permitindo-nos notar o mimetismo que transforma o corpo animal em um órgão direcionado ao outro (o humano), incorporando a corporeidade desde sua gênese. Para Merleau-Ponty, o desejo nos introduz na dimensão simbólica do corpo. Assim, existe um simbolismo corpóreo que antecede a linguagem; esta que, antes de ser ouvida, é percebida. Nesse sentido, o filósofo fala de um *logos silencioso* que nos revela o invisível, não como uma realidade separada, mas como o reverso ou o outro lado do visível (Merleau-Ponty, 2014; 2000).

Partindo desse ponto, ao buscar reafirmar o valor moral do invisível – o lado oculto que serve como gérmen simbólico do ser para o outro –, compreendemos, enfim, que não chegamos ao cerne da moralidade a menos que dissolvamos e ultrapassemos a sedimentação linguística. Isso significa evitar a naturalização social do invisível, visto que, por meio desse processo genealógico, conseguimos observar o lado invisível, retirando-o da condição de resíduo material inerte, e dando vida ao visível.

Na crônica “O sapo”, de 20 de março, narra-se o encontro da cronista, que se expressa em primeira pessoa, com o personagem Alverindo, conhecido pelo apelido de “Sapo”, pedinte no centro de Porto Alegre. A narradora descreve como costumava passar por ele na Rua da Praia, olhando para ele de cima, enquanto ele, devido à sua condição de paralisia nas pernas,

⁴⁷ Ver artigo de Terezinha Petrúcia da Nóbrega (2010), indicado na bibliografia final desta pesquisa, intitulado “Merleau-Ponty: o corpo como obra de arte”.

observava Eliane do chão:

O mais incrível é que o Sapo estava ali havia 30 anos. E há mais de uma década nos cruzávamos na Rua da Praia. Minha cabeça no alto, a dele no rés do chão. Eu mirando seu rosto. Ele, os meus pés. Só dias atrás tive a coragem de me agachar e nivelar nossos olhares, subvertendo as regras do jogo de que ambos participávamos. Não nos reconhecemos (Brum, 2006, p. 60).

A percepção da cronista alcança o personagem, e o personagem, uma vez constituído no tecer da história, “aparece como a razão de todas as experiências que dele tivemos ou que dele poderíamos ter” (Merleau-Ponty, 1999, p. 103). Quer dizer, ele se torna o ponto focal que influencia as experiências passadas e futuras ligadas à sua construção ficcional. Por exemplo, ao longo de três décadas, a *presença* dele no cotidiano da cidade é invisível, conferindo-lhe um caráter “incrível” aos olhos da narradora ou, até mesmo, um ar de extraordinário devido a essa invisibilidade que vem do urbano.

Essa *ausência* aparente e marcante *presença* no centro de Porto Alegre talvez o torne interessante não apenas para a narradora, mas também para aqueles que interagem com ele. A noção de visível e de invisível destacada por Merleau-Ponty (2014) ressalta como a percepção se configura como elemento crucial na maneira como interpretamos e entendemos o *lugar no mundo* do Outro. Isso fica evidente quando a narradora menciona: “Sapo estava ali havia 30 anos. E há mais de uma década nos cruzávamos na Rua da Praia” (Brum, 2006, p. 60).

Sob um certo ângulo, a conexão entre o Sapo e a narradora (Eliane) se desenrola no presente da narrativa, revelando percepções distintas dependendo se ele é notado a partir da Rua da Praia ou do seu interior, ou do *olhar* da narradora. Eliane expressa um *olhar* peculiar para acessar o eu do personagem: o fascínio diante do ordinário. Esse acesso é tão indubitável quanto o próprio pensamento dele, mas igualmente um mistério para ela. Essa relação entre a observadora e o personagem revela a complexidade de entender o lugar do Outro no *mundo*, em que o eu mais íntimo do personagem é um enigma, inacessível à própria narradora.

Merleau-Ponty (1999) descreve que *olhar* um objeto, ou no nosso caso, o personagem, pode ocorrer de duas maneiras: tê-lo à margem do campo visual e conseguir fixá-lo, ou corresponder a essa solicitação. Na crônica, essa ação se dá por meio das palavras, do diálogo, do texto literário; do eu da cronista ao encontro do eu do personagem. Isso se deve ao fato de que “olhar o objeto é entranhar-se nele, e porque os objetos formam um sistema em que um não pode se mostrar sem esconder outros” (Merleau-Ponty, 1999, p. 104).

O apelido “Sapo”, atribuído ao personagem Alverindo, tem estirpe em sua condição física e na maneira com ele se movimenta e se posiciona. Alverindo adota uma postura que

lembra a de um sapo, mantendo o corpo mais próximo ao chão, como se estivesse rastejando e “lambendo com a barriga as pedras da rua” (Brum, 2006, p. 60). Assim como o povo da rua o chama de Sapo, a cronista revela que ela, também, costumava vê-lo de cima, porque ele estava sempre no chão, como um animal.

No trecho “lambendo com a barriga as pedras da rua”, como uma expressão poética da crônica, convida-nos a explorar uma breve camada de interpretação no texto de Eliane Brum. Esta imagem sugestiva não só traz à tona uma vinculação sensorial e visceral de Alverindo com a rua, com o ambiente urbano de Porto Alegre, mas também oferece um olhar singular da cronista ao notar o corpo e a experiência do personagem em contato com as pedras da rua. Ele não observa, não percebe aromas ou ouve as pedras, mas sim as toca e lambe com a barriga, pois, no meio de todo caminho, sempre haverá uma pedra.

Assim como Carlos Drummond de Andrade (2013) o fez em seu poema “No meio do caminho”, presente no livro *Alguma poesia*, de 1930, a cronista elabora uma carga poética e simbólica em sua crônica. Essa expressão, literalmente, descreve o contato físico direto com as pedras da rua, utilizando a barriga para lambê-las. No entanto, pode ser interpretada como uma metáfora que representa o arcabouço de entraves do cotidiano do personagem. Lamber as pedras da rua com a barriga pode simbolizar a aceitação dos desafios enfrentados por Sapo ao percorrer as águas de cimento na Rua da Praia. Ademais, essa passagem demonstra um modo peculiar da cronista ao olhar e entender a realidade; a realidade do corpo e das experiências de Sapo presentificadas no tecer poético da crônica.

O simbolismo por trás do “Sapo” desempenha um papel significativo na compreensão de como o personagem é percebido pelo povo da Rua da Praia e na forma como a cronista o via inicialmente, antes de conhecer sua narrativa de subsolo, já que, segundo Merleau-Ponty (1999, p. 462), o humano está “lançado em uma natureza, e a natureza não aparece somente fora de mim, nos objetos sem história, ela é visível no centro da subjetividade”.

Para Chevalier e Gheerbrant (2012, p. 803), o sapo é volta e meia associado ao medo, à fealdade e à falta de jeito, considerado um símbolo negativo em certas culturas. No entanto, os autores apontam que, basta superar essa primeira impressão para descobrir que o animal carrega uma série de sentidos e uma rica teia simbólica. Embora o apelido “Sapo” sugira uma imagem negativa, ele serve como ponto de partida para explorar os múltiplos significados que podem estar associados a um personagem ou símbolo. Isso sublinha que julgamentos baseados em primeiras impressões pode ser simplista e limitado, já que só depois de 30 anos de encontros entre Eliane e Alverindo é que a verdadeira descoberta se tornou possível.

O encontro e os diálogos descritos na crônica representam o momento em que Eliane

se agacha para ficar ao nível de Alverindo, rompendo com a dinâmica usual de sua interação e, de certa forma, desafiando o apelido que ele recebeu devido à sua condição física. O que poderia explicar para a cronista a sensação de (in)visibilidade do personagem talvez seja o contraste entre o ambiente, ou seja, o Sapo *versus* a movimentada Rua da Praia.

Nesse contexto, enquanto a Rua da Praia é um local frequentado por muitas pessoas, um ambiente movimentado onde todos parecem ter pressa e estão em movimento, o Sapo contrasta com isso, uma vez que sua condição física o mantém próximo ao chão e limita sua mobilidade. Esse contraste entre o ritmo frenético da Rua da Praia e a presença do sapo, que se desloca de maneira lenta e visivelmente diferente, pode ter contribuído para a sensação de invisibilidade inicial percebida pela cronista.

Da mesma forma, a reflexão sobre a relação entre a natureza e o mundo cultural como destaca por Merleau-Ponty (1999) pode ser entrelaçada. Assim como a natureza se entrelaça à vida pessoal, os comportamentos humanos também deixam sua marca na natureza, moldando-a. Ou melhor, a narradora percebe não apenas o mundo palpável, mas um mundo cultural: as ruas, a circulação de personagens, objetos comuns do cotidiano, etc. Para o filósofo,

Cada um desses objetos traz implicitamente a marca da ação humana à qual ele serve. Cada um emite uma atmosfera de humanidade que pode ser muito pouco determinada, se se trata de algumas marcas de passos na areia, ou ao contrário muito determinada, se visito todos os cômodos de uma casa recém-desocupada. Ora, se não é surpreendente que as funções sensoriais e perceptivas depositem diante de si um mundo natural, já que elas são pré-pessoais, podemos admirar-nos de que os atos espontâneos pelos quais o homem enformou sua vida se sedimentem no exterior e ali levem a existência anônima das coisas (Merleau-Ponty, 1999, p. 465).

Essas noções não apenas coexistem, mas também se interligam; formam uma tapeçaria complexa de interações entre o ser humano e o ambiente que o cerca, assim como Alverindo, com sua presença singular na Rua da Praia, contribui para essa teia intrincada de experiências e percepções que definem a interação humana com o mundo ao redor.

Vale destacar que há um paralelo entre a crônica “O sapo”, sobretudo ao destacarmos a condição física do personagem Sapo, mantendo-o próximo ao chão, e em “O menino do alto”, que aborda a história do menino Leandro, a qual trazemos à baila na seção anterior. Enquanto Leandro ocupa uma posição elevada, figurativamente acima da cidade, Sapo vive em uma espécie de cidade alternativa, rastejando pela rua. Além disso, ambos os personagens compartilham a limitação nas pernas, uma condição crucial para sustentar o peso do corpo.

O Sapo, um ser adaptado à água doce, enfrenta o desafio da água salgada da Praia. Ele se torna como um animal que é alvo do *olhar*-sal crítico da população, sofrendo com a

aversão do *olhar*-sal do povo da rua. Similarmente aos animais terrestres, o personagem precisa manter sua pele úmida para permitir a respiração cutânea. Para conseguir isso, ele se torna um pedinte no centro da Praia, como nos relata a narradora, solicitando água doce, ou algumas moedas. Para manter a umidade necessária, o Sapo recorre a um gesto peculiar: lambe as pedras da rua com o corpo, com a barriga.

Assim como a maioria das espécies de sapo-lambedor das ruas dos centros urbanos, por exemplo, a cidade de Porto Alegre, o Sapo da crônica, humano-animal adaptado à vida terrestre, difere das outras crônicas examinadas neste estudo. A narradora e personagem, Eliane, tomou a iniciativa de igualar seu *olhar* ao encontrar o *olhar* do Sapo.

