CENTRO FEDERAL DE EDUCAÇÃO TECNOLÓGICA DE MINAS GERAIS
Programa de Pós-Graduação em Estudos de Linguagens

Letícia Santana Gomes

DA MINHA LÍNGUA VÊ-SE O MAR:
os editores independentes e as imagens de si

Belo Horizonte
2018

Gomes, Letícia Santana.

G633d Da minha língua vê-se o mar : os editores independentes e as imagens de si / Letícia Santana Gomes. - 2018.

133 f. : il.

Orientadora: Giani David Silva.

Dissertação (mestrado) – Centro Federal de Educação Tecnológica de Minas Gerais, Programa de Pós-Graduação em Estudos de Linguagens, Belo Horizonte, 2018.

Bibliografia.

Ficha catalográfica elaborada pela Biblioteca - Campus I / CEFET-MG

Bibliotecária: Rosiane Maria Oliveira Gonçalves - CRB/6-2660

Letícia Santana Gomes

DA MINHA LÍNGUA VÊ-SE O MAR:
os editores independentes e as imagens de si

Dissertação apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Estudos de Linguagens do Centro Federal de Educação Tecnológica de Minas Gerais, como parte dos requisitos para a obtenção do título de Mestre em Estudos de Linguagens.

Orientadora: Profa. Dra. Giani David Silva

Área de concentração: Tecnologia e Processos Discursivos

Belo Horizonte
CEFET-MG
2018

Centro Federal de Educação Tecnológica de Minas Gerais
Programa de Pós-Graduação em Estudos de Linguagens

Dissertação intitulada *"Da minha língua vê-se o mar: os editores independentes e as imagens de si"*, de autoria da mestranda Letícia Santana Gomes, aprovada pela banca examinadora constituída pelos seguintes professores:

_____

Profa. Dra. Giani David Silva – CEFET-MG – Orientadora

_____

Profa. Dra. Dylia Lysardo-Dias – UFSJ

_____

Prof. Dr. José de Souza Muniz Júnior – UECE

_____

Prof. Dr. Cláudio Humberto Lessa – CEFET-MG

_____

Prof. Dr. RENATO CAIXETA DA SILVA
Coordenador do Programa de Pós-Graduação em Estudos de Linguagens
CEFET-MG

Belo Horizonte, 08 de fevereiro de 2018

À vó Rosa e ao vô Miguel, que, enfrentando Lampião e a seca do nordeste, (re)construíram suas memórias em narrativas jamais esquecidas.

AGRADECIMENTOS

Em uma dissertação que o tema central é, também, o espaço biográfico, tenho aqui o lugar reservado para agradecer a todos de um modo mais afetivo.

Aos meus pais, embora estejamos distantes 620 km de distância e a saudade seja sempre constante, sinto-os presentes mais do que nunca. Obrigada por cada palavra acolhedora e pela liberdade de sempre me permitir sonhar.

Às minhas irmãs, Laíze e Luíza, pequenos outros eus que se desdobram em mim. Nosso trio tríade terno me move. Ao meu pequeno grande amor, Ana Beatriz, sobrinha e afilhada, que me permitiu saber o que é o amor de ser "segunda mãe".

À querida Giani, quem sou parceira desde o primeiro período de Letras. Nossa trajetória é longa, e já sabíamos disso desde o início. Nesta pesquisa, especificamente, o mais marcante foi a oportunidade de estarmos juntas em Lisboa, conhecer Paris a seu lado e nos emocionarmos a cada esquina. São momentos que levarei para sempre.

A toda minha família, Santana e Gomes, por tanta acolhida e afeto.

Aos amigos de toda vida, de Nanuque e de BH, obrigada pelo trabalho árduo de escuta sobre editores "independentes". A Danielle, pela presença afetiva ao compartilhar nossas angústias acadêmicas há mais de seis anos; e a Leilane, minha conterrânea, companheira de congressos e de "férias" em Nanuque com muitas tarefas a cumprir. Aos amigos dos grupos de pesquisa, especialmente André, pela amizade e revisão deste trabalho, Andrey, Leila e Ricardo, agradecer ainda é pouco por tanto apoio. Ao Pablo, minha maior referência como profissional de Edição, e com quem aprendi os primeiros e maiores passos do mercado editorial independente.

A Dylia, ao Claudio e ao José Muniz, pela participação nesta banca e, mais do que isso, me fizeram acreditar que é possível ser pesquisadora, sempre se reinventar e compartilhar saberes. Sou grata a vocês por tanto aprendizado e acolhida. Ao Jerônimo, por permitir que eu me aventurasse em alto mar. A Marie-Anne Paveau, pela orientação primordial e por me fazer repensar a AD.

A Mazza, ao Vasco e ao Alex Dau, pela (r)existência.

Ao Rafael, meu amor, pela cumplicidade e admiração recíproca. Obrigada por fazer morada em seu abraço. Aishiteru!

RESUMO

Buscamos nesta dissertação encontrar os possíveis *ethé* discursivos dos editores independentes de língua portuguesa. Nesse sentido, nossos questionamentos iniciais foram: quem são os editores independentes? De que maneira os papéis sociais desempenhados pelos editores ditos independentes se entrecruzam em suas narrativas de vida? A partir do documentário *Da minha língua vê-se o mar*, realizado pela pesquisadora e *corpus* desta pesquisa, analisamos as entrevistas com os editores Alex Dau (Moçambique), Maria Mazarello (Brasil) e Vasco Santos (Portugal). Nossa proposta foi pensar a entrevista dentro do documentário inserido em um espaço biográfico, a partir das contribuições de Leonor Arfuch (2010) e o modo como os imaginários sociodiscursivos são construídos nos discursos dos editores independentes. Por meio de um perfil metodológico elaborado como um roteiro para o nosso olhar, constituído pelos imaginários sociodiscursivos, efeitos e visadas discursivas, modos de organização discurso e os marcadores prosódicos, foi possível encontrar os possíveis *ethé* discursivos dos editores de forma coletiva e singular. Acreditamos que o papel social revelado pelos depoentes foi a de evocação do imaginário da vinculação e paixão da profissão com os sonhos de vida, uma predestinação ao ofício de edição Além disso, questionamos o termo independente a partir das narrativas de vida de cada editor analisado, refletindo o contexto em que estão inseridos. Percebemos, então, que o critério distintivo de "independente" vem também para que, como Mazza, Vasco e Alex, editores com ideias compartilhadas, de utopia e de resistência, possam buscar possíveis soluções para as suas inquietações.

Palavras-chave: Editores independentes. Da minha língua vê-se o mar. *Ethos.*

ABSTRAIT

Le présent travail de recherche a pour objectif d'identifier les possibles ethos discursifs des éditeurs indépendants de langue portugaise. A cette fin, nous nous sommes posé les questions initiales suivantes : qui sont les éditeurs indépendants ? Comment les rôles joués par les éditeurs dits indépendants dans la société s'entrecroisent-ils dans leurs récits de vie ? En utilisant comme *corpus* le film documentaire *Da minha língua vê-se o mar*, réalisé par l'auteure de ce mémoire, nous avons analysé les propos recueillis des éditeurs Alex Dau du Mozambique, Maria Mazarello du Brésil et Vasco Santos du Portugal, interviewés dans le film. Nous avons envisagé de réfléchir sur l'interview faite dans le documentaire, inscrit dans un espace biographique, à la lumière des idées de Leonor Arfuch (2010) et en cherchant à percevoir la manière dont les imaginaires socio-discursifs sont construits dans les discours des éditeurs indépendants. Pour orienter notre perception, nous avons suivi un canevas méthodologique établi à partir des imaginaires socio-discursifs, des effets et des visées discursives, des modes d'organisation du discours et des marqueurs prosodiques. Ainsi, nous avons pu identifier les possibles ethos discursifs des éditeurs de façon collective et individuelle. Nous pensons que le rôle social révélé par les éditeurs interviewés est celui de l'imaginaire de l'attachement et la passion du métier et les rêves de vie, une prédestination au métier d'éditeur. En outre, nous avons revisité le terme « indépendant » sur la base des histoires de vie de chacun des éditeurs en question, en menant des réflexions sur leur contexte de travail. Alors, nous avons réalisé que le critère distinctif « indépendant » permet aussi que, comme Mazza, Vasco et Alex, des éditeurs ayant des idées communes, d'utopie et de résistance, puissent trouver des solutions envisageables à leurs préoccupations.

Mots-clés: Éditeurs indépendants. *Da minha língua vê-se o mar*. Ethos

SUMÁRIO

CONSIDERAÇÕES INICIAIS 11

1 OS DESAFIOS DE UM CAMINHO INSÓLITO 16
1.2 Introdução 16
1.3 Justificativa 17
1.4 Definição da pergunta de pesquisa 18
1.5 Objetivo geral 18
***1.5.1 Específico* 18**
1.6 Problema de pesquisa 19
1.7 Os capítulos 19

2 LUSOFONIAS EDITORIAIS: AVENTURAR-SE EM ALTO MAR 21
2.1 Lusofonias 21
2.2 Editando o editor 23
2.3 As origens: de Gutemberg à impressão digital 23
2.4 Independente: o esforço da definição 25
2.5 Gilles Colleu: a favor da bibliodiversidade 26
2.6 Bourdieu: o editor duas faces 28
2.7 América Latina: empresas para difundir ideias, arte e conhecimento 31
2.8 Brasil: entre girafas e bonsais 32
2.9 Os critérios de solidariedade entre os editores independentes 33
2.10 Perfis editoriais: os editores independentes 35
2.10.1 Mazza Mazzarello: "grande eu não iria ser" 36
2.10.2 Vasco Santos: "o livro não é uma mercadoria" 37
2.10.3 Alex Dau: "responder às necessidades dos autores" 38
2.11 O mercado editorial brasileiro: a Colônia superou o Império 39
2.12 Portugal: o mercado editorial e o seu pequeno território 43
2.13 À procura de uma literatura nacional em Moçambique 44

3 TRAVESSIAS: O DOCUMENTÁRIO E A ENTREVISTA INSERIDOS NO ESPAÇO BIOGRÁFICO CONTEMPORÂNEO 47
3.1 A emergência na Antiguidade para uma escrita de si 47

3.2 O espaço biográfico na contemporaneidade 50
3.3 A entrevista 53
3.4 A entrevista no documentário 57
3.4.1 Filmar o real? A entrevista no documentário 57
3.5 O dialogismo bakhtiniano e as noções de heterogeneidade mostrada e constitutiva . 62
3.6 A AD e as narrativas de vida: a perspectiva etnossociológica de Bertaux 64
3.7 A noção de *ethos* discursivo 66
3.8 Os modos de organização do discurso 69
3.8.1 Modo enunciativo 70
3.8.2 Modo descritivo 71
3.8.3 Modo narrativo 71
3.8.4 Modo argumentativo 72
3.9 Efeitos discursivos 72
3.10 Os imaginários sociodiscursivos 74
3.11 A estruturação dos imaginários 75
3.12 Os marcadores e traços prosódicos 78

4 NAVEGAR É PRECISO: EM BUSCA DO ETHOS 80
4.1 Infância – Maria Mazarello 82
4.2 Vocação – Maria Mazarello 85
4.3 Afetividade – Maria Mazarello 88
4.4 Infância – Vasco Santos 92
4.5 Vocação – Vasco Santos 96
4.6 Afetividade – Vasco Santos 99
4.7 Infância – Alex Dau 103
4.8 Vocação – Alex Dau 106
4.9 Afetividade – Alex Dau 110
4.10 Ethos discursivo nas narrativas de vida dos editores independentes 113
4.10.1 Ethos de ascendência 113
4.10.2 Ethos de testemunha 114
4.10.3 Ethos de competência 114
4.10.4 Ethos de independente 114
4.10.5 Ethos de resistência 115
4.10.6 Ethos de utopia 115

4.11 A vida dupla dos editores 115

À DERIVA: PALAVRAS FINAIS 121
No fio da memória 121
Considerações finais 125

REFERÊNCIAS 129

CONSIDERAÇÕES INICIAIS

Em suas mãos está a dissertação que nos acompanha há, pelo menos, dois anos. O que nos motivou a essa temática foi o percurso acadêmico pelo qual já havíamos trilhado juntas (pesquisadora e orientadora). Durante a graduação, tivemos a oportunidade, por meio de iniciação científica, de pesquisar o gênero documentário e suas possíveis análises sob a ótica da Análise do Discurso francesa.

Assim, a intenção de pesquisar esse tema surgiu já no início de minha formação acadêmica. Formei-me na primeira turma do curso de Letras (Tecnologias de Edição) do CEFET-MG, cuja proposta inovadora fez com que se tornasse o primeiro curso de Letras do país com foco em edição. A interface que se estabelece com outras áreas do conhecimento demonstra que o curso, por seu viés tecnológico e interdisciplinar, tem como finalidade formar especialistas em linguagens capazes de transformar uma proposta editorial em produto de modo crítico.

Esse caráter interdisciplinar que tive acesso me possibilitou, ainda na graduação, em 2015, realizar o documentário *Por uma memória editorial*, que seguiu uma lógica semelhante ao que me ancoro no mestrado: produzir um material que pudesse servir de *corpus* à pesquisa, já que, em se tratando de mercado editorial e da minha formação como editora, interrogo-me: por que o silenciamento desses sujeitos que editam o material que utilizamos?

Portanto, realizamos uma pesquisa em que os elos e os entrelaçamentos do pensar e do fazer acompanham os procedimentos de criação. Para isso, tivemos um documentário como produto, *Da minha língua vê-se o mar*, que serviu de *corpus* desta pesquisa, e se insere em uma perspectiva relativamente distinta das formas tradicionais que são apresentadas na academia. Afirmamos isso porque tínhamos interesse em encontrar algum material audiovisual que pudesse ter o relato de vida de editores de livros "independentes", mas com algo que os unia: a Língua Portuguesa. Como não encontramos referências textual ou audiovisual, a intenção foi de "criá-las" e começar por onde ainda é um caminho insólito.

Ressaltamos também uma curiosidade nesta pesquisa: de um lado, refletimos o trabalho do editor, a busca por obras literárias a serem publicadas, editadas, difundidas e, de outro lado, eis o trabalho do documentarista, de dar a voz e ser igualmente um meio de difusão de memórias, como uma ilha de edição, retomando o célebre verso de Waly Salomão.

A ideia, então, desta pesquisa, é resgatar esses sujeitos que se inserem no meio editorial e direcionar os estudos biográficos para a dimensão audiovisual. De que forma podemos fazer uma distinção do material biográfico impresso e do audiovisual? Como podemos questionar o termo independente dentro do contexto editorial em diferentes países de Língua Portuguesa? Quais os possíveis *ethé* dos editores de cunho independente?

Desse percurso solitário da escrita de uma dissertação, deixamos aqui alguns esclarecimentos. Tomamos a liberdade da escrita em terceira pessoa do plural ou ora na primeira pessoa do singular. Preferimos as marcas explícitas de um eu aqui e agora, pois acreditamos na proximidade desses deslizamentos enunciativos para alcançar o nosso leitor.

É pertinente também a ressalva de que optamos por trazer reflexões sobre o gênero documentário quando da inserção de entrevistas em seu método fílmico, mas preferimos não trabalhar com questões analíticas de edição do nosso documentário, já que fomos criadoras dessa produção audiovisual e sabemos da parcialidade e subjetividade que poderia perpassar nas análises ao nos dedicarmos ao estudo do documentário propriamente dito[1]. Assim, para esta dissertação, trabalhamos com o material já editado, ou seja, as entrevistas recontextualizados pelo documentário, resultante de um trabalho editorial, estético e ético, remetendo-nos aos valores biográficos.

No entanto, como optamos por uma escolha com um estilo autoral, a começar pela proposta do nosso *corpus*, resolvemos nessas páginas iniciais da dissertação, abordarmos sobre a travessia da entrevista no ambiente acadêmico para o seu processo de produção e edição no documentário *Da minha língua vê-se o mar*.

> "A escrita de um roteiro nasce de
> um desejo de montagem."
> (PUCCINI, 2007, p. 15).

Como criadoras do *corpus* de nossa pesquisa, tentamos desvincular o processo criativo no decorrer de nosso trabalho. Assim, separamos este espaço para um olhar mais subjetivo e descritivo desse processo, por isso, muitas vezes, referimo-nos em primeira pessoa.

[1] Sabemos que a imparcialidade é inalcançável de qualquer modo.

O documentário é uma escolha criativa de quem o idealiza, marcado por várias etapas e com escolhas subjetivas do realizador. Essas escolhas, por vezes, cortam demais o material, mas, na edição final do filme, marcam a apropriação e a consciência subjetiva do diretor.

Para o documentário *Da minha língua vê-se o mar*, o percurso inicial foi a realização de um roteiro de perguntas semiestruturadas aos editores e, depois, a gravação das entrevistas. Foram cerca de oito horas de material bruto, mas, seguindo o roteiro de edição – que foi concretizado, de fato, na ilha de edição –, foi feita uma *decoupagem* do material para orientar a montagem do filme, tendo que recortar e selecionar as falas que entrariam para a narrativa. No entanto, essas falas pediam ligações interdiscursivas, com imagens, sons e outros artefatos semióticos que colocaram a narrativa de uma forma mais poética. Tínhamos pensado em um filme que cada editor pudesse ter o seu relato com apenas um depoimento direto, sem interferência de outras vozes, mas o dialogismo falava mais alto. Era necessário um cruzamento de vozes e uma dinâmica das cenas que pudessem dar conta de tantos temas em comum que precisavam permitir uma alternância e dinamicidade para a narrativa fílmica.

O percurso foi marcado por um "real" sendo moldado até se transformar em um filme documentário. Isso ficou mais nítido na sala de montagem, quando assumi um papel de aprendiz de cineasta e de montadora, ao lado de Jefferson Assunção, cineasta de formação, que fez o trabalho de edição do material. Foi nesse momento que tive certo controle do universo de representação fílmica, da sequência de imagens de arquivo, de som, de falas.

Esse processo de edição teve início a partir da escolha do tema – as narrativas de editores independentes –, como um pedaço de mundo que precisa ser investigado e trabalhado no documentário, até o universo que permeia a edição: cenários, locação, definição de cenas, sequências, planos fílmicos, enquadramentos, som, todos os detalhes, sejam eles técnicos, ou subjetivos.

É curioso pensar que retratamos o ofício do editor, aquele que faz livros e os edita e, ao mesmo tempo, também nos referimos ao fazer do documentarista. Ambos editando diferentes formas de arte.

A utilização de material de arquivo foi algo recorrente em toda narrativa, como um recurso que ilustra os eventos passados. Isso foi possível com as fotografias cedidas pelos editores e

pelo uso de vídeos no *YouTube* com licença padrão. As pré-entrevistas foram os primeiros passos que utilizei antes de chegar com a câmera nas mãos. Como conhecia Maria Mazarello há alguns anos, conversei com ela antes sobre a possibilidade de nos ceder fotografias, documentos, traços marcantes de sua história para o dia de nossa entrevista. E, como combinado, ela nos recebeu no jardim de sua casa, que hoje é a editora, com todo esse material. Ainda chegamos no momento em que estava separando sementes de café, com a justificativa: "*[...] eu fico aqui no telefone, separando a semente boa da ruim, é uma terapia, tem horas que eu não posso falar com o autor que a obra dele tá horrível, então eu venho aqui*". Conhecemos um outro lado da Maria Mazarello, que ficou aberto no documentário.

O encontro com o editor Vasco Santos foi uma grande surpresa. Alguns meses antes de entrar para o mestrado, já com a ideia deste projeto de pesquisa, conversei com o editor assistente da Mazza Edições, Pablo Guimarães, e com a Mazza, sobre editores independentes portugueses. Como a Mazza já conhecia o Vasco por meio de seu amigo Paulo Bernardo Vaz, entrei em contato com ele. Recordo-me do primeiro *e-mail* trocado em outubro de 2015, com a seguinte resposta: "*Pode contar comigo. Com a Fenda*". Dessa forma, sabia que teria mais um editor para efetivar a pesquisa.

No entanto, havia um empecilho no meio do caminho: ir a Portugal. Sem bolsa no início do mestrado e com toda a recessão econômica no país, surgiu a ideia de fazer a entrevista via *Skype*, mas tiraria o documentário do projeto. Como conseguiria a entrevista por meio desse recurso, poderia incorporar um país africano de língua portuguesa para que a pesquisa ficasse mais abrangente. Foi assim que, em meados de 2016, também com a ajuda do pessoal da Mazza Edições, consegui o contato do editor Alex Dau, de Moçambique, que se dispôs a conceder uma entrevista.

Para a nossa surpresa, depois de seis meses de espera ao pedido de auxílio para coleta de dados em Portugal, o professor e secretário de Relações Internacionais do CEFET-MG, Jerônimo Coura Sobrinho, me convoca para uma reunião. Eu nem imaginava o que seria. Calmamente, ele dizia que precisava dar um retorno de minha solicitação, afinal, tinham-se passado meses. Acabei sendo surpreendida com a resposta de que o diretor tinha deferido o meu processo e que precisava arrumar as malas. Em janeiro de 2017, acompanhada de minha orientadora, estávamos em Portugal. Durante uma semana em que estive em terras lusitanas,

encontrei-me todos os dias com Vasco Santos, com quem descobri Lisboa e o universo editorial do seu país.

A entrevista com Alex Dau, apesar de ter sido feita via *Skype*, não prejudicou o objetivo desta pesquisa. Pelo contrário, conseguimos enriquecer com informações acerca do editor que é também autor no mercado editorial moçambicano.

Diante desse panorama de pré-entrevistas, passamos para as entrevistas. A exploração desse recurso foi, nesse filme, o principal ponto de sustentação da estrutura discursiva. Como reflete Puccini, "[...] a entrevista está para o documentário assim como a encenação está para o filme de ficção" (PUCCINI, 2007, p. 89). Como espectadora dos filmes do documentarista Eduardo Coutinho, pensava em como conseguir – obviamente, não com a genialidade de Coutinho –, manter uma relação forte com o entrevistado e colocá-lo como personagem único desse encontro.

Após as entrevistas, houve um processo de transcrição, que ajudou a conduzir o tema e pensar no roteiro da edição, que foi baseado na estrutura dos trechos selecionados da entrevista, como já destacamos anteriormente.

Observamos, diante de toda essa experiência, o quanto temos alguns nortes a serem seguidos, tal como o roteiro de edição, de perguntas aos entrevistados, cenários, mas, como Comolli (2008) já ressaltou, "[...] o real se recusa a se deixar moldar pela fôrma de um roteiro". (p. 100). É válido lembrar que esse documentário nasceu da minha intenção por não ter encontrado material audiovisual que abordasse essa temática. Foi feito um trabalho de pesquisa, de filmagem e, seguindo um método de trabalho, conseguimos concretizar o documentário como *corpus* de uma pesquisa de mestrado. Foi possível dar a voz a Mazza, ao Vasco e ao Alex e todo o seu devir biográfico.

1 OS DESAFIOS DE UM CAMINHO INSÓLITO

1.2 Introdução

O professor e pesquisador Hugo Mari (informação verbal)[2], em reflexão sobre o tema linguagens, discursos, tecnologias e suas possíveis relações, estabelece uma pertinente conceituação sobre discursos, a saber: constituem mais do que meta produção textual, eles traduzem formas de vida numa sociedade. Logo, analisar discursos em seu entendimento, e também sob o nosso olhar, não é analisar textos, mas analisar as formas de vida daqueles sujeitos que se fazem representar no discurso, que se valem dele para expressar aqui, que é verdadeiramente mais profundo, mas também o que profundamente é mais falso.

Os discursos, portanto, não podem ser vistos como um produto secundário em relação à experiência de vida dos sujeitos: eles, os discursos, materializam parte da experienciação vivenciada pelos sujeitos e dela fazem parte. O que fica no discurso é o que passa pela memória. Quando se analisa o discurso, não se analisa uma letra morta, mas experiências vividas ou imaginadas que se concretizam em narrativas.

O autor dá exemplos de experienciação narrada, como uma sessão terapêutica ou uma reportagem jornalística. Ambas são narrativas que revelam o modo pelo qual os sujeitos se colocam no mundo diante dos objetos, diante de outros seres. O que difere uma da outra é o teor privado/público que as caracterizam. Se os nossos pensamentos oscilam entre o que poderíamos entender, subjetivamente, entre falso e o verdadeiro, entre o fingido e o autêntico, entre o real e o imaginário, assim também serão as nossas narrativas.

O discurso, pelo seu teor difuso e amplo, alcança qualquer dimensão do mundo vida: de emoções singulares, eventos cotidianos até racionalizações complexas, é sempre possível dispor de formas discursivas para expressá-los em alguma medida. Por essa dimensão abrangente de discurso, ressaltamos aqui o nosso olhar sobre as narrativas de vida – um pulsar de lembranças e fragmentos do vivido que foram transmitidos pelos editores – e, sobretudo, a perspectiva contemporânea de um espaço biográfico. Nesse sentido, começamos a desenvolver reflexões sobre esse espaço a partir dos apontamentos da analista crítica do

[2] Discurso do professor Hugo Mari durante palestra em 26 de fevereiro de 2016, na aula inaugural do Programa de Pós-Graduação em Estudos de Linguagens do CEFET-MG.

discurso Leonor Arfuch (2010) e, ademais, a dimensão da entrevista no documentário contemporâneo.

Por meio das entrevistas que compõem o documentário *Da minha língua vê-se o mar*, produzido durante o mestrado, analisaremos de que maneira os papéis sociais desempenhados pelos editores "independentes" se entrecruzam em suas narrativas de vida. Percebemos que, o sujeito falante, ao contar sobre sua própria vida, não consegue desvinculá-la sem fazer menção ao trabalho. Refletimos que o ser humano se constrói em parte pela narração íntima de sua vida e em outra pelo trabalho. Por isso, a ideia de relacionar o discurso desses editores dentro de um espaço biográfico e pensar em categorias analíticas que envolvem as narrativas de vida, a Análise do Discurso e os processos editoriais, apontando para procedimentos analíticos que deem conta, em certa medida, da complexidade do assunto.

Selecionamos os seguintes editores "independentes": Maria Mazzarello no Brasil; Vasco Santos em Portugal; Alex Dau em Moçambique. Editores reconhecidos pela especificidade na produção e difusão literária, como apontaremos mais à frente. O ineditismo, em certa medida, deste trabalho, está no fato de abordarmos não apenas países distintos, mas de âmbito continental, com regiões marcadas por contrastes significativos (seja no âmbito cultural, político, intelectual, econômico) que irão refletir em seus modos de discursos, imaginários e memórias discursivas.

1.3 Justificativa

Assim como o caráter interdisciplinar do Programa de Pós-Graduação do CEFET-MG, este trabalho pretendeu instigar reflexões do pesquisador como criador, da memória discursiva a partir de uma visão mais ampla dos imaginários e do processo de constituição identitária, e também abordar os estudos biográficos para além do impresso, mas dentro da narrativa fílmica do documentário, tendo como foco as entrevistas com os editores "independentes" em países com culturas distintas. Desse modo, o primeiro questionamento a ser feito é a respeito do termo independente dentro do contexto editorial em diferentes países de língua portuguesa.

É o caso de Brasil e Portugal, que possuem certas aproximações, sobretudo pela influência histórica portuguesa no que se refere à difusão da imprensa e, posteriormente, da publicação livreira no território brasileiro, como também alguns afastamentos no que se refere à questão

editorial, aos imaginários socioculturais e à memória intelectual. Já em Moçambique, a complexidade social, econômica e política reflete diretamente na esfera cultural e intelectual do país, isto é, o mercado editorial tem uma diferença significativa em relação aos do Brasil e de Portugal. O termo editor "independente", neste país, como iremos compreender, destoa dos outros países lusófonos mencionados. O que poderíamos tentar denominar como "independentes", em Moçambique, está associado ao próprio panorama de libertação nacional, já que sua independência foi tardia, apenas em 1975. Ressaltamos a complexidade do termo independente, mas percebemos em Moçambique o termo associado àqueles editores e autores que lutam para possíveis publicações de uma literatura nacional ainda pouco explorada. Assim, a intenção deles[3] é a de que suas obras passem a ser editadas sem que, necessariamente, estejam vinculadas a países como Angola ou Portugal.

1.4 Definição da pergunta de pesquisa

O objetivo central desta pesquisa foi compreender as possíveis relações que podem ser estabelecidas ao confrontarmos o termo "independente" e as narrativas de vida dos editores. A profissão indissociável de sua vida íntima, privada, como uma forma de autoconstrução desse sujeito.

1.5 Objetivo geral

– Identificar e analisar os possíveis *ethé* discursivos a partir das narrativas de vida dos editores independentes.

1.5.1 Específicos

– Propor uma reflexão da entrevista dentro do documentário inserido em um espaço biográfico e pensar de que maneira os papéis específicos desempenhados pelos editores "independentes" dialogam com suas narrativas de vida e o modo como os imaginários sociodiscursivos são construídos nos discursos dos editores independentes;

[3] Tendo em vista a situação político-social de Moçambique, é perceptível um forte resquício de colonialismo na esfera pública.