A narradora descreve esse *olhar* como um “jogo” implícito no qual Alverindo e Eliane estavam participando, no qual a cronista, como observadora, estava em vantagem de pernas. Quando ambas os personagens chegam ao ponto de não se reconhecerem nos olhares trocados há quase trinta anos, o gesto simbólico de se “agachar”, como o coxar do Sapo, quando ele canta “trocados” ao povo da rua, e passa a encarar o personagem no mesmo nível, subverte as regras do jogo anterior, que estavam enraizadas no cotidiano da cidade e na posição social.

Os personagens agora têm a oportunidade de se ver-*olhar* de uma suposta maneira igualitária, sem a cobrança de estigmas que estavam presentes quando a narradora o olhava de cima. Isso representa um momento de empatia e humanização, em que a narradora decide ver além da superfície e entender a humanidade do Sapo.

Ao fazer isso, o que indica que essa ação de igualar o *olhar* altera a dinâmica da relação entre o ambiente de água doce e o de água salgada da Rua da Praia. Isso sugere um *olhar*-Outro: o personagem terrestre, de corpo largo, patas traseiras mortas e frias, de pele encarquilhada, com uma membrura visível que lembra verrugas e compreender a história e a humanidade por trás da imagem do Sapo.

O enredo avança quando a voz narradora finalmente decide coxar com o personagem, com o mesmo ritmo e na mesma realidade, e eles trocam apresentações:

- Como o senhor está?
- Com saúde e bastante preguiça. Preguiça, pra dizer bem a verdade, até por dentro dos olhos.
- Como é a Rua da Praia aí de baixo?
- Olha, é só perna. Um mar de pernas. Mas eu não vejo só perna, não. Vejo de tudo um pouco. Vejo coisa que nem devia...
- O senhor é sem-vergonha...
- Sou o tipo mais esquisito do mundo. Sou namorador. Meu único defeito é gostar de mulher (Brum, 2006, p. 60).

Nesse diálogo, o coxar da narradora demonstra interesse e cortesia ao conversar com o personagem Alverindo, revelando sua intenção: “Contei-lhe que sou jornalista e escreveria sobre ele. E então apertamos as mãos” (Brum, 2006, p. 60). A resposta de Sapo revela um senso de humor e uma atitude descontraída. Ele menciona que está com saúde, mas também brinca com a ideia de preguiça, usando uma expressão vívida, como “preguiça até por dentro dos olhos”, o que destaca sua disposição para um coxar-resposta leve e humorístico.

Na segunda parte do coxar, Eliane busca o *olhar* de Sapo sobre a movimentada Rua da Praia, onde ele passa a maior parte do tempo. A resposta oferece uma visão do ambiente. A Rua vai além de ser apenas um centro urbano ou uma faixa de areia; é a confluência de ambas as instâncias discursivas. Ele percebe a agitação e a quantidade de pessoas, descrevendo-a como um mar de pernas. Sapo não se encosta a *olhar* apenas a agitação física; sua observação sugere que ele é um observador atento – até mais do que a narradora, que o encontrou não como o sapo, mas como o príncipe-protagonista no “mar de pernas” da Rua da Praia. Ele nota no mar coisas que talvez não devesse.

A narradora responde ao canto anterior de Sapo com uma expressão de surpresa, mas também com humor, chamando-o de “sem-vergonha”. Parece que ela está se divertindo com o comentário e a descontração do personagem. O coxar de Sapo, então, se transforma em algo mais parecido com o de um galanteador: “Sou o tipo mais esquisito do mundo”, pois seu “único defeito é gostar de mulher” (Brum, 2006, p. 60). Seria ele um tritão à moda do mar de pernas da Rua da Praia? Um tritão seduzido pelo “mar de caldas” das sereias da Rua da Praia?

Nesse diálogo, a narradora e Sapo estabelecem uma conexão genuína por meio de uma conversa leve e descontraída, destacando a humanidade do personagem e a disposição de Eliane para ouvir e aprender mais sobre ele. Essa interação inicial desempenha um papel importante na transformação do relacionamento entre eles ao longo da crônica.

Apesar de Sapo ser um pedinte no centro, ele não está sozinho em sua situação. Há uma rede de suporte invisível que o auxilia nos bastidores. Ela menciona duas pessoas específicas: Rogério Rodrigues, de 53 anos, que atua como segurança e motorista de Sapo, e Márcia Luiza dos Santos Carvalho, de 34 anos, que é a namorada dele. Ambos acompanham Sapo durante seus dias de trabalho, de segunda a sexta-feira, das 9h às 18h, e ocasionalmente também aos sábados. Isso sugere que, por trás da aparência de solidão ou de independência aparente, há uma estrutura de apoio que auxiliam Sapo em sua rotina como pedinte.

Rogério, o segurança contra os olhares salgados da praia de cimento, antes um taxista com 35 anos de experiência no trânsito, passou a desempenhar um papel de proteção e suporte para Sapo. Rogério, com

[a]parelho celular na cintura, protege Sapo na guerra do Centro, pela comida e mais uns R\$ 15 por dia. Quando Sapo ganha bem, Rogério o leva para casa por R\$ 30. Quando não ganha o suficiente, Sapo tem de ir embora de ônibus. Na maioria dos dias, Rogério recebe, pelo “trabalho”, uns R\$ 45. No fim do mês embolsa perto de mil reais (Brum, 2006, p. 61).

A relação entre Sapo e Rogério baseia-se em uma troca de interesses; ilustra uma relação comercial no qual ambos buscam atender às suas necessidades. Sapo obtém proteção e suporte em sua atividade como pedinte, garantindo uma maior segurança e, às vezes, facilitando seu retorno para casa quando consegue uma boa quantia de dinheiro. A presença do valor monetário nessa troca não invalida a importância da relação entre eles, mas revela como cada um busca atender às suas necessidades através dessa interação.

A narradora segue descrevendo os demais personagens da narrativa de vida de Sapo: “Márcia, mais conhecida como Baixinha, não. É a companheira de Sapo. Ela cuida dele, faz comida, dá banho, lava a roupa no barraco de duas peças. Em troca, ele sustenta a mulher e suas quatro filhas, no casebre ao lado” (Brum, 2006, p. 61-62).

O foco narrativo é irônico, sobretudo ao comparar os apelidos dos personagens e suas condições físicas, do corpo. Enquanto Sapo é descrito como alguém sem movimento nas pernas, arrastando-se como um animal na rua, abaixo do padrão esperado para um humano, Márcia é conhecida como “Baixinha”, destacando sua estatura reduzida, possivelmente maior do que a altura dos olhos de seu companheiro. “Baixo” e “subsolo” se conjugam como artifícios de uma relação já posta no mundo, e com a entrada da cronista, há uma terceira perspectiva: Sapo está deitado junto ao chão, a cronista se encontra agachada (ao nível médio do solo, buscando nivelar os olhares), enquanto a imagem de Márcia é o pilar de sustentação que o primeiro não consegue; a segunda já o faz em seu dia a dia, sem dificuldades. Baixinha desempenha um papel crucial e ativo, e em dobro, no cuidado dele e de sua família.

Assim como uma pirâmide etária reflete a disposição demográfica de uma população, a dinâmica entre Márcia, Eliane e Sapo pode ser comparada, porém, de maneira invertida ou multifacetada, a essa mesma estrutura. Figurativamente, Márcia ocuparia uma posição elevada em comparação com Sapo e uma posição intermediária em relação a Eliane na pirâmide. Eliane está um pouco abaixo da posição média de Márcia (pois está agachada), mas acima de Sapo, e, quando em pé, ocuparia o topo da pirâmide. Enquanto isso, Sapo constitui a base, estando na camada mais baixa da pirâmide, e para que ele esteja em algum nível, seja médio ou no topo, depende do corpo-suporte de Márcia – ou de Rogério, quando está na Rua.

Essa analogia destaca as diferentes posições e funções que cada personagem na

relação descrita na crônica ocuparia, ilustrando visualmente as hierarquias do olhar ou as distribuições de responsabilidades. Quer dizer, é uma relação simbiótica na qual cada um contribui com algo essencial para o bem-estar do outro: cuidado pessoal em troca de apoio financeiro, e vice-versa. Essa dinâmica ressalta como diferentes formas de apoio e/ou cuidado podem ser trocadas em um relacionamento, não necessariamente apenas de forma monetária, mas também por meio de assistência pessoal e cuidado.

A subjetividade presente na crônica justifica a natureza do seu diálogo com o leitor, podendo ser tanto um processo natural quanto perturbador. Quando transposta para o cotidiano além do papel, essa abordagem ressoa nas profundezas do “eu” da cronista, que mantém um diálogo que oscila entre o positivo, o negativo e novamente o positivo em relação aos eventos narrados. É a perspectiva dela sobre as coisas que têm significância. Não é surpreendente, então, que a poesia se torne uma das fronteiras desse diálogo, sendo o limite do espaço onde ela se movimenta livremente. O trecho “Sapo deposita ainda dinheiro no banco, para os dias em que a laje da Rua da Praia ameaça virar lápide, tão gelada está. Quanto ganha é um segredo que prometi guardar” (Brum, 2006, p. 62) exemplifica essa liberdade.

Outra vertente pode ser considerada, comparando o comportamento do Sapo com o da formiga, que serve de alimento para o sapo: as formigas estocam mais comida do que precisa no presente, assegurando alimentos durante o inverno. O animal, por seu turno, hiberna nessa estação em locais como a vasa ou terrenos secos. A expressão “a laje da Rua da Praia ameaça virar lápide” representa um local inóspito, sem vida, frio e duro, similar a uma lápide de cemitério, indicando um possível local de morte para o personagem – como acontece com outros “Sapos” fora das páginas das vidas que quase ninguém vê.

De metáfora em metáfora⁴⁸, o Sapo deposita o quanto pode no banco, visando garantir recursos para quando chegar a primavera, que representa o extremo oposto da imagem-síntese da lápide, um tempo de novo mar de pernas.

Retomemos a nossa discussão, a crônica adota um estilo de diálogo, quase como uma entrevista, o que marca a hibridez do gênero:

- O senhor gosta de estar aqui?
- Todo mundo me conhece. Não sou ladrão. Não sou bandido.

⁴⁸ Massaud Moisés (1983, p. 256) explica que o “cronista explora a polissemia da metáfora”. Ou seja, refere-se à capacidade de uma metáfora de carregar múltiplos significados ou interpretações. Em vez de ter um significado fixo e restrito, a metáfora pode evocar várias associações, ideias e imagens na mente do leitor ou ouvinte, dependendo do contexto, da experiência pessoal e da forma como é interpretada. A variedade de interpretações que uma metáfora polissêmica pode suscitar enriquece a linguagem e a compreensão, pois permite que diferentes pessoas atribuam significados pessoais e conexões individuais à mesma expressão figurativa.

- Quem dá mais dinheiro? Os homens ou as mulheres?
- Deus botou um coração mole na mulher. Elas me dão de cinco, de dez. Os homens, só moedinha. As mulheres não, me enchem o bolso.

- O que faz nos finais de semana?
- Bebo uma brahminha e como um pedaço de carne.