– questionar o termo independente a partir das narrativas de vida de cada editor analisado, refletindo todo o contexto.

1.6 Problema de pesquisa

É pertinente pensar a relação que se pode estabelecer do editor e de sua casa editorial, reflexão observada por Bourdieu (2014), que afirma existir, sob a base de uma análise documental e de uma votação etnográfica, uma correspondência forte entre as características do editor e as características de sua editora – o que, a nosso ver, possibilitará essa associação a partir das narrativas dos editores. Por isso, problematizaremos o que é um editor "independente" (embora seja complexa uma possível definição), o lugar do independente no meio editorial e como o editor independente reflete o modo de ser da profissão.

Descrevemos, a seguir, o enquadramento teórico que pensamos para esta pesquisa e que serviu para a nossa investigação.

1.7 Os capítulos

Diante do que foi exposto inicialmente, podemos sintetizar agora as etapas de nosso itinerário. O **primeiro capítulo** inicia-se com o questionamento que deu origem a esta pesquisa: o signo "independente". De que se é independente e como? O editor independente é necessariamente um pequeno editor? Quais os editores independentes escolhidos nesta pesquisa? Dessas indagações, propomos diálogos teóricos acerca do termo, de difícil definição, por meio das reflexões de Gilles Colleu (2007) e Pierre Bourdieu (2014), nas quais ambos retratam o cenário editorial francês, o impacto dos conglomerados e as consequentes oscilações para o editor independente frente aos grandes grupos. Iremos trazer as contribuições no cenário latino, a partir de Malena Botto (2014) e de José Muniz Jr. (2016). A partir dessas reflexões, conduziremos o nosso questionamento acerca da problemática do termo, trazendo uma possível definição de "independente" dos próprios editores. Maria Mazarello (Brasil), Alex Dau (Moçambique) e Vasco Santos (Portugal), em meio a suas narrativas de vida, demonstram a imagem do que é ser independente por meio de sua *práxis* editorial.

No **segundo capítulo**¸ com um traçado genealógico, propomos um percurso conceitual a partir de Bakhtin sobre a emergência de uma escrita de si na Antiguidade. Consideramos

relevante iniciar as reflexões da (auto)biografia em um passado longínquo até o seu entendimento na contemporaneidade. Assim, teremos este capítulo teórico que se debruça na questão da (auto)biografia, a partir de Bakhtin (2002), Lejeune (2014), Arfuch (2010) e, em outro momento, sobre a dimensão discursiva das narrativas de vida. Associamos as narrativas de vida e a Análise do Discurso francesa, sobretudo no que se refere à noção de *ethos* discursivo, dos modos de organização do discurso, os efeitos discursivos e os imaginários sociodiscursivos refletidos por Charaudeau (2006) para enriquecer nossas reflexões e análises.

No **terceiro capítulo**, dedicamo-nos em particular a um capítulo que une o arsenal teórico já refletido e a metodologia que irá se debruçar as análises. Inserimos a discussão sobre os marcadores e traços prosódicos, capazes de exercer no *corpus* um papel diferenciado. Também conduzimos nossas análises a partir de um "perfil metodológico", elaborado como um roteiro para o nosso olhar. Os operadores descritos (efeitos, imaginários, modos de organização do discurso, visadas discursivas e marcadores prosódicos) foram utilizados para guiar as nossas análises. Em seguida, nos debruçamos nas análises de cada editor, amparadas pelo traçado biográfico e discursivo, em que foi possível abordarmos os possíveis *ethé* discursivos dos editores independentes.

Finalmente, no **último capítulo**, após as análises discursivas e biográficas dos editores independentes, resultantes do produto entrevista, decidimos abordar o posicionamento retrospectivo que funda o gesto biográfico: a memória. Nesse sentido, fizemos um panorama conciso sobre a perspectiva da memória na Análise do Discurso e, sobretudo, utilizamos a memória cognitivo discursiva, que se apoia em uma memória que está distribuída nos ambientes, na memória dos outros e que constituem nossos ambientes de vida. É por meio dessa memória que os editores buscam no passado os vestígios do que foi vivenciado e projetam sua imagem de independente, de utopia, de resistência, de testemunha.

2 LUSOFONIAS EDITORIAIS: AVENTURAR-SE EM ALTO MAR

> Incrédula, Mwadia hesitava entre falar português ou si-nyungwué. Para ela, naquele momento, toda língua era estrangeira. (COUTO, 2006, s/p).

2.1 Lusofonias

Começaremos este capítulo refletindo sobre a dimensão da Língua Portuguesa, que foi o elo de escolha dos editores presentes nesta pesquisa. O Português modelou a cultura e a história de diferentes povos que estabeleceram sua identidade por meio da língua. Utilizamos o emblemático termo "lusofonia" como metáfora de uma realidade híbrida e miscigenada. Mais além, o linguista Carlos Alberto Faraco (2012) revela-o como "[...] uma vibração especial das cordas do coração, com um senso de lírica pertença a uma indefinida comunidade transnacional e intercontinental unida pelo imaginário da mesma língua e de tudo que acompanha". (p. 32).

Somos mais de 240 milhões de falantes de Língua Portuguesa[4], e a quarta língua mais falada no mundo. No total, são oito países que têm a língua portuguesa como oficial e integram a Comunidade dos Países de Língua Portuguesa (CPLP)[5]. Não se pode negar as variantes da língua, a brasileira e a europeia, sendo um impedimento para que um livro em português, produzido na Europa, não chegue a ser impresso no Brasil. Embora a língua seja a mesma, a gramática e a "práxis cultural" não o são.

Dessa forma, tendo o Brasil com o maior número de falantes da Língua Portuguesa, aproximadamente 77%, e isso nos faz pensar alguns entraves no sentido editorial, por exemplo, no caso do Brasil, temos um mercado editorial fechado em si, com grande dificuldade em distribuição de seus livros, sobretudo pela extensão territorial. Por sua vez, Portugal é um país de extensão pequena e não focou em ter um público leitor brasileiro, mas africano, tendo em vista um maior número de leitores em um território ainda não almejado pelo mercado editorial do Brasil.

---

[4] Segundo site do Observatório da Língua Portuguesa.

[5] É uma organização internacional formada por países lusófonos, cujo objetivo é aprofundar amizade mútua e da cooperação entre os seus membros. A CPLP foi criada em 17 de julho de 1996 por Angola, Brasil, Cabo Verde, Guiné-Bissau, Moçambique, Portugal e São Tomé e Príncipe. No ano de 2002, após conquistar independência, Timor-Leste foi acolhido como país integrante. Disponível em: <www.cplp.org> . Acesso em: 10 ago. 2017.

Para que essa expansão fosse efetiva, teve-se a necessidade de um acordo ortográfico que poderia representar a "união" dessas obras e dos países lusófonos. No entanto, na prática, como já ressaltamos, os livros produzidos em diferentes países de Língua Portuguesa irão sofrer modificações, já que o português de cada um desses países tem características próprias. Nesse sentido, há intelectuais brasileiros que, desde muito tempo, são contra o acordo, como José Luiz Fiorin, afirmando que temos uma identidade linguística própria. Porém, sabe-se que o acordo é político[6], como uma forma de os países lusófonos se unirem em meio à globalização e "apenas" unificar a ortografia.

A partir desse questionamento, voltamos à problematização do termo "lusofonia". Martins (2015) chama a atenção para o debate atual em que a lusofonia está inserida: a globalização e o imaginário de culturas servidas a uma única língua, o inglês. Entretanto, em relação a esse aspecto da globalização cosmopolita, a lusofonia está inserida em outro contexto, o da globalização multiculturalista, com a união de várias culturas, com promoção e respeito às diferenças. É nesse movimento multicultural dos povos que está inserido o português. Portanto:

> [...] a Lusofonia, ao invés da homogeneização empobrecedora e de sentido único, estabelecida pela globalização cosmopolita, tem a virtude do heterogêneo a sedução de uma rede tecida de fios de muitas cores e texturas, uma rede capaz de resistir à redução do diverso a uma unidade artificial. (MARTINS, 2015, p. 10).

Frente ao exposto, temos com os países que compõem essa comunidade lusófona o desafio de quebrar os equívocos da centralidade portuguesa, o imaginário da "colonização doce" e partir para os múltiplos imaginários lusófonos que surgiram. E mais, saber que esses imaginários lusófonos são marcados pela diferença. A "lusofonia" só poderá ser entendida como portuguesa, brasileira, angolana, moçambicana, guineense, cabo-verdiana, são-tomense, timorense, galega.

Tendo em vista esse panorama que cerca os países lusófonos, será necessário, nas narrativas dos editores independentes do Brasil, de Moçambique e de Portugal, apontar as diferenças e as pluralidades de suas trajetórias de vida e os imaginários que os permeiam. A seguir, iremos tecer as discussões sobre editor e o termo independente.

---

[6] Segundo Faraco (2012, p. 47), mesmo insistindo sobre a lusofonia como um espaço de cultura, não faltam complexas e agudas polêmicas a serem enfrentadas por todos quanto à possibilidade de uma lusofonia construída "[...] sem os fantasmas de um passado mal enterrado". Na construção da lusofonia, questiona-se: um projeto linguístico-cultural terá condições de se sobrepor a um projeto econômico-político?

2.2 Editando o editor

> Mas a evolução do editor, como figura específica, diferenciada do mestre livreiro e do impressor, ainda demanda um estudo sistemático. (DARNTON, 1990, p. 21).

Antes de conceituarmos o termo “independente”, iremos nos valer aqui de reflexões sobre o ofício do editor. Bragança (2015) reflete que editor é uma palavra de origem latina que significa dar à luz, publicar. Esse conceito amplia-se ao pensarmos que o editor dará abertura àquela obra, tornando-a conhecida publicamente, a partir da sua distribuição e difusão. É, portanto, no lugar de decisão e de comando que o editor atua (BRAGANÇA, 2015). É ele quem irá assegurar o arranjo com o texto, a escolha dos projetos, da gráfica, dos gastos com a publicação, aprovação no trabalho de criação, sendo responsável por toda cadeia editorial. Para isso, traçaremos um percurso histórico retratando as particularidades que distinguiam os editores em diferentes contextos históricos.

2.3 As origens: de Gutemberg à impressão digital

A partir da invenção de uma escrita mecânica, com Gutemberg, em pleno século XV, na Europa, tornaram-se possíveis as múltiplas cópias de um texto original por meio dos caracteres móveis atribuídos ao grande mestre da impressão. Esse foi um marco revolucionário, pois qualquer operário poderia manusear a máquina e obter um esquema muito maior de produção. Antes disso, o trabalho era feito por monges, antiquários ou calígrafos, aqueles que detinham o saber intelectual no período.

Os primeiros editores dessa época foram denominados, segundo Bragança (2015), “editores impressores”, que lucraram com a tradução da *Bíblia* do latim para o alemão e passaram a enriquecer com a venda do livro sagrado. Com os passar dos séculos e o avanço do capitalismo, deu-se nova distinção aos editores, que passaram a ser reconhecidos como “editores livreiros”, aumentando o espírito mercantil e cultural. Assim, nesse movimento crescente após as mudanças históricas na sociedade, sobretudo com a Revolução Francesa, as novas tecnologias de navegações, a emigração, o maior acesso da burguesia aos livros e à leitura, surgiu o denominado “editor empresário”, que não se vinculou ao editor impressor (tipógrafo) e ao livreiro, que se destinava à publicação, sobretudo, de livros escolares. São inúmeras as inovações de impressão, cor, projetos e distribuição, que se internacionalizou nesse período.

Portanto, esse foi o apogeu do livro no século XX. Os empresários, como se referiam aos editores da época, procuravam "fórmulas editoriais" (BRAGANÇA, 2015, p. 15) para concorrer com a imprensa e com os novos meios audiovisuais de entretenimento. Dessa forma, nessa época que começaram a surgir as conhecidas "edições de bolso", com a redução de custos e de preço ao consumidor.

É válido ressaltar que o termo "editor independente" surgiu paralelamente ao de "editor" (informação verbal)[7]; ou seja, aquele profissional com produção voltada ao viés independente, artesanal, alternativos sempre coexistiu com esse no conjunto heterogêneo em que convivem as editoras. No entanto, não é a mesma definição que poderíamos abordar no século XXI. É este aspecto que iremos destacar no próximo tópico.

Se editar é publicar, fornecer algo ao público, a edição independente é uma forma de artistas e/ou editores darem visibilidade a um público por meio de outra divulgação. Optar pela edição independente é uma atitude, talvez, artística, não é apenas uma falta de alternativa.

Nas últimas décadas, tem-se uma adjetivação em torno do independente, seja no cenário artístico, cinematográfico, musical ou literário, como afirma José Muniz Jr. (2016):

> [...] a produção cultural independente será concebida como aquela que está fora – ora por condição, ora por escolha –, dos circuitos e mercados massivos, que não adota as lógicas dos grandes conglomerados de cultura e mídia; que se identifica com métodos artesanais de produção, com o experimentalismo estético e/ou com discursividades dissonantes, alternativas, contra-hegemônicas. Ao mesmo tempo que se opõe implicitamente ao dependente; ou seja, aos agentes e às práticas culturais subordinados a tais lógicas), esse produtor se definirá a contrapelo de certos carrascos da dependência – o mercado, o *mainstream*, as empresas privadas, os grandes conglomerados, as instâncias públicas etc, que controlam a produção, a circulação e a consagração dos bens simbólicos. (p. 16).

Nesse sentido, fizemos um levantamento teórico em torno do termo "independente" relacionado ao mercado editorial. Embora sejam poucos os autores que se debruçam nessa temática, cada teórico abre uma nova percepção acerca do tema. Traçaremos uma linha de raciocínio das principais contribuições sobre o perfil do editor independente por meio das reflexões de Gilles Colleu (2007) e Pierre Bourdieu (2014), em que ambos retratam o cenário

[7] Afirmação feita pelo professor José Luis de Diego (Universidade Nacional de la Plata – UNLP, Argentina), durante minicurso sobre mercado editorial no Centro Federal de Educação Tecnológica de Minas Gerais, em junho de 2017.

editorial francês, o impacto dos conglomerados[8] e as consequentes oscilações para o editor independente frente aos grandes grupos. Iremos trazer as reflexões no cenário latino, a partir de Malena Botto (2014), e no contexto brasileiro, as contribuições de José Muniz Jr. (2016). Além disso, ressaltaremos a dificuldade de se adotar um termo específico para tal conceito devido à instabilidade já mencionada. Tomaremos uma definição em suspenso, como um adjetivo que funciona como "marcador identitário maleável", tal como reflete José Muniz Jr. (informação verbal)[9], e encontraremos que a maneira de fato mais próxima a uma definição é a escuta atenta aos editores, o que seria, para eles, "independente", atrelado aos critérios de "solidariedade" como forma de um melhor entendimento.

2.4 Independente: o esforço da definição

Independente[10]: *adj2g*. **1**. Livre de qualquer dependência ou sujeição. **2**. Que tem meios próprios de subsistência. **3.** Que tem autonomia política (país).

Ora, essa definição restrita e genérica apresentada nas entradas do *Aurélio* limita a particularidade e o sentido "polissêmico" que esse signo nos invoca. Podemos analisar o termo independente no sentido social, político, econômico e, sobretudo, no aspecto cultural, que passa a circular como critério distintivo: música independente, cinema independente, editoras independentes, entre tantos outros campos associados.

A noção possui contida uma heterogeneidade de sentidos que, aparentemente, uma simples palavra assume. Mas, como veremos adiante, assume uma representação de determinado segmento nas práticas culturais de uma sociedade: em nosso caso específico, o editorial. Como ressalta Muniz Jr. (2016), formam-se novas identidades em torno do independente, que darão origem às intervenções culturais e políticas que irão discutir a produção cultural atual e a que virá: "[...] independente figura dentro de uma constelação de qualificativos que, em linhas gerais, portam sentidos de contraposição a modelos consagrados, dominantes ou hegemônicos, ou a forma de controle e enquadramento institucional da produção da arte e da cultura." (p. 51).

[8] Referimo-nos aqui a conglomerados os grandes centros oligopólios que monopolizam o mercado editorial.
[9] Possível definição refletida durante a Conferência de Encerramento do evento *Pensar edição, fazer livro*, realizado em 5 de agosto de 2017, em Belo Horizonte, MG.
[10] INDEPENDENTE. In: FEREIRA, Aurélio Buarque de Holanda. *Aurélio Século XXI Escolar*. 4. ed. rev. ampl. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2001. p. 383.

Como é perceptível, há diversas variáveis possíveis em torno do léxico independente; no entanto, iremos nos debruçar nas particularidades de cada editor aqui escolhido, a fim de que comecemos a problematizar em que medida teremos as semelhanças e os afastamentos do signo independente em Mazza, Vasco e Alex Dau. Antes disso, apontaremos as reflexões sobre "independente" em alguns pesquisadores.

2.5 Gilles Colleu: a favor da bibliodiversidade

Temos com Gilles Colleu (2007), pesquisador francês, que se debruça em seu livro *Editores independentes: da idade da razão à ofensiva?*, o que é ser, de fato, independente. As constatações feitas ano a ano por Colleu (2007) consideram o desafio de permanecer independente no cenário mundial, em que a edição de livros-produtos manufaturados pelos grandes grupos se internacionaliza cada vez mais. Esses grupos detêm as ferramentas e as estruturas de difusão e distribuição dos livros. É difícil aos pequenos editores escapar do controle de sua influência. No entanto, o dinamismo e a criatividade desses editores aqui referidos como independentes se destaca.

A percepção do pesquisador sobre editor independente é a caracterização de seres duplos, a um só tempo, já que devem ser gestores rigorosos de suas empresas e mediadores das próprias obras que escolheram publicar. Procuram autores e não "fazedores de livros" (COLLEU, 2007). Por respeito e exigência de um público de leitores, preferem o silêncio da reflexão solitária ao barulho da multidão, apostam no rigor da qualidade como critério maior de avaliação de suas políticas editoriais. Além disso, as razões que os levam a publicar livros são movidas pela paixão, e não tanto pela rentabilidade financeira.

Colleu (2007) apresenta em seu livro de formato ensaístico o ato de resistência e de grito de esperança por parte desses editores, por acreditar nos benefícios da diversidade cultural e recusar a uniformização do pensamento. A indústria do livro está em movimento, mas os espaços de difusão e de conservação de saberes se tornam mais raros. Por isso, frente às lógicas financeiras que se inserem a produção livreira:

> [...] um número cada vez maior de editores independentes reage, multiplica as estratégias de resistência e contribui para a manutenção de uma edição plural, engajada, apaixonante, capaz de propor aos leitores os mil sabores do mundo, a infinidade das ideias dos povos, a diversidade das culturas em vez da sopa morna da edição industrial em poder de alguns grupos no mundo. (COLLEU, 2007, n./p.).

A propósito, no ensaio de Colleu também se problematiza: qual é a diferença entre autonomia e independência? O editor independente é necessariamente um pequeno editor? Ser independente é necessariamente uma garantia de qualidade editorial? Em vez de nos perguntamos "independente de quê", faremos o questionamento com uma diferença sutil, "independente como'? (COLLEU, 2007).

Dentre os assuntos que permeiam a caracterização sobre edição independente, está o termo "bibliodiversidade", cuja noção aplica o conceito de biodiversidade ao livro, ou seja, remete à diversidade de produções livreiras disponíveis ao público. Entretanto, para as grandes redes da edição, a constituição de um patrimônio cultural e diverso desaparece diante dos imperativos do livro como lucro máximo. É nesse sentido que compreendemos como o livro, bem cultural, passa a ser produzido apenas como um objeto comercial. A produção de livros com características mercadológicas torna-se mais viáveis, devido, por exemplo, ao fato de não ter a necessidade de revisores técnicos ou mesmo tradutores, impressão e acabamentos com mais refino, entre outros fatores.

Para sintetizar as ideias e percepções de Colleu (2007), fizemos o QUADRO 1 acrescentando algumas distinções de um editor gestor, como um *publisher*, de um editor independente:

Quadro 1 – Editor gestor e editor independente

Características	**Editor gestor**	**Editor independente**
Editor	Chefe de produto	Agente de cultura
Autor	Prestador de serviço ou trabalhador *freelancer*	O autor criador da obra literária e/ou artística

Fonte: Elaborado pela autora, 2017.

Diante do exposto por Colleu, percebemos um critério do editor "independente de criação", como ressalta Muniz Jr. (2016), de modo que esse editor possa dar conta dos critérios econômicos e também qualitativos. Passaremos agora a uma reflexão de um dos últimos artigos escritos por Bourdieu, em que o pesquisador percebe e constata a diferença de

funcionamento de uma editora independente por aquela que constitui filiais advindas de grandes grupos.

2.6 Bourdieu: o editor duas faces

No texto publicado originalmente em francês, em 1999, Bourdieu analisa a "Revolução conservadora da edição[11]", quando reconhece o quanto os editores "heroicos" lutavam pela sua sobrevivência e os editores conhecidos como *publishers*[12] avançavam no contexto editorial francês.

O pesquisador reflete sobre as características do editor como aquele que tem o poder de assegurar a publicação. Para compreender o processo de seleção, deve-se conhecer os critérios de distinção entre o que deve ser publicável ou não. Mas o que é determinante, segundo Bourdieu, é a estrutura do campo editorial e o seu conjunto, são eles quem determinam o tamanho e a estrutura da unidade responsável pela decisão. Por exemplo, a escolha da editora ao lado do literário ou ao lado do comercial, ou, segundo a velha oposição de Flaubert, privilegiar a arte ou o dinheiro, ou ainda a posição do editor duas faces, entre o simbólico e o econômico.

Cada editora ocupa uma posição no campo editorial, que depende de sua posição na distribuição dos recursos (econômicos, simbólicos, técnicos) e os poderes que conferem sobre o campo. Para Bourdieu (2014), o mais importante das mudanças observadas na política editorial das diferentes editoras pode estar relacionado à mudança de posição que elas ocupam no campo[13]. Para isso, foi necessário estabelecer uma diferença na época dos "tempos heroicos", em que os autores a serviço do capital simbólico que contribuíam para acumulação do capital, difentemente do cenário atual, em que se colocam a serviço autores mais comerciais em detrimento das conquistas.

---

[11] BOURDIEU, Pierre. Une révolution conservatrice dans l'édition. *Actes de la Recherche em Sciences Sociales*, v. 126-127, p. 3-28, mar. 1999.

[12] Conforme elucida Bragança (2003), o *publisher* é aquele proprietário ou responsável de uma empresa organizada para a publicação de livros.

[13] Não iremos entrar a fundo na questão dos campos propostos por Bourdieu, apenas explicitar tal conceito, que pode ser entendido, a partir da reflexão de Barros (1997), como um espaço estruturado de posições em que agentes estão em concorrência pelos seus troféus específicos, seguindo regras específicas.

Bourdieu (2014) critica a seletividade no campo editorial, a partir de exemplos, quando descobre que o comitê (editorial) não cumpre, verdadeiramente, a sua função oficial de seleção (ironizando que a decisão pertence, de fato, ao presidente e à sua secretária e que, segundo as declarações dos iniciados, um livro para ser editado deve não passar pelo comitê). Grandes editoras exercem seu império sobre a academia, sobre os prêmios literários, sobre a rádio, a televisão e os jornais, "sendo conhecidos vários dos membros do comitê por extensão de sua rede de enlaces literários".

As editoras, por sua vez, estão reunidas por toda uma rede de relações complexas, financeiras (por meio da participação mais ou menos importante do capital), comerciais (a partir da difusão) e familiares. Bourdieu (2014) cita as estratégias de uma editora francesa pequena condenada à virtude literária. Para sobreviver ao meio editorial que "detesta", ela tenta descobrir autores que concordam "com o que ela espera da literatura", desconfiando dos relatórios de leitura e lendo ao "máximo de manuscritos", "rejeita sempre ver os autores antes de conhecer seus textos", e se diz "maníaca das traduções". Por referência ao ofício do editor, define esse trabalho de maneira negativa: "não me sinto um verdadeiro editor". Explica, especialmente, "minhas relações não é de gente que tem poder. Não publico jornalistas que depois vão fazer artigos". A editora ainda relata que as características de pequenas editoras francesas naquela década de 90 são mais frequentemente provincianas:

> [...] dirigida por mulheres – e dotadas de uma forte cultura literária, desprovidas de todas as instâncias de avaliação e de seleção (comitês de leitura), que são também lugares de acumulação de um capital social de conexões úteis para promoção dos autores e dos livros. Esses pequenos editores estão ausentes (ou excluídos) de todos os jogos do grande comércio editorial – como a carreira, os prêmios literários, o recurso à publicidade, a arte de cultivar os contatos mundanos e as cumplicidades jornalísticas (em sua maioria estão desprovidos de agregados da imprensa), a concorrência pela compra dos grandes *best-sellers* internacionais. (BOURDIEU, 2014, p. 216)

Sobre a estrutura de capital das editoras, Bourdieu (2014) distingue segundo o peso relativo de seu capital financeiro (assim como a força comercial) e do capital simbólico. Os editores distribuem-se segundo o grau e a forma de dependência pela qual se encontram, tanto do ponto de vista financeiro, como do ponto de vista da distribuição: as editoras independentes, grandes ou pequenas, opõem-se às filiais de grandes grupos que dependem de outras instâncias ou organismos para a difusão de suas publicações. As editoras medianas, a maioria das vezes dependentes, dispõem de um capital econômico que predomina, amplamente, sobre seu capital simbólico atual.

Na esteira dessas discussões, fica evidente que as pequenas editoras têm mais possibilidade de serem dirigidas por editores, geralmente, mais jovens, a maioria mulheres e de origem social relativamente elevada, dotados de uma forte cultura literária e, sobretudo, investidos – intelectual e afetivamente – em seu ofício. Já as grandes editoras têm mais possibilidades de serem concedidas por herdeiros, técnicos, formados no trabalho ou legitimados por títulos escolares.

Por isso, a metáfora utilizada é a de que o editor é um personagem duplo, que deve saber conciliar a arte e o dinheiro, o amor à literatura e a busca de benefício, a partir de estratégias que se situam de alguma maneira entre os extremos. A competência do editor – e de todos os que estão ligados ao objeto livro, em qualquer função que seja – relaciona-se com dois pares antagonistas e com a atitude para associá-las harmoniosamente: as atitudes propriamente literárias de saber ler e as atitudes técnico-comerciais de que sabe contar. O editor, em sua definição ideal, deveria ser, por sua vez, um especulador inspirado, disposto às apostas mais arriscadas, e um contador rigoroso, e relativamente um pouco parcimonioso. De fato, o editor é um "[...] homem de negócios mergulhado na economia antieconômica da pura arte" (BOURDIEU, 2014, p. 243, tradução nossa)[14].

A opinião de Bourdieu, frente ao cenário editorial mundial do fim dos anos 90 e hoje fortemente agravado, é a de que é "[...] difícil ver passar a edição as mãos de gestores que não amam verdadeiramente os livros, que haviam sido também bons patrões de uma empresa farmacêutica" (BOURDIEU, 2014, p. 245, tradução nossa)[15]. Portanto, é colocado em evidência o grande empecilho no mercado editorial, a vinda dos conglomerados mercadológicos que supervalorizam o capital e, com essa afirmação do autor, voltamos à definição do editor independente, que pretende alcançar bons títulos e diversidades de publicação. Bourdieu (2014) relata que o movimento brusco dos não editores é alcançado quando o sistema vindo dos EUA – e não tem nada a ver com a edição – chega às mãos de grupos, como bancos, sociedades petroleiras, companhias gerais de eletricidade, que detêm o capital financeiro. Dessa forma, Bourdieu afirma a interferência e a perda da autonomia das editoras a partir da vinda dos conglomerados, dando-nos a constatação de que uma editora independente comprada por grandes grupos irá sofrer modificações, pois as decisões estão

[14] Tradução nossa para: "Hombre de negocios sumido en la economía antieconómica del puro arte".
[15] Tradução nossa para: "Es difícil ver pasar la edición a las manos de gente que no aman verdaderamente los libros, que habrían sido también buenos patronos de una empresa farmacéutica".

compostas por “[...] conselhos diretivos, muitas vezes compostos por acionistas ou investidores [...]” (MUNIZ JR., 2016, p. 94) alheios ao mercado editorial.

Outros pesquisadores vão ao encontro do que é refletido por Bourdieu, como o historiador Jean-Yves Mollier, que reflete o período entre 1880 e 1920, caracterizado por uma pequena empresa familiar que se transforma em uma grande empresa quase industrial. O início de mudança, no século XX, transforma a edição em um setor produtivo. Os novos mecanismos de distribuição passaram a submeter-se a uma fração mais comercial. Na produção de livros, há uma integração da maior parte dos editores entre poderosos grupos oligopólios e as filiais dirigidas por empresários que, originários do mundo das finanças e dos meios de comunicação, não são os mais competentes em matéria literária, impondo a edição a um modelo de *entertainment*. O campo editorial francês sofreu, com certo retardo, em relação a outros países europeus, os efeitos da imposição desse “modelo americano”. No entanto, percebe-se também na América Latina os mesmos avanços relacionados à concentração editorial em grupos que detêm todo o comércio. Pretendemos, agora, traçar um sintético panorama sobre a perspectiva independente no cenário latino.