- O senhor tem pena de estar aqui, deitado na rua?
- Tenho pena dos cegos. Eles dão cada pechada... Deus me tirou as pernas, mas me deu um ganha-pão.

- É verdade que o senhor está aqui há 30 anos?
- Tô aqui desde o tempo daquele dinheiro cor de abóbora. Como era o nome mesmo?

- Não lembro. E qual é a melhor de todas as moedas que os economistas inventaram?
- Aquela que a gente ganha.

- O senhor trabalha no inverno e no verão?
- No inverno não, a laje fica muito fria. Sou igual formiga. Trabalho no verão para ter no inverno.

- E onde guarda o dinheiro?
- Na barriga. E no banco.

- Se o senhor fica sentado, as pessoas dão menos dinheiro porque o senhor parece menos frágil?
- É. Fico me fazendo de leitão.

- E o mundo é bom?
- O mundo é, as pessoas é que não prestam.

- É gremista ou colorado?
- Colorado. Porque meu sangue é vermelho. Se colocassem azul eu não andava.

- Como é ver o mundo de baixo para cima?
- É mais bonito de baixo para cima do que de cima para baixo. A gente vê muita beleza... (Brum, 2006, p. 62-63).

Cada diálogo retrata um eu de ser o assunto e a narradora a um só tempo, precisamente como todo ato poético. O Sapo também passa a ser um “eu” de ser o assunto e a narradora a um só tempo. Ambos são as vozes narradores. Ambos são os personagens. Poeticamente ambos habitam a linguagem, segundo Heidegger (2003).

Cada interação oferece um *olhar* sobre a vida, sobre o corpo e as experiências de Sapo. Filosoficamente, a primeira pergunta feita pela narradora não é apenas uma questão simples sobre preferências, mas pode abrir um diálogo profundo sobre a condição humana, o sentido da vida e a percepção do “eu” em relação ao ambiente e aceitação à realidade.

A partir dos estudos de Merleau-Ponty (1999), podemos notar os diálogos entre a narradora e Sapo como expressões da identidade e da subjetividade de ambos os personagens, destacando como esses diálogos revelam não apenas informações factuais, mas também

visões de mundo e significados pessoais. O filósofo pontua:

[...] o horizonte é aquilo que assegura a identidade do objeto no decorrer da exploração, é o correlativo da potência próxima que meu olhar conserva sobre os objetos que acaba de percorrer e que já tem sobre os novos detalhes que vai descobrir (Merleau-Ponty, 1999, p. 105).

A identidade é um universo de seres que *se mostram*, e eles não se mostrariam se não pudessem se esconder uns atrás dos outros ou atrás dela. Isso significa dizer que *olhar* um personagem é adentrar nele e, assim, captar todas as coisas conforme a perspectiva que elas apresentam a ele. No entanto, à medida que a cronista também os observa, eles permanecem residências abertas ao seu *olhar*, e, ao se situar neles, percebe sob diferentes ângulos o objeto central de sua visão atual. (Merleau-Ponty, 1999).

Ao indagar “O senhor gosta de estar aqui?”, estamos tocando em aspectos existenciais e/ou emocionais. É uma pergunta que se conecta à busca por significado, satisfação e bem-estar dentro de um contexto específico, no caso, a situação da personagem em questão. O lugar não é definido na pergunta, mas podemos pressupor que seja na Rua da Praia. A resposta carrega implicações sobre a identidade, a percepção social e a moralidade.

Por outro lado, ao afirmar “Todo mundo me conhece”, há uma noção de identidade associada à percepção que os outros têm de Sapo. Ele se define em relação ao que os outros sabem ou pensam dele, evidenciando a importância do reconhecimento social na formação da identidade pessoal. Já a afirmação “Não sou ladrão. Não sou bandido” levanta questões éticas e morais. Aqui, Alverindo rejeita rótulos que geralmente estão associados a comportamentos considerados socialmente condenáveis. Isso abre discussões sobre a autoimagem e como as pessoas se definem com base em valores éticos e morais. Além disso, ao negar a identificação como ladrão ou bandido, a resposta também aborda o desejo de autenticidade e a necessidade de se afirmar como indivíduo íntegro e autêntico, independentemente da percepção social.

A imagem do personagem Sapo é animalizada pela cidade, sendo usada para descrever sua situação e posição social. O apelido “Sapo” e sua postura deitada no chão contribuem para criar a imagem de um ser rastejante ou dominado. Essa representação simbólica reflete como a sociedade o vê. A animalização do personagem Sapo não tem intenção ofensiva, mas sim busca enfatizar a difícil e marginalizada condição em que ele se encontra. Essa figura de linguagem é utilizada para despertar compaixão e empatia dos leitores, levando-os a refletir sobre a vida dos pedintes e das pessoas em situação de vulnerabilidade social.

Ao mencionar o Sapo e a posição em que encontra o personagem, a narradora quebra a

barreira que separa as pessoas “normais”. Humanizando Sapo, reconhecendo-o como um ser humano com suas próprias histórias e lutas. Ao fazê-lo, a voz narradora procura um maior entendimento no que lhe concerne àqueles que enfrentam condições difíceis e marginalizadas, sobretudo ao incentivar o leitor a *ver-olhar* a humano *presente* em Alverindo.

O encontro é encerrado com a narradora aceitando um convite de Sapo para um churrasco no domingo de Páscoa, ressaltando sua disposição de ir por gosto, não precisando que ele pague o táxi. Ela se despede e volta para seu lugar, o “alto” (BRUM, 2006, p. 63).

Nas crônicas de Eliane Brum, outros animais marcam presença e acompanhariam o passeio do zoológico. Um exemplo disso é o sabiá que cantava do outro lado do muro, mas que se silenciou na crônica “Enterro de pobre”. Os peixes que se transformam em borboletas com escamas, pintados pela personagem Vany, como em “O exílio”. Outro é o tierri, o pássaro cantador em “O chorador”.

Já na crônica “O chorador”, de 6 de novembro de 1999, narra-se a história de Salatiel Vargas, ou, simplesmente, o Tierri, um personagem fronteiro que vive na cidade de Quaraí, um local abençoado por sua singularidade:

Não por suas lendas nem por seu passado de glórias. Não pelo Cerro do Jarau nem por sua fronteira cortada a sangue. Nem mesmo porque as portas e as janelas não carecem de trancas porque coisa alguma as violará além de sombras e fantasmas renitentes. Quaraí não é abençoada pelo que considera importante. Quaraí é abençoada por causa do Tierri (Brum, 2006, p. 78).

A história de Tierri é contada por uma narradora observadora em terceira pessoa, a qual descreve o personagem como uma figura robusta e simples, reconhecida por sua habilidade peculiar de chorar os mortos da Quaraí: o “touro chucro, ele tem a cara talhada em madeira, larga e grossa como um tronco de umbu. Gaúcho como os primeiros, os autênticos, com uns olhos de noite, os cabelos como pelo de bicho e o corpo maciço, feito para a lida de quem não conhece colchão” (Brum, 2006, p. 78).

Talhado pela voz narradora como uma escultura em madeira, Tierri é retratado com características típicas de força e de resistência física, refletindo a autenticidade dos primeiros habitantes da região sul do Brasil. Por outro lado, os “olhos de noite” sugerem uma melancolia ou mistério. Seu corpo é resultado do trabalho árduo: “Cada músculo nascido com ele, sem conhecer academia ou anabolizante” (Brum, 2006, p. 78).

Os moradores da cidade não conhecem a origem e a ascendência de Tierri, mas, a voz narradora, sim:

Filho de um changueiro morto de paixão, como se diz de quem sucumbe dos males do coração, e de uma daquelas mulherzinhas pequenas que se vê por aquelas bandas. Pequenas e morenas que criam um balaio de filhos lavando na sanga, cozinhando na pedra, esfolando as mãos, os joelhos e a vontade, mas jamais desistindo porque não conhecem tal luxo. Filho do seu Caetano e da dona Negrinha, Tierri foi batizado Salatiel Vargas, nome de macho como se impõe na fronteira (Brum, 2006, p. 78).

Tierri tem a função e a inclinação de lamentar a morte de todas as pessoas de Quaraí, independentemente de sua posição social, causa de morte ou circunstâncias. Ele é o “chorador da cidade”, e chora em memória de todos os que faleceram. Tierri não realiza essa tarefa por obrigação ou por pagamento. Ele o faz por sua própria vontade, “porque não chorar os mortos é ofender os vivos. Porque chorar a morte é sua missão na vida” (Brum, 2006, p. 78).

Vale ressaltar que, na filosofia de Merleau-Ponty, a morte não é um ponto amplamente discutido, todavia, é uma temática que permeia implicitamente suas reflexões sobre a finitude da existência humana e a percepção, fornecendo uma perspectiva à sua visão sobre o ser-no-mundo e estar-no-mundo. Em outras palavras, trata-se da morte como uma dimensão inerente à finitude do corpo próprio, uma realidade que não se pode negar ou evitar, mas que se faz presente na própria finitude corporal (Merleau-Ponty, 1999). Por contraste, na filosofia de Heidegger (2012), a reflexão sobre a morte atua como base para uma existência autêntica. Ele, preocupado com a questão do sentido do ser, realiza uma análise existencial do homem, o único ser em que o ser se revela.

Conforme Heidegger (2012), apenas o ser humano possui consciência imediata e inquestionável de si mesmo: “A existência somente se pode dizer da essência do homem, isto é, somente a partir do modo humano de ser; pois apenas o homem, ao menos tanto quanto sabemos nos limites da nossa experiência, está iniciado no destino da existência” (Heidegger, 2012, p. 47). Assim, o homem é o ser que se questiona sobre o sentido do ser, algo que já somos sempre e que tem a capacidade de ser e buscar, ou, como o filósofo alemão o chama, o *Dasein*, devido à sua constante imersão em situações e possibilidades diversas de existência. Isso revela o homem como um *ser-no-mundo* e *ser-com-os-outros*, estando intimamente relacionado com coisas e outras pessoas – como o personagem Tierri o faz. No entanto, entre as várias possibilidades disponíveis para o *Dasein*, existe uma da qual ele, Tierri e os moradores de Quaraí não podem escapar: a realidade da morte.

Nesse cenário, a morte não é o foco central do pensamento de Heidegger; no entanto, ela possui uma posição de extrema importância em suas reflexões sobre o *Dasein*, porque fundamenta a existência humana na própria finitude e temporalidade, uma vez que

Assim como a morte, esse fenômeno da presença exige uma interpretação existencial genuína. Esta leva à compreensão de um poder ser próprio da presença reside no querer ter consciência. Segundo seu sentido ontológico, porém, essa possibilidade existenciária tende para uma determinação existenciária no ser para a morte (Heidegger, 2012, p. 13).

A morte é um elemento inerente à vida. A vida é compreendida como um modo de ser pertencente a um ser-no-mundo. No contexto ontológico, esse modo de ser pode ser entendido apenas em termos de presença privativa. Logo, a presença também pode ser considerada meramente como vida, porque a “[...] morte se subordina a uma caracterização da constituição fundamental da presença. Morrer exprime o modo de ser é para sua morte. Assim a presença nunca finda. A presença só pode deixar de viver à medida que morre” (Heidegger, 2012, p. 28). Dessa forma, Heidegger não encara a finitude temporal do *Dasein* simplesmente como o término de um período, mas como algo resultante do enraizamento da morte no tempo, uma condição que torna o sujeito presente no mundo.

Retomando a nossa análise, a narradora expressa com ênfase: “Tierri é o chorador da cidade” (Brum, 2006, p. 78). Chorar pelos mortos tem raízes ancestrais e poéticas, como nos diz Rosana Silva do Espírito Santos (1998), em seu artigo “Morte: uma jornada por várias obras”, e Tito Marques Palmeiro (2020), em “Chorar nossos mortos”. No caso de Tierri,

Era de tal qualidade o choro de Tierri que apavorou a viúva, os filhos e os parentes. E só não assustou o defunto porque este já estava esquecido das misérias terrenas, preocupado apenas em desencarnar o mais breve possível e não prolongar nem um minuto a mais sua estadia na terra (Brum, 2006, p. 79).

A partir desse trecho, fica evidente que o ato de chorar pelos mortos se manifesta como uma resposta instintiva, como afirma Palmeiro (2020), refletindo a emotividade do choro do personagem Tierri. Isso insinua que as lágrimas derramadas são intensas, carregadas de emoção e, possivelmente, até angustiantes, podendo até despertar respostas emocionais no corpo inerte. Ela sugere que, embora o defunto estivesse em um estado de paz e desapego em relação às preocupações terrenas, o choro poderia potencialmente provocar uma resposta, trazendo-o de volta ao mundo dos vivos. Isso pode ser interpretado como o falecido encontrando a paz após a morte, não sendo afetado pela intensidade das emoções dos vivos.

Na passagem “Não assustou o defunto” (Brum, 2006, p. 79), a voz mantém a *presença* vívida do corpo falecido, mesmo diante do choro simbólico de Tierri, que

[...] chorava aos soluços, dava para ouvir o galope do peito. Chorava um choro chorado, alquebrado sobre o ataúde, mirando o defunto como se não quisesse esquecer nenhum detalhe do rosto que a terra em seguida engoliria, com indiferença

e também com generosidade (Brum, 2006, p. 79).

De forma poética, também ecoa o choro de Tierri no tecer poético das palavras. A aliteração é evidente nos sons “ch” em “chorava”, “chorro” e “chorado”, e no som de “o”, semi-fechado, posterior, oral e arredondado, que repercute o choro do personagem. Essa repetição de sons consonantais e vocálicos, especialmente o “ch” e o “o”, confere um ritmo e uma musicalidade à narrativa, que servem para acentuar a intensidade do choro de Tierri, realçando a sua expressividade e emoção na cena descrita tipicamente gaúcha.

A narradora descreve ainda que Tierri tem um dom enigmático: consegue prever quando um outro morador está prestes a morrer e chega aos velórios antes dos próprios parentes. Apesar de algumas vezes se enganar em suas previsões, correndo atrás de velhinhos que ainda não estão prestes a morrer, Tierri é respeitado por sua comunidade. Sua devoção aos mortos torna Quaraí uma cidade abençoada, porque todos têm a certeza de que, na hora de sua partida, receberão um choro sincero e afetuoso.

Notadamente, a figura de Tierri emerge como uma espécie de condutor entre os vivos e os mortos de Quaraí, um caronte⁴⁹ à moda gaúcha, estabelecendo uma união de respeito, carinho e equidade no momento do falecimento, isto é, o personagem é o outro lado da moeda da figura mitológica grega. Essa interação entre os protagonistas (Tierri e os mortos de Quaraí) permite um retrato vivo e autêntico da cidade e suas complexas emoções, pois Tierri desempenha um papel simbólico de conduzir a memória dos falecidos.

Ainda é relevante ressaltar alguns aspectos desta comparação. Ambos os personagens estão intimamente ligados à morte. Caronte é a figura da morte na mitologia grega, enquanto Tierri lida com a morte de uma maneira peculiar, chorando pelos mortos como sua missão de vida. Caronte exige um pagamento para conduzir as almas dos mortos, enquanto Tierri chora pelos mortos como uma forma de honrá-los. Caronte é descrito como taciturno e sombrio, e Tierri, por sua vez, é apresentado como alguém que, desde jovem, demonstra uma cabeça voltada para “as coisas do coração”, o que sugere uma natureza emocional e enigmática. Caronte é figura espiritual no contexto da mitologia grega, enquanto Tierri está intimamente ligado à espiritualidade de sua comunidade, chorando pelos mortos como uma missão de vida que respeita a memória aos falecidos.

Destacamos, ainda, como a voz narradora também o faz, que “Tierri é um passarinho

⁴⁹ Conforme Pierre Grimal (2005), em *Dicionário da mitologia grega e romana*, Caronte é uma figura da mitologia grega associada à morte e ao submundo: “É a ele que incumbe a tarefa de passar as almas através dos pântanos do Aqueronte [e Estige] para a outra margem do rio dos mortos. Em paga, os mortos são obrigados a dar-lhe óbolo [uma moeda]” (Grimal, 2005, p. 76). Nesse sentido, é uma espécie de condutor: “Dirige a barca fúnebre, mas não rema. São as almas que desempenham este ofício” (Grimal, 2005, p. 76).

cantador, que corta o pampa sibilando seu nome de um jeito comprido e sentido, como se passasse a vida chamando quem não o ouve” (Brum, 2006, p. 78). A circunscrição do personagem, como o passarinho cantador que sibila seu nome (juntamente com os nomes dos mortos de Quaraí) de maneira prolongada é significativa, uma vez que evoca uma interessante conexão com a figura da Sibila⁵⁰.

A conexão estabelecida pela narradora entre Tierri e a Sibila, por outro turno, pode ser observada através da melodia de sua voz, tanto na descrição do pássaro quanto nas habilidades da Sibila. O termo “sibilando” é uma forma do verbo “sibilar”, e, claro, refere-se à ação de produzir um som agudo e sibilante, assemelhando-se a um assobio ou ao som de serpentes. No entanto, no tecer poético brumiano, essa analogia pode ser considerada válida. Tierri parece carregar uma aura de mistério e profundo significado em seu choro-canto, assim como a Sibila o faz em suas profecias.

Além disso, a analogia de Tierri, o personagem-título, “passar a vida chamando quem não o ouve” (Brum, 2006, p. 78) pode também ser equiparada à natureza profética da Sibila. A profecia, frequentemente, era ouvida por um seletivo grupo e mal compreendida pela maioria (Chevalier; Gheerbrant, 2012; Grimal, 2005), entretanto, sua mensagem continua “sibilando” ao longo do tempo. Por outro ângulo, o choro-canto de Tierri é um apelo compreendido pelos habitantes da cidade, deixando uma impressão emocional duradoura naqueles capazes de captar sua litúrgico-melodia-póstuma.

A associação com a Sibila adiciona uma dimensão mítico-lírica à história de Tierri, narrada por uma observadora em terceira pessoa, transformando-o em uma adivinhação velada e um guia para além das membruras de um tecido invisível, em contrapartida camuflado sob o véu do visível, como nos recorda Merleau-Ponty (2014).

Essa interpretação enriquece, sob uma perspectiva renovada, a experiência do leitor-ouvinte ao se entrelaçar com a narrativa do passarinho cantante-choroso-mestiço, uma quimera à moda gaúcha dos pampas, dos mortos de Quaraí.

Após a fatídica perda do irmão, Salatiel passou a ser conhecido como “Tierri”. Essa perda-identidade perdurará em sua vida até a sua derradeira existência no cotidiano da cidade. Deste modo, a história do passarinho cantador e a metamorfose do nome de Salatiel para Tierri se entrelaçam, formando uma narrativa carregada de significados, na qual o canto

⁵⁰ Chevalier e Gheerbrant (2012) dizem que é a figura conhecida por suas habilidades de prever o futuro e são associadas a templos e locais de culto. Ainda segundo os autores, “A sibila simboliza o ser humano elevado a uma condição transnatural, que lhe permite comunicar-se com o divino e transmitir as suas mensagens: é o possuído, o profeta, o eco dos oráculos, o instrumento da revelação” (Chevalier; Gheerbrant, 2012, p. 832).

melancólico ecoa como um símbolo de vida-morte que permeiam a cidade.

O tempo verbal na crônica é o presente do indicativo. Ao utilizá-lo, a narradora dá uma sensação de imediatismo aos eventos, como se estivessem acontecendo no momento da leitura. Isso contribui para que o leitor-ouvinte se sinta mais próximo da enredo e dos personagens, tornando a narrativa mais envolvente. Além disso, o uso do presente também reforça a ideia de que Tierri continua a desempenhar sua missão de chorar os mortos de Quaraí, fortalecendo a conexão com a história e uma percepção de fluidez na narrativa.

A narradora não fornece um desfecho específico para a narrativa, ou melhor, nada diz; as camadas de invisibilidade do personagem e dos mortos não a deixam finalizar. Os corpos e as experiências dos personagens de Quaraí, a terra que cobrirá a cova, o choro-canto que não para e acompanha os que estão próximos de morrer, tornam a crônica inconclusiva.

Os corpos e as experiências dos personagens de Quaraí, a terra que preencherá suas covas, o choro-canto incessante de Tierri, que acompanha aqueles que estão prestes a morrer, tudo isso contribui para tornar a crônica inconclusiva. O elemento de luto e de perda no enredo persiste, criando uma sensação de continuidade e ausência de finalização. A narrativa está em sintonia com o ciclo ininterrupto da vida e da morte, e vice-versa, e, ao mesmo tempo, sugere a existência de uma vida após a morte. A crônica mantém em aberto o destino e o futuro de Tierri. O personagem manifesta o anseio de que, “quando também ele se for, Quaraí lhe dê na morte a importância que não lhe deu na vida. E chore um choro sentido, fungado e babado pela morte de quem por ela chorou toda a vida” (Brum, 2006, p. 81).

Ao finalizarmos este capítulo, emerge a reflexão sobre ser invisível em um mundo aparentemente visível. A jornada da cronista ao zoológico de Porto Alegre revela muito além das grades e cercas. Entre os humanos-animais que habitam esse espaço, destaca-se o sapo-lambedor e o pássaro-chorador, cada qual com sua singularidade de existência. Esses seres, simbolicamente encarcerados, ecoam a proposta de Eliane Brum: a força invisível que rege o visível, que permeia não só os espaços físicos, mas também as experiências humanas. Eliane Brum propõe uma poderosa reflexão sobre o corpo e suas experiências de seus personagens como um *lugar (de pertencimento) no mundo*, convidando-nos a enxergar para além do óbvio, buscando entender as múltiplas camadas que constituem a existência e as relações intrincadas entre o que é visível e o que se oculta por trás da superfície.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

Em *A vida que ninguém vê*, o visível e o invisível mostram-se importantes linhas de significação que tecem o discurso estético do livro sobre o corpo e a experiência. Revelam um modo de *olhar* o mundo, atravessado pelo labor literário e por uma inquietação do cotidiano, que a cronista manifesta plenamente com voz ativa e reflexiva sobre o si, sobre o Outro, que, nesse contexto, é representado pelo personagem com sua presença, sua ausência, sua narrativa de vida, sua paisagem urbana e seus símbolos.