2.7 América Latina: empresas para difundir ideias, arte e conhecimento

Com diferenças e semelhanças, no contexto editorial latino, mormente da Argentina, a pesquisadora Malena Botto (2014) ressalta que as editoras independentes concebem a si mesmas como atores culturais, mas também como empresas com fins lucrativos. A editora seria um meio para difundir ideias, arte e conhecimento.

Em seu contexto histórico, a edição não é uma atividade fortemente competitiva. Esse critério de competitividade começou a tornar-se ativo quando empresas multimídias e grandes capitais investiram no setor. Os editores independentes não veem, em geral, seus pares como potências ameaçadoras, exemplo disso são os “critérios de solidariedade”, que serão demonstrados a seguir. Na verdade, consideram o surgimento de novas empresas como um feito que assegura a continuidade de um projeto cultural em que se pesam mais intenções comuns do que as nuances diferenciais. Por um lado, podemos afirmar, a partir de Botto (2014), que as editoras independentes tiveram um apogeu a partir da década de 90, com características de serem entidades especializadas e com viés democrático, que apontam um segmento do público leitor específico e promovem gêneros e títulos que as grandes empresas

multinacionais descuidam. Por outro lado, a categoria dita independente engloba projetos bem diversos, o que sugere a tal definição "independente a respeito de quê?". Botto (2014) coloca o questionamento e, para tentar respondê-lo, remete aos estudos de Hermán Valoni (2010), que irá definir essa característica das editoras por meio de seus editores. Para isso, analisa as decisões de publicação e critérios comerciais para afirmar que esses editores têm um "romantismo revolucionário", combinam a figura do escritor com a do militante e o editor como criador de espaços culturais.

2.8 Brasil: entre girafas e bonsais

Diante dos inúmeros questionamentos acerca do "independente", destaca-se o trabalho precursor do pesquisador brasileiro José Munir Jr., que defendeu sua tese em Sociologia[16] e, entre outras questões, abordou sobre quais as práticas e as representações que irão caracterizar o universo formado por editores independentes no Brasil e na Argentina. O pesquisador afirma que não há nada que possa defini-los, e que podemos tentar caracterizá-los como um adjetivo que funciona como "marcador identitário maleável", que abarca editores muito heterogêneos. É preciso deixar a definição em suspenso e escutar dos próprios editores o que para eles é ser independentes.

Como Munir Jr. aponta, a noção de editor "independente" ampliou sua presença nos relatos de vida cultural nos últimos vinte anos. Tal presença se deve ao surgimento dos grandes grupos editoriais que seguem outra lógica de funcionamento de uma editora. Observam-se, então, várias dicotomias nesse espaço editorial. De um lado, temos as pequenas, de capital familiar, do livro com qualidade literária; de outro, as grandes, com capital financeiro e o livro como mercadoria. Em meio a essa polarização, Muniz Jr. propõe classificações em torno do "independente". O título de seu trabalho, *Girafas e Bonsais: editores independentes na Argentina e no Brasil (1991 – 2015),* já expressa essas duas categorias dentro do universo independente. Assim, o pesquisador propõe a dualidade, os editores "girafa", empresários culturais que "[...] mantêm a cabeça no alto e os pés no chão" (MUNIZ JR. 2016, p. 19), caracterizados, geralmente, como editores mais velhos; e os editores "bonsai", aqueles editores que "[...] requerem muitos cuidados e estão fadados a nunca crescer" (MUNIZ JR.

[16] MUNIZ JR, José de Souza. *Girafas e bonsais:* editores "independentes" na Argentina e no Brasil. 2016, 335f. Tese (Doutorado em Sociologia), Programa de Pós-Graduação em Sociologia da Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2016.

2016, p. 19). Esses últimos permanecem com um catálogo pequeno e não têm pretensão de virar empresa, fazem livros nas horas vagas, como um *hobby*. Sendo caracterizados como editores mais jovens.

Dessa forma, ao unir os dois lados (a empresa e a simples casa editorial), ambos do universo independente, José Muniz tenta nortear os perfis editoriais escolhidos em sua pesquisa e, com isso, deixa margens para pensar, neste trabalho, mais uma categorização, para um possível nível intermediário entre girafas e bonsais. Com a escuta atenta aos editores, pensamos a partir do *ethos* discursivo, a ser abordado nos capítulos 2 e 3, as imagens que podemos ter dos três editores, Mazza, Vasco Santos e Alex Dau, para tentar compreender essa realidade em que estão inseridos.

2.9 Os critérios de solidariedade entre os editores independentes

Como vimos com José Muniz Jr., é possível estabelecer um diálogo entre as variações do universo independente. Percebemos a coletividade em que estão, sobretudo, inseridos os "bonsais", que também precisam dos "girafas" para divulgação de suas obras. Afinal, ambos estão inseridos num contexto de paixão pelos livros.

Em consonância com as perspectivas de Muniz Jr., para o professor José Luís de Diego (informação verbal)[17], não existe uma definição de editor independente por si só. Certamente, em seu ponto de vista, escolher tornar-se editor de cunho "independente" está indissociável de uma relação vocacional com a cultura, a literatura e a filosofia. "Independente" é uma definição ideológica, difícil de ser demonstrada, mas que poderíamos direcionar um olhar aos fatos que ocorreram na América Latina, Europa e Estados Unidos, com a vinda de conglomerados mercadológicos que monopolizam o mercado editorial. São grandes empresas que acabaram por comprar ou extinguir as editoras que se voltavam a publicações direcionadas à bibliofilia.

Existe um campo lexical atrelado ao independente, como o alternativo, o *indie*, o *cult*, o artesanal, mas é preciso separá-las, apesar de inseridas em um mesmo conjunto heterogêneo. Podemos afirmar que, em comum, todo o léxico está associado à vanguarda, fora do eixo

[17] Reflexões feitas pelo professor José Luís de Diego (Universidade de La Plata), durante minicurso em junho de 2017 no CEFET-MG.

totalmente comercial. As editoras independentes as quais se refere De Diego, têm aqueles editores “duas caras”, metáfora para os dois lados em questão: o dinheiro e a cultura. Um dos critérios distintivos que permitem a resistência dos independentes é a “solidariedade”. Nesse sentido, traçaremos os “critérios de solidariedade” respaldados pelos editores que integram uma rede independente:

> 1 – organização de feiras independentes, como é o caso da feira do livro de Frankfurt (Alemanha), Feria de Editores (Argentina), feiras Plana, Miolo(s), Parque Gráfico (Brasil), Tijuana. Nessas feiras, que geralmente têm um alto custo, unem-se as editoras em um mesmo espaço para dar visibilidade e amenizar os custos. As feiras também demonstram uma circulação de projetos editoriais criativos, diversos, e sugerem uma nova forma de se relacionar com o objeto livro. Essas feiras têm êxito porque vão diretamente ao encontro do público-alvo, o que produz e o que consome;
> 2 – distribuição entre os países – no contexto dos países latinos, como a Argentina, Uruguai e Chile, esse diálogo é ainda maior, pela facilidade da língua. Solidariedade comercial e cultural;
> 3 – buscam-se livros menos conhecidos, autores menos famosos, que não tiveram oportunidade no circuito editorial. Reeditam autores clássicos, livros que não irão chegar a um grande grupo;
> 4 – vendas em *sites* e *blogs* que recomendam outras editoras interligadas que podem oferecer outros títulos específicos. Geralmente, as independentes têm uma relação diferente com as tecnologias, têm bons *sites* porque sabem que quem consome livros tem costumes de circular em *blogs* e encontrar o catálogo das editoras.
> 5 – sugestões de publicação e de troca de originais. Os editores desta pesquisa já fizeram sugestões de publicação entre as próprias editoras. O Vasco Santos encaminhou um original para que a Mazza publicasse no Brasil, assim como o Alex Dau, que encontrou obras de escritores moçambicanos publicados pela Mazza Edições. A seguir (FIGURA 1), elaboramos um esquema que sistematiza de forma sucinta nossa proposta para os perfis independentes.

Figura 1 – Os perfis de independentes

Fonte: Elaborada pela autora, 2017.

Tomaremos uma definição em suspenso, como um adjetivo que funciona como "marcador identitário maleável", tal como reflete José Muniz Jr. (informação verbal)[18]. Além disso, acreditamos que a maneira de fato mais próxima para uma definição é a escuta atenta aos editores, e o que seria, para eles, independente, atrelado aos critérios de "solidariedade" como forma de um melhor entendimento.

2.10 Perfis editoriais: os editores independentes[19]

Com a impossibilidade de definir com apenas um adjetivo o termo independente, como já discutimos, separamos os trechos em que é perceptível pensar o que é ser independente para cada um dos editores apresentados e entender a realidade em que estão inseridos.

Destacamos a escolha desses três editores pelo caminho já trilhado das pesquisadoras. Maria Mazarello foi uma das editoras entrevistadas para a nossa pesquisa de TCC intitulada *Por uma memória editorial: uma análise do documentário em uma perspectiva discursiva e autobiográfica*, em que retratamos os editores vanguardistas de Minas Gerais. Assim,

[18] Possível definição refletida durante a Conferência de Encerramento do evento *Pensar edição, fazer livro*, realizado em 5 de agosto de 2017, em Belo Horizonte, MG.
[19] Discussão iniciada pela pesquisadora no Intercom 2017. Disponível em: <http://portalintercom.org.br/anais/nacional2017/resumos/R12-0093-1.pdf>. Acesso em: 7 dez. 2017.

decidimos continuar com Mazza nesta pesquisa, pela representatividade independente de sua linha e perfil editorial. Como nosso recorte – editores independentes de língua portuguesa – e os critérios de solidariedade já elencados, solicitamos à Mazza indicações de editores em Portugal e em Moçambique que trabalhavam nessa perspectiva independente. Foi assim que surgiram os nomes de Vasco Santos e Alex Dau. Aos poucos, pesquisamos o catálogo dessas editoras e a abrangência delas no universo independente. Com contatos devidamente feitos com os editores, marcamos as entrevistas.

2.10.1 Mazza Mazzarello: "grande eu não iria ser"

A editora Maria Mazarello Rodrigues, brasileira, nascida em Ponte Nova, Minas Gerais, é negra e de origem familiar humilde. Ao se referir à sua trajetória, relata em seu depoimento uma problema social: o racismo. Por ser negra, mulher e pobre, enfrentou barreiras que serão detalhadas mais adiante por meio de nossos operadores analíticos e em um capítulo específico para nossas análises. Neste tópico, iremos trazer a sua característica como editora independente.

Poucos a conhecem pelo nome completo; ela e a editora estão imbricadas até mesmo pelo apelido: Mazza. É assim que tanto a editora, quanto a sua casa editorial são conhecidas e indissociáveis. Mazza, depois de sair do interior, muda-se para Belo Horizonte, encontra um emprego de faxineira em uma gráfica e descobre-se maravilhada pela composição. É convidada, um tempo depois, a coordenar a impressão da gráfica. A partir daí, consegue adentrar o universo editorial, sendo que, mais tarde, faz o curso de Comunicação Social na Universidade Federal de Minas Gerais e consegue uma bolsa de mestrado na Universidade de Paris para estudar Editoração. Segundo a editora, foi na Europa que viu "negros de verdade" e editoras cujo objetivo era reunir autores, livros, ilustradores e personagens negros. Assim, volta ao Brasil com a utopia de fazer uma editora voltada às publicações afro-brasileiras, e justifica: "*[...] eu sabia que grande eu não iria ser*"; mas resolve enfrentar essas dificuldades. Ao retratar a sua casa editorial, refere-se:

> **00:43:38 a 00:45:00**
> *Eu sabia que grande eu não iria ser, especialmente pela linha que eu resolvi trabalhar. Foi muito difícil porque, na verdade, o Brasil e até hoje, não admite que é um país racista. A dificuldade, na verdade, como pequena editora foi desde o princípio para chegar a conseguir publicar. E ilustrador? Não tinha ilustrador negro ou ilustradora que trabalhava com a questão da negritude! Esse foi um trabalho que a Mazza Edições fez, eu fiz muito. Acabou que a Mazza Edições*

> *chegou na frente, em termos de ser a primeira editora brasileira, realmente, a encarar a temática, a trabalhar na temática, isso, nacionalmente, o pessoal reconhece que foi a Mazza Edições que topou essa empreitada.*

Sobre o conceito de independente que Mazza sustenta, refere-se que é sempre uma "*[...] batalha*", sabia que "*[...] grande eu não ia ser*", mas preferiu selar o nome de sua editora em um catálogo com publicações de temáticas étnico-raciais, atendendo a um público verdadeiramente brasileiro. Observamos um deslizamento enunciativo acerca de sua editora. Em um primeiro momento, afirma, em terceira pessoa, que a Mazza Edições quem fez esse trabalho, logo em seguida já a coloca em seu discurso "*Eu fiz muito*". Percebe-se, então, o papel social de editora vinculado à sua narrativa pessoal, o que iremos abordar mais detalhadamente no terceiro capítulo.

Em relação aos apontamentos teóricos sobre o independente, percebemos que Mazza se adequaria a um perfil "intermediário", conforme a categoria tratada por Muniz Jr. (2016), com o perfil da editora que não vai crescer, embora tenha se sustentado durante muitos anos com o seu catálogo, e sendo movida por uma idealização muito forte.