Nessa discursividade, Eliane Brum dialoga com o universal, com o conjunto da obra, com a identidade nacional e a história dos personagens narrados, como a si própria enquanto narradora e personagem. A escritora percebe, olha, ouve e escreve os fragmentos da realidade experimentada nas ruas de Porto Alegre por meio de imagens, que oferecem uma visão sobre a potencialidade significativa da linguagem poética.

As crônicas literárias de Brum, de expressividade e de forte carga de representação do eu (o personagem) que se encontra nas ruas, tematizam a resistência, a redenção, o exílio, o confinamento, o animal e o humano; a criação artística, a percepção, a imaginação, a transitoriedade da vida, o tempo e o papel do cronista frente aos temas miúdos. Nessa poética do (extra)ordinário, a crônica fala ao leitor, fala com Eliane Brum, a escritora, fala com seus personagens, corpos e experiências em constante movimento reflexivo. O livro, então, mostra-se ligado pelas noções temporal, geográfica, metalinguística, artística e perceptiva, como a representação da mulher que sonha ler e escrever, do andarilho, do lugar no mundo em que vive os exilados, do eu póstumo que se encontra entre-lugares, da personificação no animal e da animalização no Homem.

A significação das crônicas indica uma escrita de reinvenção do corpo eu *ausente* e que se torna personagem e *presença* no contexto dos Estudos Literários. A inquietação no título revela a intenção de Eliane Brum de dar pertencimento e permanência ao livro (e aos personagens nele contidos) através dos meios com que se expressa e dá sentido à realidade já posta no mundo e transcrita para o papel do jornal, sua linguagem e visão de mundo. Sendo uma cronista *flâneur*, a imergir na cultura da cidade e mergulhar no corpo e nas experiências do personagem visitado, conforme nos diz nas entrelinhas de suas crônicas, ela vincula suas narrativas ao enredo que se desnuda com simplicidade e no banal. A forma como *A vida que ninguém vê* chega aos leitores demonstra sua existência parcialmente em relação à autora, já que ter passado pela crítica dos primeiros editores, seleção e garantia de perenidade enquanto tecer ficcional – este um processo ainda em construção.

A percepção do mundo pela experiência do eu que narra e do eu-corpo que vivencia o mundo é também uma redescoberta das palavras em relações invisíveis que a cronista, com o

pensar, a inspiração, a escuta sensível da realidade e com a busca pela expressividade, revela ao leitor ou ao ouvinte. Em nossa leitura, nos aproximamos de um interesse pelo trabalho de criação poética na escrita de Eliane Brum, que, conforme evidenciamos, sempre esteve atenta ao trato com as palavras, com o resultado da seleção de palavras e contextos.

No contexto da investigação, a análise das crônicas revelou-se um instrumento para revelar textos jornalísticos raramente discutidos como textos literários por excelência e por qualidade da expressão do personagem a partir de características humanas, ressignificando os conceitos já percebido por outro também pode ser percebido de forma outra. Os resultados permitiram não apenas evidenciar as vidas que passam despercebidas, mas também ressaltar sua relevância tessitura social e na construção da identidade coletiva. A pesquisa foi eficaz ao pontuar não somente histórias ocultas, ao lançar luz sobre a *presença* de vozes silenciadas e das experiências marginalizadas do final do século XX, como também revelar a profundidade das vidas que (quase) ninguém vê – as invisíveis, que se revelam sua alma sem pudor.

A compreensão e a análise das crônicas de Brum enquanto literatura forneceram um panorama detalhado das complexidades que permeiam a vida cotidiana. O desafio inicial de explorarmos esses personagens e suas narrativas de vida “invisíveis”, ou seja, ausentes e presentes em *A vida que ninguém vê*, revelou-se uma oportunidade de questionar o marasmo no qual se encontra as atuais pesquisas relacionadas ao tecer brumiano. Em outras palavras, ao mergulharmos nas entrelinhas das suas narrativas, revelando as camadas de histórias que, embora pareçam comuns, passamos a descobrir uma poética e projeto literário de Brum: um caráter (extra)ordinário em sua representação da experiência humana.

Ao delinear o objetivo de entender as vidas dos personagens não percebidos, o estudo alcançou êxito ao proporcionar uma visão mais sensível e profunda sobre a complexidade das narrativas subjacentes ao contexto social. A imersão nas crônicas permitiu a identificação de vozes e cenários obscurecidos pela superficialidade do olhar cotidiano, mas também a captura de nuances e detalhes que dão corpo-vida a essas histórias. Dessa forma, a pesquisa oferece uma visão mais holística e empática das complexidades que permeiam as interações humanas e suas representações narrativas.

As conclusões obtidas são um testemunho pulsante da riqueza das crônicas de Eliane Brum muitas vezes relegadas ao plano da mera fonte jornalística. Ao conhecer as histórias dos personagens, silenciosos e quase despercebidos, tornou-se evidente que por trás da aparente insignificância reside *um lugar no mundo* repleto de significados e experiências que refletem a complexidade da vida humana.

Ao explorar o cotidiano dos personagens que habitam poeticamente o livro *A vida que*

ninguém vê, os bastidores das crônicas, tornou-se claro que suas histórias não são meramente periféricas, mas sim um reflexo genuíno das experiências vivenciadas por uma pluralidade de personagens de Porto Alegre. Essas conclusões reforçam a ideia de que, mesmo nas sombras do cenário principal, a urbanidade e a capital do estado de Rio Grande do Sul, há uma trama intrincada de narrativas que enriquecem e complementam a compreensão da condição humana.

A abordagem das crônicas à luz da perspectiva filosófica de Merleau-Ponty revelou-se uma ferramenta enriquecedora para compreender as dinâmicas dos personagens de Eliane Brum. A ênfase do filósofo na fenomenologia da percepção ofereceu um quadro conceitual sólido para analisar a interação entre sujeito e mundo, corpo e experiências, visível e invisível, destacando a importância da percepção sensorial na construção da realidade na ficção da autora. As crônicas, quando interpretadas sob essa perspectiva filosófica, permitem uma compreensão mais densa dos personagens representados, assim como suas percepções sensoriais e vivências moldam sua compreensão e interação com o mundo ao seu redor.

Durante o planejamento inicial deste projeto, a intenção era explorar ainda mais detalhadamente aspectos específicos do visível e do invisível a partir do livro de Eliane, como as matizes das relações interpessoais, as dinâmicas familiares e as repercussões sociais dessas narrativas. Entretanto, devido à extensão e à complexidade das crônicas, tornou-se desafiador esmiuçar todas as camadas pretendidas. Esse é um aspecto que ficou para futuras pesquisas, visto que a profundidade do livro sugere uma riqueza de detalhes que poderiam ser ainda mais explorados em estudos posteriores.

Houve também a intenção de aprofundar a análise do impacto psicológico e emocional nos personagens e dinâmicas sociais. A pesquisa permitiu identificar algumas variantes desses impactos, porém uma análise ampla exigiria investigações mais específicas, ultrapassando o escopo dos Estudos Literários e se conectando a outras áreas do conhecimento.

No decorrer deste estudo das crônicas de Eliane Brum, emergiu um panorama vívido sobre o enredo intrincado que entrelaça o visível e o invisível, destacando as linhas profundas de significação que permeiam o tecido estético da obra. Esta revela-se não só um discurso literário, mas também uma jornada transversal que capta o mundo através do prisma literário, amalgamando a arte com os *dégradés* cotidianos. Ao dialogar com o universal e entrelaçar-se com a representação da identidade nacional, Brum vai além do simples registro, imergindo na essência das histórias e das coisas que ecoam entre personagens. Essa poética expressiva, tão fortemente presente em suas crônicas, delineia uma cosmovisão de resistência, de redenção e de reflexão sobre o ordinário, transformando o banal em extraordinário.

REFERÊNCIAS

Bibliografia da autora

BRUM, Eliane. **Banheiro òkôtô**: uma viagem à Amazônia, centro do mundo. São Paulo: Companhia das Letras, 2021.

BRUM, Eliane. **The collector of leftover souls**: dispatches from Brazil. Trad. Diane Groszklaus Whitty. Minneapolis: Graywolf Press, 2019.

BRUM, Eliane. **Brasil, construtor de ruínas**: um olhar sobre o país, de Lula a Bolsonaro. Porto Alegre: Arquipélago, 2019.

BRUM, Eliane. **Meus desacontecimentos**: a história da minha vida com as palavras. São Paulo: LeYa, 2014.

BRUM, Eliane. **A menina quebrada e outras colunas de Eliane Brum**. Porto Alegre: Arquipélago, 2013.

BRUM, Eliane. **Uma duas**. São Paulo: LeYa, 2011.

BRUM, Eliane. **O olho da rua**: uma repórter em busca da literatura da vida real. São Paulo: Globo, 2008.

BRUM, Eliane. **A vida que ninguém vê**. Porto Alegre: Arquipélago, 2006.

BRUM, Eliane. **Coluna Prestes**: o avesso da lenda. Porto Alegre: Artes e Ofícios, 1994.

Bibliografia sobre a autora

ABIB, Tayane Aidar. **O jornalismo de desacontecimentos e o novo percurso narrativo de Eliane Brum**: diálogos e transformações. 2017. 220 f. Dissertação (Mestrado em Comunicação) – Faculdade de Arquitetura, Artes e Comunicação, Universidade Estadual Paulista “Júlio de Mesquita Filho”, Bauru, 2017. Disponível em: https://repositorio.unesp.br/bitstream/handle/11449/152172/abib_ta_me_bauru.pdf?sequence=3&isAllowed=y. Acesso em: 9 set. 2022.

AGUIAR, Pablito. **Almoço**: uma conversa com Eliane Brum. Porto Alegre: Arquipélago, 2022.

ANDRADE, Débora Gisele Gulak de. **Viver “à margem**: as representações do (não) morar nas crônicas-reportagem de Eliane Brum. 2020. 178 f. Dissertação (Mestrado em Estudos da Linguagem) – Departamento Acadêmico de Linguagem e Comunicação, Universidade Tecnológica Federal do Paraná, Curitiba, 2020. Disponível em: <https://repositorio.utfpr.edu.br/jspui/handle/1/24696>. Acesso em: 2 mar. 2023.

ANJOS, Estêvão Belarmino Ribeiro dos; SANTOS, Kassia Nobre dos. **Estética do miúdo**: um

estudo das personagens nas crônicas de João do Rio e Eliane Brum. *In*: SOUZA, Diogo dos Santos; FARIA, Núbia Rabelo Bakker; VERÇOSA, Victor Mata (Org.). **Caleidoscópio através das letras**. Maceió: Edufal, 2013, p. 357-366.

BARCELLOS, Caco. Prefácio. *In*: Brum, Eliane. **O olho da rua**: uma repórter em busca da literatura da vida real. Arquipélago, 2008. p. 9-12.

BAZZO, Gabriela Santos. **Jornalismo dos invisíveis**: os diferenciais no jornalismo de Eliane Brum. 2011. 90 f. Monografia (Graduação em Jornalismo) – Universidade Federal de Santa Catarina, Florianópolis, 2011. Disponível em: <https://repositorio.ufsc.br/handle/123456789/121120>. Acesso em: 3 mar. 2023.

CAMARGO, Ricardo Leite; BRONZATTO, Maurício. A força de um olhar diferente: uma reflexão sobre o papel humanizador do docente a partir das crônicas de Dostoiévski e Eliane Brum. **Revista Eletrônica Saberes da Educação**, São Roque, v. 2, n. 1, p. 1-8, 2011. Disponível em: <http://docs.uninove.br/arte/fac/publicacoes/pdf/v2-n1-2011/Mauricio.pdf>. Acesso em: 4 mar. 2023.

CARRARO, Renata. A insubordinação do olhar no tempo e espaço da resistência: o jornalismo da vida que ninguém vê, mas que grita. *In*: CONGRESSO BRASILEIRO DE CIÊNCIAS DA COMUNICAÇÃO, 42., 2019, Belém. [**Anais eletrônicos...**]. Belém: Intercom, 2019. Disponível em: <https://www.portalintercom.org.br/anais/nacional2019/resumos/R14-0691-2.pdf>. Acesso em: 07 mar. 2022.

CÓRTEX. Vivendo o fim no centro do mundo. Um passeio com Eliane Brum em Altamira. **Estúdio Fluxo**, 30 nov. 2019. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=ghIL7ExjaxQ>. Acesso em 2 nov. 2023.

COSTA, Karine Conte de Mattos da. Uma escutadeira que conta: a memória como construtora de identidade e potencializadora da escrita em Meus desacontecimentos, de Eliane Brum. **Letrônica**, Porto Alegre, v. 13, n. 1, p. 1-10, jan./mar. 2020. Disponível em: <https://revistaseletronicas.pucrs.br/index.php/letronica/article/view/34925/19565>. Acesso em: 7 mar. 2023.

CORRÊA, Jéssica Díez; SANTORO, André Cioli Taborda. O uso de personagens no jornalismo: uma análise da obra “A vida que ninguém vê”, de Eliane Brum. *In*: CONGRESSO NACIONAL DE INICIAÇÃO CIENTÍFICA, 15., 2015, Ribeirão Preto. [**Anais eletrônicos...**]. Ribeirão Preto: SEMESP, 2015. Disponível em: <https://www.conic-semesp.org.br/anais/files/2015/trabalho-1000019926.pdf>. Acesso em: 7 mar. 2022.

ESTEVES, Natacha dos Santos; COQUEIRO, Wilma dos Santos Coqueiro. Narradoras excêntricas em Uma duas: a escrita como subsídio à construção da subjetividade feminina no romance de Eliane Brum. **Letras de Hoje**, [S. l.], v. 54, n. 4, p. 475-482, 2019. Disponível em: <https://revistaseletronicas.pucrs.br/index.php/fale/article/view/33124>. Acesso em: 11 jun. 2023.

FONSECA, Isabel de Assis. Guinada subjetiva no jornalismo: um olhar opaco em direção às narrativas da repórter Eliane Brum. *In*: CONGRESSO BRASILEIRO DE CIÊNCIAS DA COMUNICAÇÃO, XXXVI., 2013. [**Anais eletrônicos...**]. Manaus: Intercom, 2013.

Disponível em: <http://www.intercom.org.br/papers/nacionais/2013/resumos/R8-0287-1.pdf>. Acesso em: 22 set. 2022.

FONSECA, Isabel de Assis; SIMÕES, Paula Guimarães. Alteridade no jornalismo: um mergulho nas histórias de vida do livro *A vida que ninguém vê*. In: CONGRESSO DE CIÊNCIAS DA COMUNICAÇÃO NA REGIÃO SUDESTE, XVI., 2011, São Paulo. [Anais eletrônicos...]. São Paulo: Intercom, 2011. Disponível em: <http://www.intercom.org.br/papers/regionais/sudeste2011/resumos/r24-0523-1.pdf>. Acesso em: 22 set. 2022.

GOMES, Antero da Silva Bragança. **Visões invisíveis**: ficcionalidade e representação do anônimo no jornalismo literário de Eliane Brum. 2017. 100 f. Dissertação (Mestrado em Literatura, Cultura e Contemporaneidade) – Pontifícia Universidade Católica do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro, 2017. Disponível em: <https://www.maxwell.vrac.puc-rio.br/30845/30845.PDF>. Acesso em: 07 set. 2022.

GOMES, Jaqueline Frantz de Lara; GUIMARÃES, Rafael Eisinger. A imagem do corpo e a escrita da identidade: a relação entre corporalidade e autoria feminina na obra de Eliane Brum. **Verbo de Minas**, Juiz de Fora, v. 15, n. 26, p. 5-15, ago./dez., 2015. Disponível em: <https://seer.uniacademia.edu.br/index.php/verboDeMinas/article/view/463>. Acesso em: 31 mar. 2023.

GOULD, Luiza. **A “arte de sujar os sapatos” com a grande reportagem social**. Curitiba, Appris, 2022. – (Ciências da comunicação).

GURGEL, Luiz Henrique Gurgel. Existir pela palavra escrita. **Na ponta do lápis**, n. 13, dez., 2013. São Paulo: AGWM, p. 6-11.

JACQUES, Jeferson de Moraes. O(s) lugar(es) de Meus desacontecimentos, de Eliane Brum, na diversificada paleta da autoficção. **Letrônica**, Porto Alegre, v. 13, n. 1, p. 1-10, jan./mar. 2020. Disponível em: <https://revistaseletronicas.pucrs.br/index.php/letronica/article/view/35147/19558>. Acesso em 16 jul. 2023.

MARROCO, Beatriz. Eu sou uma escutadeira. In: _____. **O jornalista e a prática**: entrevistas. São Leopoldo: Unisinos, 2012, p. 71-92.

MAURO, Mariana Martins. **Razão e sensibilidade no jornalismo**: Eliane Brum e *A vida que (quase) ninguém vê*. 2014. 98 f. Monografia (Graduação em Comunicação - Habilitação em Jornalismo) – Escola de Comunicação, Universidade Federal do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro, 2014. Disponível em: <https://pantheon.ufrj.br/bitstream/11422/4381/1/MMauro.pdf>. Acesso em: 01 mar. 2023.

OLIVEIRA, Joana. Eliane Brum e a arte de escrever para não matar e para não morrer. **El País**, São Paulo, 18 out. 2019. Disponível em: https://brasil.elpais.com/brasil/2019/10/10/cultura/1570717717_753040.html. Acesso em: 25 set. 2022.

PAIXÃO, Patrícia. Eliane Brum: A pergunta é uma forma de controle. In: _____. **Mestres da reportagem**: alunos de jornalismo da FAPSP. Jundiaí: In House, 2012, p. 115-138.

QUADROS, Ana Resende; OLIVEIRA, Luiz Ademir de. A transformação de Zé em Ulisses: como Eliane Brum aborda seus personagens. *In: CONGRESSO DE CIÊNCIAS DA COMUNICAÇÃO, XXIV.*, Vitória, 2019. [**Anais eletrônicos...**]. Vitória: Intercom, 2019. Disponível em: <https://www.portalintercom.org.br/anais/sudeste2019/resumos/R68-0556-1.pdf>. Acesso em: 12 jan. 2023.

QUADROS, Ana Resende; MENDES, Jairo Faria. Descortinando o invisível pelo olhar de Eliane Brum: análise das obras *A vida que ninguém vê* e *O olho da rua*. *In: CONGRESSO DE CIÊNCIAS DA COMUNICAÇÃO, XXIII.*, 2018, Belo Horizonte. [**Anais eletrônicos...**]. Belo Horizonte: Intercom, 2018. Disponível em: <https://www.portalintercom.org.br/anais/sudeste2018/resumos/R63-0629-1.pdf>. Acesso em: 12 jan. 2023.

QUEIRÓS, Francisco Aquinei Timóteo. **Micro-história italiana e jornalismo em O olho da rua, de Eliane Brum**. Florianópolis: Insular, 2021.

QUEIRÓS, Francisco Aquinei Timóteo; MENDES, Francielle Maria Modesto. Vidas anônimas: jornalismo e literatura em “A vida que ninguém vê”. *In: CONGRESSO BRASILEIRO DE CIÊNCIAS DA COMUNICAÇÃO, XXXVIII.*, 2015, São Paulo. [**Anais eletrônicos...**]. São Paulo: Intercom, 2015. Disponível em: <https://www.portalintercom.org.br/anais/nacional2015/resumos/R10-1773-1.pdf>. Acesso em: 15 jan. 2023.

RECH, Marcelo. A vida quem ninguém vê como eu a vi. Prefácio. *In: BRUM, Eliane. A vida quem ninguém vê*. Porto Alegre: Arquipelago, 2006, p. 13-16.

ROZENDO, Suzane; MEGA, Vinícius Mizumoto. A humanização dos relatos em João do Rio e Eliane Brum: observação e consonância que perpassam o tempo. *In: ENCONTRO REGIONAL SUDESTE DE HISTÓRIA DA MÍDIA, 3.*, 2014, Rio de Janeiro. **Anais...** Rio de Janeiro: UFRJ, 2014.

SANTOS, Walisson Oliveira. **Eliane Brum: entre o jornalismo e a literatura**. Montes Claros: Ed. do Autor, 2023.

SANTOS, Walisson Oliveira; SILVA, Andreia Pereira da. A vida que (quase) ninguém vê: possibilidades de inovação a partir das narrativas de Eliane Brum. *In: CONGRESSO BRASILEIRO INTERDISCIPLINAR EM CIÊNCIA E TECNOLOGIA, III.*, 2022, Diamantina. [**Anais eletrônicos...**]. Diamantina: Even3, 2022. Disponível em: [https://www.even3.com.br/anais/cobicet2022/519174-a-vida-que-\(quase\)-ninguem-ve--possibilidades-de-inovacao-a-partir-das-narrativas-de-eliane-brum/](https://www.even3.com.br/anais/cobicet2022/519174-a-vida-que-(quase)-ninguem-ve--possibilidades-de-inovacao-a-partir-das-narrativas-de-eliane-brum/). Acesso em: 11 nov. 2023.

SANTOS, Walisson Oliveira; FERREIRA, Helena Borges. A poesia da vida cotidiana: um estudo comparativo entre Eliane Brum e Manoel de Barros. **Revista Real Conhecer**, [S. l.], v. 3, n. 9, set. 2023. Disponível em: <https://www.realconhecer.com.br/2023/09/a-poesia-da-vida-cotidiana-um-estudo.html>. Acesso em: 5 nov. 2023.

SARDINHA, Antonio Carlos; MARTINS, Lilian Juliana. Aproximações entre os campos da literatura e do jornalismo: olhar sobre a reportagem de Eliane Brum. **Ave Palavra**, [S. l.], v. 1, p. 1-21, 2012. Disponível em:

<https://revista.unemat.br/avepalavra/EDICOES/Esp1112/artigos/sardinhmartins.pdf>. Acesso em: 1 mar. 2023.