2.10.2 Vasco Santos: "o livro não é uma mercadoria"

Vasco Santos é português, nascido em uma família de classe média, mas dentro de um contexto europeu, destoando-se da situação do Brasil e de Moçambique. Começou a cursar Medicina na Universidade de Coimbra, mas teve um forte envolvimento com a Psicologia e mudou de curso. Na mesma época, em meados dos anos 70, influenciado pelas obras literárias e filosóficas, fundou a revista literária *Fenda*, que mais tarde também deu nome à editora dele. Selecionamos alguns trechos do depoimento de Vasco em que podemos caracterizar as suas percepções editoriais:

> **00:47:01 a 00:48:52**
> *Independentes desses dois grupos e independentes dessa lógica. Podíamos dizer que é uma rede de independentes, de livrarias, tal como de editores independentes, é um editor ou um livreiro ainda romântico, que seleciona o seu catálogo, não em primeiro lugar por razões mercantis, comerciais, o livro não é apenas uma mercadoria como outra mercadoria qualquer, mas é sobretudo um instrumento de cultura e de emancipação do sujeito e de construção imaginativa do mundo pessoal e do mundo que nos rodeiam. E, portanto, as editoras independentes, eu acho que se definiria esse instrumento em dois gêneros: as editoras como a Fenda, que publicam livros, eu diria, livros de inquietação, livros que criam assombro, livros também alguns politicamente radicais, fortes e as editoras independentes que publicam basicamente poesia.*

> *Mas ambos têm em comum a mesma paixão pelo livro, não apenas como mercadoria, mas como veículo do conhecimento. Conhecimento em termos gerais. E nesse aspecto Portugal é um oásis, ainda assim, na Europa. Talvez França ainda também tem pequenas editoras, mas por exemplo, a Inglaterra, é quase impossível hoje, publicar-se poemas, um livro de poemas, quer dizer, o mercado tá completamente canibal.*

Vasco chama atenção para a vinda dos conglomerados que entendem o livro como uma mercadoria, destacando que o termo independente viria para aquelas editoras que estão na contramão desses grandes grupos. O editor também propõe uma suposta dicotomia entre as editoras independentes, que seriam, para ele, divididas em dois tipos, aquelas que vendem poesias, e outras, como a editora dele, que vendem outros gêneros, mas sem perder em vista o livro como veículo de conhecimento. Percebemos, então, um engajamento e uma paixão pelo universo livreiro por parte de Vasco Santos. Sendo um intelectual, dividindo seu trabalho como editor e como psicanalista, enxerga o livro como meio de emancipação do sujeito, como potência a um ser humano, como meio de subversão e idealização. Com esse pensamento, resiste aos grandes grupos e sua editora continua em meio aos conglomerados econômicos do mercado editorial. Como retrataria Bourdieu (2014), temos com Vasco a visão de um editor heroico e, em certa medida, que pretende um equilíbrio entre o dinheiro e a arte. Seguindo as categorias "girafa e bonsai", a visão do editor da *Fenda Edições* encontrar-se-ia em um nível intermediário, que visa pretensões maiores, mas não perde a essência literária e cultural que o livro pode trazer.

2.10.3 Alex Dau: "responder às necessidades dos autores"

O editor Alex Dau é moçambicano, nascido na cidade de Quelimane, também conhecida por Pequeno Brasil. É escritor e, devido a essa atividade, criou a sua própria editora, a *Oleba Editores*, que surgiu da necessidade de dar assistência aos autores. Alex não teve nenhuma formação acadêmica relacionada ao ofício de editor, principalmente por Moçambique ser carente de incentivos nessa área. O editor é autodidata e obteve aprendizados práticos. Paralelo ao seu trabalho como editor, é informático e cineasta por alguns momentos. Sobre o que é ser independente, relata:

> **00:39:58 a 00:43:37**
> *Bem, não é bem assim na contramão, mas é encontrar um meio em que eu como editor independente e o autor consigam ficar satisfeitos, tanto um como outro, consigam encontrar um meio termo para todos ficarem felizes. Então, assim, em relação as editoras de Moçambique, nós temos uma série de problemas, tem a distribuição de livros, o autor, por exemplo, depois de publicar um livro, ele fica à*

> *espera de receber seus direitos de autor, não recebe ou recebe um valor que ele acha que não vai de acordo com aquilo que foi o seu trabalho. Então, há um certo desentendimento dos autores com as editoras, então essa vontade de criar uma editora independente era pra responder às necessidades dos autores. Eu como autor sentia que eu estava sendo injustiçado. Então, encontrei uma maneira, olha... eu vou fazer, vou ser um editor independente aí pelo menos eu consigo, eu sei onde estão os problemas e vou tentar sanar esses problemas. Por exemplo, a distribuição é muito fraca em Moçambique. Eu sei dizer, uma editora levar o livro, querer fazer distribuição, não chega lá. O livro pode levar até 5 anos ou 10 e o autor está à espera dos seus direitos de autor, percebe? Então isso é um grande problema. Então, o que eu faço, eu aconselho os autores, a melhor maneira de seu livro foi vendido é este, a melhor maneira de tu fazer o seu livro é assim, e uma das coisas que eu faço com uma editora independente é tiragens reduzidas, 100, 200, 300. Então, as outras editoras eles fazem uma tiragem muito grande e, depois, pra ser vendido, leva um processo muito, muito, muito longo. E eu sei que, para se vender um livro em Moçambique é complicado, o poder de compras do moçambicano também é reduzido, é, principalmente quando se trata de comprar livros. Então, existe uma plataforma para nós fazermos facilmente com que o livro chega às pessoas, que é através de lançamentos, através de convívios, de intercâmbios, a gente põe os livros à venda, a gente interage com os leitores, apresentação dos livros nas faculdades, nas escolas, então essas são as plataformas que encontramos de fazer contato com os leitores e pôr o livro ao alcance deles.*

Alex Dau revela o independente como meio termo tanto para o editor, quanto para o autor, para que ambos possam se beneficiar. Por ter experiência como autor, resolveu criar sua própria editora, de maneira que atendesse outras lógicas de apoio ao escritor. É importante inferirmos que o conceito de independente em Alex Dau também está vinculado ao sentido de independência da própria nação, que teve sua emancipação tardia, apenas em 1975 e, consequentemente, uma insuficiência do país em diversas esferas públicas, sobretudo, a cultural. O editor e autor ressalta os problemas com a distribuição, também comum no Brasil, a dificuldade com os direitos autorais e o poder de compra do povo moçambicano, que é reduzido. Com Alex, percebemos uma visão de que ser independente facilitaria o acesso aos livros para o público leitor, de colocar os livros "ao alcance deles". Poderíamos categorizá-lo, conforme José Muniz, como o editor "bonsai", em que as pretensões são de deixar o catálogo pequeno, mas com obras significativas e que possam chegar aos leitores. Inserido em Moçambique e diante de dificuldades de recursos que veremos no capítulo 3, que já foram superadas por Portugal e, sobretudo, pelo Brasil, ser independente em Moçambique é resistir e ser "heroico".

2.11 O mercado editorial brasileiro: a Colônia superou o Império

Depois de abordarmos as possíveis indagações sobre o termo "independente" e relacioná-las aos perfis dos editores escolhidos nesta pesquisa, passaremos a abordar de forma sucinta o

contexto editorial em que os países foram inseridos. No Brasil, a pesquisadora Alessandra Elfar (2006), em seu livro *O livro e a leitura no Brasil*, retrata o cenário em meio aos aspectos editoriais e culturais, percorrendo um trajeto desde o livro na Colônia até os dias atuais. É preciso frisar, com base nessa leitura e de discussões acerca do tema, que o livro nem sempre foi em nosso país algo cotidiano e trivial. Por conta da política colonial portuguesa, que proibia qualquer tipo de impressão e limitava o acesso à educação, o volume impresso no Brasil, por um longo período, percorreu circuitos bastante restritos. Não foram poucos os viajantes europeus que escreveram em seus diários o espanto com a ausência de algum texto impresso nas casas brasileiras (ELFAR, 2006).

Parece-nos relevante retratar aqui a concepção de livro no Brasil Colônia. Nessa época, a história da cultura impressa se revolucionou, com a invenção de Gutemberg, já citado neste trabalho, que estimulou a produção de livros e outras publicações feitas com tipos móveis. Assim, as tipografias europeias, que costumavam imprimir textos utilizando uma matriz de madeira ou metal, começaram a fabricar tipos móveis com chumbo fundido. Com essa invenção, "[...] foi garantida uma redução de custos, rapidez e flexibilidade para elaboração dos livros" (ELFAR, 2006, p. 12).

Com o invento do tipógrafo alemão, a Europa do século XV ganhou uma dimensão significativa, a ponto de transformar, de fato, esse sistema de comunicação. No entanto, se a Europa continuava a se desenvolver com novas técnicas de impressão, o Brasil, controlado pela metrópole portuguesa, passava bem longe desse processo de avanço tipográfico. Até a vinda da família real, em 1808, Portugal proibiu a sua colônia de qualquer tipo de reprodução impressa, pois temia possíveis propagações de ideias políticas progressistas e revolucionárias.

Por isso, durante o período colonial, as pessoas que viviam no Brasil liam livros importados, enfrentando uma série de trâmites burocráticos, altos custos, sobretudo de transporte, além da censura lusitana. Assim, essa política dominadora de Portugal fez com que a população do Brasil tivesse pouco ou nenhum contato com o texto impresso nesse período.

Entretanto, em meio ao contexto pouco favorável para um desenvolvimento do impresso, alguns bibliófilos, comerciantes, começaram a criar mecanismos próprios para trazer as obras famosas do Velho Mundo. Além disso, a vinda da família Real ao Brasil fez com que o cenário se modificasse. A corte instalou-se no Rio de Janeiro e fundou a Impressão Régia, em

1808, que tinha por objetivo, prioritariamente, divulgar a legislação e os papéis diplomáticos do serviço real. Pouco tempo depois, "[...] o governo português deu um uso mais difuso, permitindo em seus prelos a passagem de textos literários e de conhecimentos gerais" (ELFAR, 2006, p. 16). Mas é claro, tudo isso era controlado pela censura. Nos portos, era vigiado o conteúdo de cada obra colocada à venda e a fidelidade das impressões. Até o fim da censura, com a Proclamação da Independência em 1822, foram lançados ao público pela Impressão Régia documentos oficiais, periódicos de cunho político, sermões, teatro, poesias e romances (ELFAR, 2006). A obra que mereceu destaque foi *Marília de Dirceu*, de Tomás Antonio Gonzaga, que obteve, em 1810, a tiragem "excepcionalmente grande"[20], de 2.000 exemplares.

Pouco a pouco, o texto impresso, em especial o livro, tornava-se um objeto conhecido no cotidiano da Corte, como também um item fundamental do processo de civilização de nosso país. A vinda de D. João VI impulsionou a criação de uma Biblioteca Real, hoje, Biblioteca Nacional, que abrange importantes doações de intelectuais da época. Mais tarde, o rei foi embora, mas foi obrigado a deixar os livros que já representavam um bem simbólico brasileiro.

A crescente valorização da cultura impressa, no século XIX, não tardou em atrair a atenção de livreiros e tipógrafos estrangeiros. Certa vez, Machado de Assis escreveu para o editor Paula Brito, o primeiro a surgir no país. Mulato, de origem humilde, tinha uma postura de editar por encomenda, conforme aponta Elfar (2006), por conta própria e por regime de subscrição – só enviava uma obra ao preço depois de enumerar uma lista de pessoas interessadas em pagar adiantada a compra. E foi nos prelos de Paulo Brito que Machado de Assis foi publicado.

Na década de 1870, o livro barato no Brasil, de capa brochada e de pequeno tamanho, começava a ser vendido nas livrarias e pelos mercadores ambulantes, que costumavam perambular pelas freguesias mais afastadas do centro da cidade do Rio de Janeiro. Essas edições populares, voltadas não para um público específico, mas sim para todos os gostos e bolsos, trouxeram à luz títulos e autores aclamados pela crítica literária daquele tempo. (ELFAR, 2006)

[20] Segundo um dos maiores bibliófilos brasileiros, José Midlin, em entrevista (ELFAR, 2006).

Para os editores realmente interessadas em vender milhares de exemplares em poucos meses, a ousadia e a criatividade deviam formar uma aliança imprescindível: “As tiragens elevadas, os sucessos de livraria, a publicação de enredos provocantes ou de forte impacto eram repetidas vezes anunciados com alarde nos jornais, cartazes e catálogos da época.” (ELFAR, 2006, p. 35).

De fato, os baixos preços e as estratégias de divulgação conseguiram levar o texto impresso no final do século XIX para o centro da vida cotidiana de uma parcela significativa da população brasileira.

A expansão do mercado editorial brasileiro está associada à vinda da Corte para o Rio, que mais tarde, passou a ser a capital federal e tornou-se o ponto de partida do nosso mercado livreiro. São Paulo, mais tarde, prosperou economicamente e fez com que o nicho editorial crescesse. Nesse sentido, é válido destacar o autor e editor Monteiro Lobato, que profissionalizou o ofício de editor no país e criou as primeiras editoras em que mais se publicou no Brasil até então.

Segundo Elfar (2006), por volta de 1920, o livro *A menina do narizinho arrebitado*, de Lobato, saiu com uma tiragem de 50.000 exemplares, algo que é bastante raro até para o mercado editorial de hoje. Nos anos seguintes, Lobato foi responsável pela criação da *Companhia Editora Nacional* e da *Editora Brasiliense*, em 1944.

Pode-se inferir que os primeiros movimentos de publicação “independente” vieram a partir da Semana de Arte Moderna, em 1922, quando os intelectuais, como Tarsila do Amaral, Oswald de Andrade, Mário de Andrade, Manuel Bandeira, entre outros, em razão de não encontrarem uma editora capaz de acompanhar suas propostas gráficas e o conteúdo inovador de seus textos, decidiram arcar e publicar suas produções.

Com o passar dos anos e com o crescimento contínuo da população leitora brasileira, novos editores surgiram, e assim se diversificou e se criou novos projetos para o mercado editorial emergente. Alguns optavam por livros didáticos ou universitários, outros editores enxergavam na literatura nacional e/ou estrangeira um grande filão. Foi nesse cenário que surgiram *Saraiva*, *Schmidt Editora*, *José Olympio*, *Melhoramentos*, *Globo*, *Companhia das Letras*, *Record*, *Rocco*, *Vozes*, entre outras editoras que aumentaram a bibliodiversidade brasileira.

Esses editores deram "[...] continuidade a muitos projetos nascidos nas últimas décadas do século XIX, com traduções inéditas, capas atraentes, volumes de baixo custo [...] vários autores despontaram naquela época" (ELFAR, 2006, p. 44). Dessa forma, consagravam, ao mesmo tempo, quem editava suas obras.

É preciso destacar que, enquanto muitos editores viam no mercado de livros no Brasil um negócio promissor e altamente lucrativo, outros entraram no universo editorial mais interessados em levar ao público obras, autores e traduções que pudessem contribuir para o panorama intelectual brasileiro. Seriam eles chamados de uma política independente. Nesse sentido, vale a pena mencionar a atuação de Jorge Zahar e Ênio Silveira (*Civilização Brasileira*), que diversas vezes desafiaram os limites impostos pela ditadura militar com o intuito de levar do mercado obras capazes de estimular a reflexão crítica sobre a realidade brasileira. Ressaltamos no período da Ditadura Militar a atuação da editora aqui abordada, Maria Mazarello, que estava à frente da *Vega Edições*, em Belo Horizonte, e em sua narrativa destacou tal momento histórico e a sua postura como editora.