SCHEIBE, Roberta. A vida que ninguém vê: as crônicas de Eliane Brum refletidas sob a ótica da Sociologia das Ausências. *In*: CONGRESSO DE CIÊNCIAS DA COMUNICAÇÃO NA REGIÃO NORTE, XIII., 2014, Belém.

[**Anais eletrônicos...**]. Belém: Intercom, 2014. Disponível em:

<https://www.portalintercom.org.br/anais/norte2014/resumos/R39-0238-1.pdf>. Acesso em: 17 mar. 2023.

SILVA, Nathália Coelho. **Observatório literário de Eliane Brum**: o romance Uma/ Duas conduzido pelo conjunto de obra. 2021. 231 f. Tese (Doutorado em Literatura) – Universidade de Brasília, Brasília, 2021. Disponível em: <https://repositorio.unb.br/handle/10482/43605>. Acesso em: 17 out. 2023.

VELOSO, Maria do Socorro Furtado; PAVAN, Maria Angela. Jornalismo como tessitura do cotidiano na obra de Eliane Brum. *In*: FILHO, João Freire; COELHO, Maria das Graças Pinto (Org.). **Jornalismo, cultura e sociedade**: visões do Brasil contemporâneo. Porto Alegre: Sulina, 2014, p. 224-240.

Bibliografia geral

ALBEE, Edward. **The zoo story**: a play in one scene for William Flanagan. New York: Grove Press, 1960.

ANDRADE, Carlos Drummond de. Mineração do outro. *In*: _____. **Lição de coisas**. Posfácio Viviana Bosi. São Paulo: Companhia das Letras, 2012, p. 44.

ANDRADE, Carlos Drummond de. No meio do caminho. *In*: _____. **Alguma poesia**. Posfácio de Eucanaã Ferraz. São Paulo: Companhia das Letras, 2013, p. 36.

ARRIGUCCI JR., Davi. Braga de novo por aqui. Prefácio. *In*: Melhores contos: Rubem Braga. São Paulo: Global, 2001, p. 5-7.

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

AUGÉ, Marc. **Não lugares**: introdução a uma antropologia da supermodernidade. Trad. de Maria Lúcia Pereira. Campinas: Papirus, 1994.

BENJAMIN, Walter. **Rua de mão única**. Trad. Rubens Rodrigues Torres Filho e José Carlos Martins Barbosa. São Paulo: Brasiliense, 1987.

BESSA, Pedro Pires. **Crônica literária**. Rio de Janeiro: Edições Galo Branco, 2010.

BOSI, Alfredo. O enigma do olhar. *In*: _____. **Machado de Assis**: o enigma do olhar. São Paulo: Ática, 2003, p. 7-72.

BRAGA, Rubem. A presença. In: _____. **Ai de ti, Copacabana!**. 28. ed. Rio de Janeiro: Record, 2010, p. 37-38.

BRAIT, Beth. **Ironia em perspectiva polifônica**. 2. ed. Campinas: Unicamp, 2008.

BROCA, Brito. Crônica na atualidade francesa. **Suplemento Literário**. São Paulo, ano 2, n. 98, p. 1, 13 set. 1958. Disponível em: <https://memoria.bn.br/docreader/DocReader.aspx?bib=098116x&pagfis=595>. Acesso em 14 out. 2023.

CASTRO, Silvio. **A carta de Pero Vaz de Caminha**: o descobrimento do Brasil. Porto Alegre: L&PM, 2003.

CHEVALIER, Jean; GHEERBRANT, Alain. **Dicionário de símbolos**: mitos, sonhos, costumes, gestos, formas, figuras, cores, números. Trad. Vera da Costa e Silva, Raul de Sá Barbosa, Angela Melim e Lúcia Melim. 26. ed. Rio de Janeiro: José Olympio, 2012.

COSTA, Rita de Cássia Maia e Silva. L'art ne rend pas le visível, il rend visible. **Contexto**, [S. l], n. 5, p. 183-189, 1998. Disponível em: <https://periodicos.ufes.br/contexto/article/view/6937>. Acesso em: 20 out. 2023.

CAMINHA, Iraquitã de Oliveira. **10 lições sobre Merleau-Ponty**. Petrópolis: Vozes, 2019.

CANDIDO, Antonio. A vida ao rés-do-chão. Prefácio. In: CANDIDO, Antonio *et al.* **A crônica**: o gênero e sua fixação e suas transformações no Brasil. Rio de Janeiro: Fundação Casa de Rui Barbosa, 1992, p. 13-22.

CANDIDO, Antonio *et al.* **A personagem de ficção**. 12 ed. São Paulo: Perspectiva, 2011.

CANDIDO, Antonio. **Literatura e sociedade**. Rio Comprido: Ouro Sobre Azul, 2006.

CARDOSO, Sérgio. O olhar dos viajantes (do etnólogo). In: NOVAES, Adauto (Org.). **O olhar**. São Paulo: Companhia das letras, 1988, p. 347-360.

CERTEAU, Michel de. **A invenção do cotidiano**: artes de fazer. 15. ed. Trad. Ephraim Ferreira Alves. Petrópolis: Vozes, 1994.

CHAUÍ, Marilena de Souza. Experiência do pensamento. In: _____. **Da realidade sem mistérios aos mistérios do mundo**: Espinosa, Voltaire, Merleau-Ponty. São Paulo: Brasiliense, 1981. p. 180-279.

COTRIM, Dário Teixeira. **O laço húngaro**: uma estratégia militar bem-sucedida. Montes Claros: Millennium, 2008.

COUTINHO, Afrânio. Ensaio e crônica. In: _____. **A literatura no Brasil**: relações e perspectivas. 6. ed. Rio de Janeiro: Global, 2003, p. 105-128.

DIDI-HUBERMAN, Georges. **O que vemos, o que nos olha**. Trad. Paulo Neves. São Paulo: Editora 34, 2010.

FALABRETTI, Ericson. Estrutura e ontologia na obra de Merleau-Ponty. **Filosofia Aurora**, [S. l.], v. 25, n. 37, p. 305-341, 2013. Disponível em: <https://www.anpof.org/periodicos/revista-de-filosofia-aurora/leitura/512/22617>. Acesso em: 23 mar. 2023.

FANY-CHAN. Akai Ito, o fio invisível que conecta os que estão destinados a ficarem juntos. **Rádio JHero**, [S. l.], 24 abr. 2015. Disponível em: <https://radiojhero.com/made-in-sia/2015/04/akai-ito-o-fio-invisivel-que-conecta-os-que-estao-destinados-a-ficarem-juntos/#:~:text=%E2%80%9CUm%20fio%20invis%C3%ADvel%20conecta%20os,fio%20est%C3%A1%2C%20e%20vice%20versa>. Acesso em: 22 fev. 2024.

FERREIRA, Maria Elisa Mattos Pires. O corpo segundo Merleau-Ponty e Piaget. **Ciências & Cognição**, [S. l.], v. 15, n. 3, p. 47-61, dez. 2010. Disponível em: <https://cienciasecognicao.org/revista/index.php/cec/article/view/424>. Acesso em: 25 fev. 2023.

FONTES FILHO, Osvaldo. Considerações sobre o lugar da alteridade em Merleau-Ponty. **Reflexão**, Campinas, v. 31, n. 89, p. 11-23, jan./jun. 2015. Disponível em: <https://periodicos.puc-campinas.edu.br/reflexao/article/view/3094>. Acesso em: 30 out. 2023.

FOUCAULT, Michel. Aula de 22 de janeiro de 1975. In: _____. **Os anormais**: curso no Collège de France (1974-1975). Trad. Eduardo Brandão. São Paulo: Martins Fontes, 2010, p. 47-68.

FURLAN, Reinaldo; ROZESTRATEN, Annie Simões. Arte em Merleau-Ponty. **Natureza humana**, [S. l.], v. 7, n. 1, p. 59-93, jan./jun. 2005. Disponível em: <http://pepsic.bvsalud.org/pdf/nh/v7n1/v7n1a02.pdf>. Acesso em: 2 set. 2023.

GANCHÓ, Cândida Vilares. **Como analisar narrativas**. 5. ed. São Paulo: Ática, 1998. – (Série Princípios; 207).

GARCIA, Luis Eduardo Veloso. **A crônica contemporânea brasileira e seus novos espaços**. 2018. 235 f. Tese (Doutorado em Estudos Literários) – Faculdade de Ciências e Letras (Campus Araraquara), Universidade Estadual Paulista “Júlio de Mesquita”, Araraquara, 2018. Disponível em: https://agendapos.fclar.unesp.br/agenda-pos/estudos_literarios/4657.pdf. Acesso em: 12 out. 2023.

GINZBURG, Carlo. Representação: a palavra, a ideia, a coisa. In: _____. **Olhos de madeira**: nove reflexões sobre a distância. Trad. Eduardo Brandão. São Paulo: Companhia das Letras, 2001, p. 85-103.

GRAVES, Robert. **Les mythes grecs**. Tradução do inglês por Mounir Hafez. Paris: Fayard, 1968.

GRIMAL, Pierre. **Dicionário da mitologia grega e romana**. Trad. Victor Jabouille. 5. ed. Rio de Janeiro: Bertrand Brasil, 2005.

GURFINKEL, Decio. Fé perceptiva e experiência de realidade. **Natureza Humana**, [S. l.], v. 3, n. 1, p. 141-173, jan./jun. 2001. Disponível em: <http://pepsic.bvsalud.org/pdf/nh/v3n1/v3n1a05.pdf>. Acesso em: 21 out. 2023.

HARDOUIN, Robert. **Le mimétisme animal**. Paris: Presses Universitaires, 1946.

HEIDEGGER, Martin. **A caminho da linguagem**. Trad. Márcia Sá Cavalcante Schuback. 2. ed. Petrópolis: Vozes; Bragança Paulista: Editora Universitária São Francisco, 2003.

HEIDEGGER, Martin. **Ser e tempo**. Edição em alemão e português. Trad. e Org. Fausto Castilho. Campinas: Editora da Unicamp; Petrópolis: Vozes, 2012.

HUTCHEON, Linda. Descentralizando o pós-moderno: o ex-cêntrico. In: _____. **Poética do pós-modernismo**: história, teoria, ficção. Tradução: Ricardo Cruz. Rio de Janeiro: Imago, 1991, p. 84-103.

LAKOFF, George; JOHNSON, Mark. **Metáforas da vida cotidiana**. Trad. Grupo de Estudos da Indeterminação e da metáfora (GEIM) e Vera Maluf. Campinas: Mercado de Letras; EDUC, 2002.

LÉVINAS, Emmanuel. **Entre nós**: ensaios sobre a alteridade. Trad. Pergentino Stefano Pivatto (coord.). 5. ed. Petrópolis: Vozes, 2010.

LIMA, Alceu Amoroso. **O jornalismo como gênero literário**. 2. ed. São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo, 2008. – (Clássicos do Jornalismo Brasileiro; 3).

LISPECTOR, Clarice. **A hora da estrela**. Posfácio de Paulo Gurgel Valente. Rio de Janeiro: Rocco, 2020.

LISPECTOR, Clarice. O búfalo. In: _____. **Laços de família**. (1960). Posfácio de Clarisse Fukelman. Rio de Janeiro: Rocco, 2022, p. 120-129.

MANTOVANI, Harley Juliano. Religião e moralidade em Merleau-Ponty. **Kínesis**, [S. l.], v. 10, n. 25, p. 166-183, dez. 2018. Disponível em: <https://revistas.marilia.unesp.br/index.php/kinesis/article/view/8600>. Acesso em 26 nov. 2023.

MEIRELES, Cecília. Retrato. In: _____. **Antologia poética**: Cecília Meireles. 3. ed. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2001, p. 18.

MELO, José Marques de. A crônica. In: CASTRO, Gustavo de; GALENO, Alex (Orgs.). **Jornalismo e literatura**: a sedução da palavra. São Paulo: Escrituras, 2002.

MERLEAU-PONTY, Maurice. A dúvida de Cézanne. In: **Textos escolhidos**. Seleção de Marilena de Souza Chauí. Trad. Marilena de Souza Chauí, Nelson Alfredo Aguilar e Pedro de Souza Moraes. 2. ed. São Paulo: Abril Cultural, 1984, p. 113-126. – (Os pensadores; 41).

MERLEAU-PONTY, Maurice. **A natureza**: cursos nos Collège de France. Trad. Álvaro Cabral. 3. ed. São Paulo: Martins Fontes, 2023.

MERLEAU-PONTY, Maurice. **Fenomenologia da percepção**. Trad. Carlos Alberto Ribeiro de Moura. 2. ed. São Paulo: Martins Fontes, 1999.

MERLEAU-PONTY, Maurice. **O homem e a comunicação**: a prosa do mundo. Trad. Celina Luz. Rio de Janeiro: Bloch, 1974.

MERLEAU-PONTY, Maurice. **O olho e o espírito**. Trad. Cassio de Arantes Leite. São Paulo: Cosac & Naify, 2004.

MERLEAU-PONTY, Maurice. **O primado da percepção e suas consequências filosóficas**. Trad. Constança Marcondes Cesar. Campinas: Papirus, 1990.

MERLEAU-PONTY, Maurice. **O visível e o invisível**. Trad. José Artur Gianotti, Amando Mora d'Oliveira. 4. ed. São Paulo: Perspectiva, 2014. – (Tópicos; 40).

MESQUITA, Samira Nahid de. **O enredo**. São Paulo: Ática, 1994. – (Série Princípios; 3).

MEYER, Marlyse. **Folhetim**: uma história. São Paulo: Companhia das Letras, 1996.

MOISÉS, Massaud. A crônica. In: _____. **A criação literária**: prosa. 2. ed. São Paulo: Cultrix, 1983, p. 245-258.

MONGELLI, Lênia Marcia de Medeiros. Metáfora do olhar. **Estado de São Paulo**. Cultura. São Paulo, 24 nov. 1990, p. 11.

MORAES, Carla Roselma Athayde. **Retratos da crônica jornalística brasileira**: uma abordagem linguístico-discursiva e sociocultural. 2010. 206 f. Tese (Doutorado em Letras) – Pontifícia Universidade Católica de Minas Gerais, Belo Horizonte, 2010.

NÓBREGA, Terezinha Petrucia da. Corpo, percepção e conhecimento em Merleau-Ponty. **Estudos de Psicologia**, [S. l], v. 13, n. 2, p. 141-148, 2008. Disponível em: <https://www.scielo.br/j/epsic/a/4WhJkzJ77wqK6XCvHFwsqSD/?format=pdf&lang=pt>. Acesso em: 20 out. 2023.

NÓBREGA, Terezinha Petrúcia da. Merleau-Ponty: o corpo como obra de arte. **Princípios**, Natal, v. 7, n. 8, p. 95-108, jan./dez. 2010. Disponível em: <https://periodicos.ufrn.br/principios/article/view/662>. Acesso em: 1 ago. 2023.

OLIVEIRA, Giovanni de Paula; FERREIRA, Helena Borges Ferreira. Crônicas: retratos do cotidiano. In: OLIVEIRA, Giovanni de Paula; FERREIRA, Helena Borges; BARBOSA, Ivanilda. **Teoria da literatura**: a narrativa. Uberaba: Universidade de Uberaba, 2019.

PALMEIRO, Tito Marques. Chorar nossos mortos. **O que nos faz pensar**, Rio de Janeiro, v. 29, n. 46, p. 44-57, jan./jun. 2020. Disponível em: <https://oquenofazpensar.fil.puc-rio.br/oqnfp/article/view/735>. Acesso em 25 mai. 2023.

PARREIRAS, Mônica. **A função do olhar na captura da obra de arte**: aproximações entre Merleau-Ponty e Lacan. 2022. 111 f. Dissertação (Mestrado em Filosofia) – Universidade do Vale do Rio dos Sinos, São Leopoldo, 2022. Disponível em: <http://repositorio.jesuita.org.br/handle/UNISINOS/11351>. Acesso em: 11 nov. 2023.

PAULINO, Graça *et al.* **Tipos de textos, modos de leitura**. Belo Horizonte: Formato, 2001.

PEIXOTO, Nelson Brissac. O olhar do estrangeiro. In: NOVAES, Adauto (Org.). **O olhar**. São Paulo: Companhia das letras, 1988, p. 361-366.

PEREIRA, Ivani Maria. **Os bestiários de Guimarães Rosa em Ave, palavra**. 2014. 166 f. Dissertação (Mestrado em Teoria Literária) – Instituto de Letras e Linguística, Universidade Federal de Uberlândia, Uberlândia, 2014. Disponível em: <https://repositorio.ufu.br/handle/123456789/11876>. Acesso em: 20 fev. 2024.

PORTELLA, Eduardo. Até onde a crônica é literatura. **Revista Brasileira**, [S. l.], fase VIII, ano III, n. 78, p. 127-130, jan./fev./mar. 2014. Disponível em: <https://www.academia.org.br/sites/default/files/publicacoes/arquivos/revista-brasileira-78.pdf>. Acesso em: 20 nov. 2023.

QUEIRÓS, Eça de. O valor da crônica de jornal. In: _____. **Textos de imprensa II**. (do Distrito de Évora). Lisboa: Imprensa Nacional, 2019, p. 83.

QUINET, Antonio. **Olhar a mais, um**: ver e ser visto na psicanálise. 2. ed. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2004.

RANCIÈRE, Jacques. **A partilha do sensível**: estética e política. Trad. Mônica Costa Netto. 2. ed. São Paulo: Editora 34, 2009.

REIS, Daniel Aarão. **Ditadura militar, esquerdas e sociedade**. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2000.

REZENDE, Ivani. **Da crônica ao romance**: os gêneros textuais na escrita. São Paulo: Scortecci, 2015.

RIO, João do. **A alma encantadora das ruas**. São Paulo: Companhia das Letras, 2008.

RODRIGUES, Antonio Edmilson Martins. **João do Rio**: a cidade e o poeta - olhar do flâneur na belle époque tropical. Rio de Janeiro: FGV, 2000.

ROSA, João Guimarães. **Ave, palavra**. 6. ed. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2009.

ROSENTHAL, Gabriele. História de vida vivenciada e história de vida narrada: a interrelação entre experiência, recordar e narrar. **Civitas**, Porto Alegre, v. 14, p. 227-249, 2020. Disponível em: <https://revistaseletronicas.pucrs.br/ojs/index.php/civitas/article/view/17116>. Acesso em: 15 jul. 2022.

SÁ, Jorge de. **A crônica**. 2. ed. São Paulo: Ática, 1992. – (Série Princípios; 5).

SAMUEL, Rogel. **Novo manual de teoria literária**. 6. ed. Petrópolis, Vozes, 2011.

SANTOS, Luiz Alberto Brandão; OLIVEIRA, Silvana Pessôa de. **Sujeito, tempo e espaço ficcionais**: introdução à teoria da literatura. São Paulo: Martins Fontes, 2001.

SANTOS, Rosana Silva do Espírito. Morte: uma jornada por várias obras. In: PAIVA, Vera Lúcia Menezes de Oliveira e (Org.). **Metáforas do cotidiano**. Belo Horizonte: Ed. do Autor, 1998, p. 83-82.

SILVA, Adriana Maria da; BARRENECHEA, Miguel Angel de. Corpo, arte e conhecimento: uma trama de sentidos na filosofia de Merleau-Ponty. **Dialektiké**, [S. l.], v. 3, n. 2, p. 12-24, 2015. Disponível em: <https://www2.ifrn.edu.br/ojs/index.php/dialektike/article/view/3732>. Acesso em: 5 nov. 2023

SILVA, Sérgio Antônio. **A hora da estrela de Clarice**. 2. ed. Belo Horizonte: Autêntica, 2020.

SILVA, Vitor Manuel de Aguiar e. **Teoria da literatura**. Coimbra: Livraria Almedina, 2006.

SODRÉ, Muniz; FERRARI, Maria Helena. **Técnica de reportagem**: notas sobre a narrativa jornalística. São Paulo: Summus Editorial, 1986.

COSTA, Solange Aparecida de Campos. O enigma da visão: as possibilidades do corpo na fenomenologia de Merleau-Ponty. **Argumentos**, Fortaleza, ano 11, n. 21, p. 71-81, jan./jul. 2019. Disponível em: <https://repositorio.ufc.br/handle/riufc/43775>. Acesso em: 3 nov. 2023.

SOUZA, José Augusto de. **A Coluna Prestes em discursos**. 2005. 206 f. Dissertação (Mestrado em Estudos Literários) – Setor de Ciências Humanas, Letras e Artes, Pontifícia Universidade Federal do Paraná, Curitiba, 2005. Disponível em: <https://acervodigital.ufpr.br/handle/1884/29927>. Acesso em: 11 jan. 2023.

TIBURI, Márcia. Aprender a pensar é descobrir o olhar. **Jornal do MARGSI**, Rio Grande do sul, n. 103, set./out, 2004, p. 8.

VEIGA, Luiz Maria. **A Coluna Prestes**. São Paulo: Scipione, 1992.

VILAR, Stella Crivelenti; FURLAN, Reinaldo. Alteridade e expressão em Merleau-Ponty: rumo a um paradigma alternativo da subjetividade. **Memorandum**, Belo Horizonte; Ribeirão Preto, v. 30, p. 157-176, abr. 2016. Disponível em: <https://periodicos.ufmg.br/index.php/memorandum/article/view/6495>. Acesso em: 30 out. 2023.

WESTPHAL, Ana Cristina Martins. **A poética de um olhar**: Maurice Merleau-Ponty. 2022. 177 f. Tese (Doutorado em Filosofia) – Faculdade de Filosofia, Comunicação, Letras e Artes, Pontifícia Universidade Católica de São Paulo, São Paulo, 2022. Disponível em: <https://repositorio.pucsp.br/handle/handle/29539>. Acesso em: 23 nov. 2023.

ZÉ RAMALHO. **Admirável gado novo**. Brasil: Epic: 1979. Duração de 4 minutos e 53 segundos.