Como mencionamos anteriormente, Rio de Janeiro e São Paulo foram as vanguardas do mercado editorial. A concentração do mercado editorial nesse eixo Rio-São Paulo só começa a se modificar com o surgimento das editoras universitárias, que contribuem para o aumento de publicações fora desse eixo. Segundo dados da Câmara Brasileira do Livro, existem no Brasil 530 editoras ativas, ou seja, empreendimentos comerciais que publicam, pelo menos, 5 livros por ano ou que alcançam uma tiragem de 10 mil exemplares[21]. Número ainda ínfimo comparado à vasta população brasileira.

2.12 Portugal: o mercado editorial e o seu pequeno território

A atividade impressa em Portugal deve-se, sobretudo, pela presença dos judeus que desenvolveram tal prática. Segundo Matarelli e Queiroz (2011), o primeiro livro impresso em Portugal foi o *Pentateuco* – os cinco primeiros livros da *Bíblia* –, tido como sagrado aos judeus, ainda no século XVI. Em 1641, surgia em Portugal a primeira gazeta impressa na cidade de Lisboa, na oficina de Lourenço de Anveres. Apesar de ser praticamente uma

[21] Nesta pesquisa, considera-se a definição da UNESCO para caracterizar editoras. Vale ressaltar que nesse universo pesquisado estão excluídas as pequenas editoras, o que, ao nosso ver, poderia aumentar o número de editoras.

publicação oficial (o jornal era mensal, cada número com oito a dez páginas), não ficou imune às críticas do Padre Vieira, que o julgava mal escrito e pouco verídico. O jornal circulou até 1667. Só em 1768, a Impressão Régia de Lisboa, posteriormente Imprensa Nacional, foi criada pelo marquês de Pombal.

Devemos atentar-nos para os fatos históricos entre Brasil e Portugal que marcaram as relações sociais e afetivas desses dois países. Foram três séculos de colonização, em que houve "[...] registros amargos, de destruição, saques e ausência de liberdade" (LIMA, 2013, p. 96). Como descrevemos sobre o livro no Brasil, a vinda da Corte Portuguesa influenciou o território brasileiro. Ao longo da história, a indústria do livro no país colonizado, por um lado, passou a ser forte, modernizou-se e não foi necessário importar livros de Portugal. Por outro lado, o fluxo de exportações de livros portugueses para o Brasil diminuiu significativamente. O mercado editorial português sendo muito pequeno, devido à extensão territorial do país e pelo número pequeno de habitantes, acabou por se tornar pequeno frente ao mercado editorial brasileiro. É um ramo caracterizado pelo negócio editorial familiar, distribuídos de geração para geração. No entanto, grandes conglomerados surgiram a partir dos anos 70 e galgaram público leitor em vasto território africano.

2.13 À procura de uma literatura nacional em Moçambique

Moçambique é um país que busca a sua identidade nacional. Segundo a especialista em Literatura Moçambicana, a escritora e pesquisadora italiana Anna Fresu (2016)[22], a literatura em Moçambique ainda está em construção, é muito jovem, com aproximadamente cem anos, e está muito ligada à situação geográfica, política e econômica. Está imbricada ao país o problema de sua colonização, como iremos descrever.

Por volta do século XV, Portugal estava em pleno período das grandes navegações e de uma intensa penetração mercantil. Nessa época, o país lusitano "descobriu" e se apropriou do território de Moçambique, que tinha abundância de ouro, e passou a ser sua colônia de exploração, assim como o Brasil. No entanto, a situação entre colonizador e colonizado perdurou por mais de quatro séculos e Moçambique tornou-se um dos últimos países do

[22] Disponível em: <https://goo.gl/S2wHQT>. Acesso em: 15 ago. 2017.

mundo a conquistar sua independência, apenas em 1975, tendo o povo moçambicano que pegar em armas e lutar pelos seus direitos.

Consequentemente, o país teve inúmeras interferências no âmbito cultural. Ribeiro e Meneses (2008) apontam os principais momentos que irão interferir de forma decisiva no campo literário recente: o colonialismo tardio e as lutas nacionalistas; a independência e o ciclo nacionalista. O apelo à igualdade pós-independência provocou, "[...] de forma dramática, o apagamento das diferenças que formavam o tecido social do país, gerando profundas contradições (RIBEIRO; MENESES, 2008, p. 11)". Assim, as autoras questionam "[...] a verdade é que o mito da literatura moçambicana como literatura em língua portuguesa nos obriga, frequentemente, a espartilhar a diversidade que convive conosco no quotidiano". (RIBEIRO; MENESES, 2008, p. 10).

No entanto, a pesquisadora Fresu (2016) ressalta que, para se construir uma nação, tem de se construir uma identidade nacional. Essa identidade do moçambicano é múltipla, porque há vários grupos com origens distintas e línguas diferentes entre eles. Há poucas línguas vinculadas que permitem uma comunicação entre as várias zonas do país. Misturar tudo isso sem que um prevaleça sobre o outro é que há essa identidade nacional. Dessa forma, aos poucos, tomando consciência dessa realidade múltipla é que se constrói a identidade nacional. Mas, para isso, foi necessária a intervenção dos poetas que dominavam o português que eles construíram de uma maneira pessoal.

Assim, as formas principais da literatura moçambicana foram a poesia e os contos (FRESU, 2016), este, principalmente, porque têm raízes profundas na tradição oral e toda literatura moçambicana, como todas as literaturas africanas, começam com a tradição oral. Poetas importantes, como Noêmia de Souza e José Craveirinha, são mestiços, mulatos, mas com origens diversas, e tudo isso reflete em seus poemas. Já o romance chegou muito tarde; o primeiro foi escrito por um português que se reconhecia como africano, Orlando Mendes, que escreveu *Portagem* e assumiu a função de defender os direitos dos colonizados.

Depois dessa obra, muito tempo passou-se para ser publicado outro romance. Só depois da Independência, em 1975, que aparece o escritor Mia Couto, muito jovem na época, que começou a cursar Medicina, mas passou a exercer o ofício de jornalista, o que o ajudou, com o auxílio de outros colegas jornalistas que sabiam o português, a publicar sobre seu país.

Merece destaque também a autora moçambicana Paulina Chiziane, que foi a primeira mulher a escrever um romance com a temática de gênero, ressaltando a poligamia. A literatura moçambicana, portanto, é como uma ligação entre as diversidades que compõem o país. Diversidades culturais, aliás, muito fortes. Nesse contexto, a literatura aparece como fonte de conhecimento, de opinião e de conhecer o resto do mundo.

Dessa forma, para retratarmos o mercado editorial de Moçambique, foi preciso um levantamento acerca de sua história muito recente e de sua questão literária. Com o depoimento do editor Alex Dau, a contextualização do mercado ficará mais clara, já que o editor aborda a vinda de grandes grupos editoriais portugueses que monopolizaram a edição de Moçambique e relata as medidas para conseguir acompanhá-los e caminhar para a resistência.

Tentamos com uma breve reflexão sobre o termo “lusofonias”, elo entre Alex Dau, Mazza e Vasco Santos, abordar a noção de “independente” a partir de pesquisadores que propõem uma interessante proposta de conceituação. Mas, pelo viés proposto por José Muniz Jr., acreditamos que essa escuta atenta a cada um deles possa guiar nossas análises relacionadas a uma dimensão discursiva e autobiográfica.

Adiante, seguimos para o capítulo 2, que, a partir dos estudos de Bakhtin, traremos a dimensão autobiográfica desde a Antiguidade e a emergência de uma escrita de si. Assim, iremos ampliar a questão (auto)biográfica, trazendo as considerações de Leonor Arfuch sobre o espaço biográfico na contemporaneidade. Ademais, como iremos abordar a entrevista dentro da narrativa fílmica do documentário, também iremos trazer um breve histórico de como o gênero documentário passou a dar voz a sujeitos “desconhecidos”. Sobre a dimensão discursiva, também abordaremos a noção de *ethos* discursivo, efeitos, imaginários e modos de organização do discurso que servirão de operadores analíticos para a nossa pesquisa.

3 TRAVESSIAS: O DOCUMENTÁRIO E A ENTREVISTA INSERIDOS NO ESPAÇO BIOGRÁFICO CONTEMPORÂNEO

Neste capítulo, iremos levantar outros questionamentos que permeiam a nossa pesquisa, como a dimensão (auto)biográfica e os estudos sobre as narrativas de vida e a Análise do Discurso. Dessa forma, consideramos válido apresentar um panorama conciso de como era entendida a biografia para o que atualmente estamos nos debruçando: as entrevistas dentro da narrativa fílmica do documentário. A partir do gênero entrevista, obtivemos o *corpus* desta pesquisa e trouxemos as reflexões que permeiam tal gênero. Desse percurso, seguiremos nossas indagações trazendo ponderações com conceitos advindos da Análise do Discurso francesa.

3.1 A emergência na Antiguidade para uma escrita de si

Devemos nos atentar para a terminologia acerca do biográfico. A partir do século XVIII, com Rousseau, em *As confissões* (1959), é possível delinear um gênero literário autobiográfico como testemunho de épocas – confissões, autobiografias, memórias, diários íntimos. Mas antes desse período, já existiam alguns movimentos que sinalizavam a emergência da escrita de si[23].

Na Antiguidade, como demonstra Bakhtin (2002), foram desenvolvidas uma série de formas biográficas que exerceram influências nas vanguardas europeias, como no romance europeu. No entanto, essas formas antigas estavam baseadas em um "[...] novo tipo de tempo biográfico e em uma nova imagem especificamente construída do homem que percorreu o seu caminho de vida" (BAKHTIN, 2002, p. 250).

O filósofo da linguagem aponta as características (auto)biográficas na Antiguidade a partir de dois tipos. No primeiro, o "platônico", a consciência autobiográfica do homem está ligada ao cronotopo[24], "[...] o caminho de vida do indivíduo que busca o verdadeiro conhecimento" (BAKHTIN, 2002, p. 250). O indivíduo, nessa época, manifesta-se, em um esquema platônico, por temas mitológicos e a confrontação de mistérios religiosos. No segundo tipo, o

[23] Discussão sobre autobiografia no artigo **Do meu interior:** as narrativas de vida de mulheres no Vale do Mucuri. (LESSA; SANTANA-GOMES; STAUFFER, 2017).

[24] A partir de Bakhtin, temos a definição de cronotopo como a representação de tempo e espaço. Essa noção instiga-nos a refletir como as categorias de tempo e espaço são representadas textualmente e constituem o sujeito no texto.

"grego", destacam-se a autobiografia e a biografia retóricas. Trata-se da tentativa de substituir o antigo "lamento" (*trenos*) para o "discurso civil, fúnebre e laudatório" (*enkomion).* Essa forma de encômio deu origem à primeira autobiografia antiga com o discurso de defesa de Isócrates. É importante sinalizar que as características autobiográficas clássicas apontadas não estão dissociadas do caráter público. A condição de cronotopo real apontada por Bakhtin (2002) revela essa característica pública:

> É justamente nas condições desse cronotopo real que se revela (se publica) a sua vida ou a dos outros, que especificam as facetas da figura do homem e da sua vida, que se dão esclarecimentos definidos a respeito dela. O cronotopo real é a praça pública (a *Ágora*). Foi ali que, pela primeira vez, surgiu e tomou forma a consciência autobiográfica e biográfica do homem e da sua vida na Antiguidade clássica (BAKHTIN, 2002, p. 251).

A praça aqui representada é a metáfora do lugar onde tudo acontecia na Antiguidade. A praça era o próprio Estado. Portanto, temos aqui um cronotopo concreto, no qual a vida do cidadão era revelada e avaliada a um público-civil. Assim, a imagem do "homem biográfico" estava dissociada de uma característica íntima-privada. Entre os pontos de vista biográfico e autobiográfico, não havia distinção radical entre a própria vida e a de outrem.

Até agora, mencionamos a historicidade grega, apontando as formas platônica e do encômio. Mas devemos também abordar sobre a historicidade romana, que se distingue da grega por ser um elo com os seus antepassados. O histórico e o registro de famílias romanas eram colocados em um arquivo como forma de transmitir as tradições familiares.

Para abordar as formas biográficas aperfeiçoadas da época romano-helênica, Bakhtin (2002) ressalta a influência de Aristóteles sobre os "[...] métodos caracterológicos das biografias antigas" (p. 260). As bases dessas biografias estão calcadas em dois tipos: um primeiro, enérgico, conceito vindo de Aristóteles, que se relaciona às manifestações de caráter nos atos e expressões: "[...] essas manifestações [...] são a essência do próprio caráter que, absolutamente, não existe fora da sua energia" (BAKHTIN, 2002, p. 260); como exemplo enérgico de biografia, temos Plutarco. Um segundo tipo biográfico na época romano-helênica é o analítico, que se baseia num esquema que se distribui todo o material biográfico: vida social e familiar, virtudes, vícios, relações com os amigos, entre outros aspectos. Portanto, eis nesse princípio o que poderíamos chamar de gêneros que já sinalizavam essa emergência da dimensão biográfica.

Em suma, tivemos na Antiguidade apenas o início desse processo de privatização do homem e, consequentemente, de sua vida. Nesse sentido, ainda não tinham sido elaboradas outras formas de expressão ditas autobiográficas com uma espécie de “autoconsciência solidária”.

Bakhtin (2002) percebe as mudanças específicas que ocorreram nas formas público-retóricas existentes para um novo espaço que abrange o campo privado. Entre as modificações, estão a do tipo enérgico, como a representação satírico-irônica ou humorística, de si ou da própria vida em sátiras e diatribes que tomou lugar para o particular, o privado, e assume a forma de ironia e humor; a segunda, a heroização e a glorificação tornaram-se estereotipadas e banais; a terceira e última modificação pode ser convencionalmente chamada de topo estoico de biografia, relacionadas com “consolações”, que são construídas sob a forma de diálogo. Outro exemplo é as *Confissões* e outras obras autobiográficas de Santo Agostinho (BAKHTIN, 2002, p. 261).

O filósofo também ressalta que não existe um limite acentuado entre o princípio da autobiografia e da biografia, refletindo que: “Diferença existe, evidentemente, e pode ser grande, mas não se situa no plano da diretriz axiológica básica da consciência. Nem na biografia, nem na autobiografia o eu-para-si (a relação consigo mesmo) é elemento organizador constitutivo da forma.” (BAKHTIN, 2002, p. 138).

Portanto, Bakhtin (2002) irá entender por biografia ou autobiografia (descrição de uma vida) “[...] a forma transgrediente imediata em que posso objetivar artisticamente a mim mesmo e minha vida”. (BAKHTIN, 2002, p. 139). Sobre os elementos autobiográficos na obra, afirma que podem variar muito, ora com caráter confessional, ora de informe prático ou lírico, e afirma que “[...] eles só podem nos interessar onde têm precisamente caráter biográfico, ou seja, realizam o valor biográfico”. (BAKHTIN, 2002, p. 139). Assim, ressaltamos a questão desse valor biográfico, que será retomado mais adiante por Arfuch, conceito pelo qual Bakhtin coloca como exterior à autoconsciência, e exemplifica tomando o autor em uma obra mais próximo do herói da narrativa:

> [...] os dois (autor e herói) como que podem trocar de lugar, e por esta razão é possível a coincidência pessoal entre personagem e autor além dos limites do todo artístico. O valor biográfico pode organizar não só a narração sobre a vida do outro, mas também o vivenciamento da própria vida e a narração sobre a minha própria vida, pode ser forma de conscientização, visão e enunciação da minha própria vida. (BAKHTIN, 2002, p. 139).

Percebemos, então, que será impossível existir uma identidade possível entre autor e personagem, até mesmo na autobiografia, já que não há coincidência entre a experiência vivencial e a totalidade artística. Para ele, não haverá distinção do biográfico para o autobiógrafo, pois existirá um critério de valoração. Esse valor biográfico é uma das conceituações mais importantes para entender o espaço biográfico. Para sintetizar, Bakhtin reflete que os valores biográficos são comuns tanto na vida quanto na arte, são as formas e os "valores da estética da vida".

3.2 O espaço biográfico na contemporaneidade

Diante do que foi exposto por Bakhtin e as suas contribuições genealógicas sobre a (auto)biografia e o valor biográfico, ressaltamos as reflexões da pesquisadora argentina Leonor Arfuch, que se debruça em seu livro *O espaço biográfico: os dilemas da subjetividade contemporânea,* publicado no Brasil em 2010, sobre a problemática do (auto)biográfico na atualidade. Arfuch, que mantém com cada autor uma interlocução teórica com Bakhtin, Lejeune, Ricoeur, Benveniste, e reflete em seus estudos outra dimensão para a biografia, situada em domínios midiáticos em meio a novos gêneros, os quais serão utilizados nesta pesquisa com os conceitos de espaço biográfico e entrevista. Iremos abordar, especificamente, o documentário já editado, produzido pela pesquisadora, e instigar algumas reflexões a partir da leitura de Arfuch (2010) sobre o espaço biográfico e a sua dimensão audiovisual.

Atualmente, as formas de escritas de si se desdobram em uma quantidade de variantes literárias e, sobretudo, midiáticas. Um exemplo de parte dessa diversidade encontra-se no gênero documentário, considerado "[...] uma expressão mais imediata do vivido, do autêntico, do testemunhal" (ARFUCH, 2010, p. 37).

Contar a história de uma vida é dar vida a essa história, por meio da autobiografia que essa intenção comunicativa se efetua e materializa na "[...] narrativa retrospectiva em prosa que uma pessoa real faz de sua própria existência, quando focaliza sua história individual, em

particular a história de sua personalidade" (LEJEUNE, 2014, p. 16). Nessa definição, segundo o autor, existem quatro categorias que permitem classificar a obra como autobiográfica: 1) quanto à forma da linguagem, que deve ser narrativa e em prosa; 2) quanto ao assunto tratado, que deve ser a vida individual, a história de uma personalidade; 3) quanto à situação do autor, a sua identidade (cujo nome envia a uma pessoa real) e a identidade do narrador; 4) quanto à posição do narrador, que deve haver coincidência entre a identidade do narrador e do personagem principal, além de existir uma perspectiva retrospectiva da narrativa.

No entanto, Lejeune (2014) pensa as dificuldades em torno do autobiográfico, pois não desconsidera os textos escritos em terceira pessoa, com exemplo de Santo Agostinho e os romances autobiográficos. Nesse sentido, seria impossível conceituar textualmente o gênero, mas, para que haja a autobiografia, "[...] é preciso que haja relação de identidade entre o *autor*, o *narrador* e o *personagem".* (LEJEUNE, 2014, p. 18, grifos no original). Portanto, o autor propõe a noção de pacto autobiográfico, o estabelecimento de um contrato entre autor e leitor, com o nome do autor, por exemplo, na capa do livro ou outras informações que sejam verdadeiras sobre o autor. Existirá um pacto referencial ao leitor, com informações supostamente verdadeiras sobre o autor. Mas como já elucidamos com Bakhtin, será impossível existir uma identidade possível entre autor e personagem.

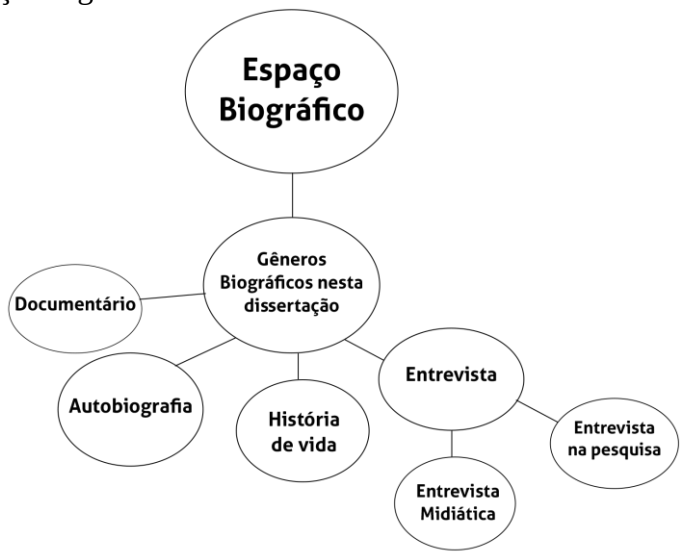
Por isso, como não existe fórmula pronta para distinguir as narrativas auto e heterodiegéticas, Lejeune propõe a noção de um espaço comum, o "espaço autobiográfico", que seria um reservatório de formas para narrar e contar sobre a vida. Ele remete à ideia de que seria possível observar traços do autor, da vida do autor em outros textos para além de uma autobiografia de um determinado autor, por exemplo, cartas, romances escritos etc. No entanto, Arfuch (2010) acredita que essa definição, embora seja sugestiva, por abrigar "[...] formas diversas em que as vidas se narram e circulam" (p. 58), ainda não é suficiente para delinear um campo conceitual. Por essa razão, a autora propõe a definição de espaço biográfico como:

> [...] uma confluência de múltiplas formas, gêneros e horizontes de expectativa. Permite a consideração das especificidades respectivas sem perder de vista sua dimensão relacional, sua interatividade temática e pragmática, seus usos nas diferentes esferas da comunicação e da ação. (ARFUCH, 2010, p. 58).

Arfuch (2010), por não concordar com Lejeune (2014) de que o campo de estudos sobre o tema se restrinja ao "autobiográfico", propõe a noção de "espaço biográfico", que se caracteriza pela articulação entre diversos gêneros – autobiografia, histórias de vida, entrevista biográfica –, ligados aos relatos de experiências pessoais e à exposição pública da intimidade. Esses gêneros tentam validar a realidade dos fatos, uma vez que são narrativas do próprio "personagem". Arfuch (2010) nos mostra que, por meio de tais gêneros, os sujeitos revelam a busca da "[...] plenitude da presença – corpo, rosto, voz – como proteção inequívoca da existência, da mítica singularidade do eu." (ARFUCH, 2010, p. 74).

A fim de ilustrar a noção proposta por Arfuch, esboçamos o seguinte esquema:

Esquema 1 – O espaço biográfico.



Fonte: Elaborado pela autora.

Dentro do espaço biográfico, diversas formas de se contar uma história ou experiência de vida são encontradas. Inscrevem-se, assim: "[...] para além do gênero, uma das grandes narrações do discurso, a narrativa, e estão sujeitas, portanto, a certos procedimentos componentes entre eles, e prioritariamente, os que remetem ao eixo da temporalidade". (ARFUCH, 2010, p. 111).

É possível estabelecer a relação de diferentes tempos durante um relato autobiográfico, já que existe uma ancoragem imaginária de uma memória que acaba sendo construída. Destacaremos aqui 1) o tempo do mundo da vida e 2) o tempo do relato. Essa conexão, que vai do relato ao acontecimento vivido, torna-se paradoxal porque o tempo só vai se tornar humano no momento em que se articula sobre um modo narrativo (ARFUCH, 2010).

Dessa perspectiva, falar do relato não remete apenas à ordem sequencial – ou não – dos fatos, mas à "forma por excelência de estruturação da vida e, consequentemente, da identidade, à hipótese de que existe, entre a atividade humana e o caráter temporal da experiência" (ARFUCH, 2010, p. 118). Passaremos, agora, à noção de entrevista inserida dentro de um espaço biográfico, que tem uma dupla dimensão interdiscursiva e intertextual.

3.3 A entrevista

Ao estudar a entrevista como gênero textual e biográfico na contemporaneidade, é possível perceber, tanto no campo midiático quanto no acadêmico, a tentativa de reconstruir, de forma fragmentária, a vida do sujeito (ARFUCH, 2010). Por se inspirar na conversação, a entrevista registra a presença e capta os momentos afetivos e caros ao entrevistado, que, naquele momento do relato, realiza um exame de consciência.

Na perspectiva de Bakhtin (2011), a entrevista é um gênero secundário, mas suas características (diálogo, conversa) estão na mesma esteira dos gêneros primários. Essa heterogeneidade constitutiva dos gêneros discursivos, e no caso específico da entrevista, torna-se marcante. Pode-se ressaltar a associação da entrevista com outros gêneros secundários: teatro, romance, diálogo, relatório, entre outros.

É possível elencar as partes que compõem geralmente uma entrevista, de maneira que essa configuração está ligada à questão da identidade, não só para demonstrar quem é quem para o entrevistador, mas para se atualizar e se reconhecer. Por isso, destacamos essas etapas elencadas por Arfuch (2010) que podem ser identificadas em biografemas. Barthes (2003) propõe um conceito para biografemas, que seria uma espécie de "anamnese factícia", ou uma representação dos fragmentos de uma vida. Espécie de invenção pautada num modelo real-imaginário que visa a completar ou garantir contornos específicos a uma biografia. Foram esses biografemas que utilizamos como critérios para a construção do roteiro do documentário e para nossas análises.

> a) *A infância*: será a ancoragem obrigatória de todo devir. O biografema da infância será alimentado por detalhes ilustrativos e lúdicos. Além disso, o entrevistador será o privilegiado em ganhar o tom confidencial da narrativa.

b) *A vocação*: Arfuch (2010) afirma, com veemência, que dificilmente existiria outro gênero discursivo que imprimisse a ênfase no trabalho como o verdadeiro motor do devir humano.

c) *A afetividade*: seria a grande zona de competência da entrevista, a exibição pública da afetividade.

A seguir, demonstramos neste esquema como foi realizado o roteiro para a nossa entrevista, passando pelos biografemas já discutidos de infância, vocação e afetividade. Assim, cada editor pôde trazer os relatos de sua vida desde os acontecimentos primários até um balanço de sua vida e de sua profissão na atualidade.

Esquema 2 – Roteiro da entrevista

Fonte: Elaborado pela autora.

Terminada a entrevista, é feito um trabalho de edição, de escrita, quando se transcreve o material registrado no presente para agora se tornar uma testemunha. Mas uma indagação pode ser feita acerca da entrevista. O que ela fornece para a construção mesmo fragmentária de um relato de vida? Para isso, destacamos e adaptamos algumas questões apontadas por Arfuch (2010):

a) encena a oralidade da narração: a réplica da oralidade antiga agora na era midiática;

b) atribuição da palavra: o efeito paradoxal de espontaneidade e autenticidade. Paradoxal porque se trata de uma interlocução preparada pelo entrevistador, bem como pelo próprio entrevistado;

> c) alumbramento: a história poderia ser contada em outros dispositivos, mas não seria a mesma sob outra modalidade de produção.

Apesar do valor de proximidade que se consegue, geralmente, nas entrevistas, muitas vezes, como poderá ser observado nas análises, algumas falas têm tropeços, até mesmo por ser um discurso diegético (os entrevistados tentam, por exemplo, encenar os movimentos, os gestos, os silêncios), e não nos deixam dúvidas sobre o seu caráter teatral.

Como afirma Benveniste, "[...] nunca recuperamos nossa infância, nem o ontem tão próximo, nem o instante que fugiu instantaneamente" (BENVENISTE, 1995 *apud* ARFUCH, 2010, p. 113). Mas, a partir de um agora, é possível olhar para trás, num tempo forjado na História. É nesse tempo que se realiza o maior trabalho da narração, o fato de recuperar algo que dá sentido, forma e estruturação à vida e, possivelmente, à sua identidade (ARFUCH, 2010).

A narrativa do "eu" na entrevista pressupõe uma terceira pessoa, já que falar sobre a vida abre espaço para discussão, espera a participação desse interlocutor. Por isso, ela não pretende alcançar um efeito de neutralidade. Observa-se como característica da narrativa a forte expressão de opiniões, de sentimentos do entrevistado e de outros efeitos que serão abordados.

Imbricam-se nas vozes dos entrevistados outras vozes – da tradição, da cultura, do senso comum: "[...] valorações, crenças, verdades aceitas que assumimos como próprias, imprimindo-lhes o selo de nossa afetividade". (ARFUCH, 2010, p. 184). Nessa esteira de reflexões, em nossa metodologia, utilizamos o conceito de "imaginários sociodiscursivos", cunhado por Charaudeau (2007).

É válido ressaltar as condições de produção e as visadas possíveis da entrevista inserida no gênero documentário, um dos produtos finais de nossa pesquisa. Charaudeau (2004) problematiza sobre as visadas, que correspondem a uma intencionalidade psico-sócio-discursiva, e determinam a expectativa do sujeito falante no ato de linguagem e, assim, da troca linguageira. Essas visadas devem ser consideradas do ponto de vista da instância de produção, tendo em vista um destinatário ideal, mas devem ser reconhecidas pela instância receptora, para que haja uma intercompreensão entre locutor e interlocutor.

No caso específico do nosso *corpus*, a visada comunicativa que predomina é a de informação, com um Eu na posição de "fazer saber", que seria o nosso papel de pesquisadoras. Já o Tu trata-se de profissionais do livro, editores que são legitimados a discorrer sobre os assuntos que envolvem o tema do documentário.

Como se trata de uma entrevista, temos também a visada de solicitação, em que o Eu, na posição de pesquisadora, não sabe as respostas das perguntas ao Tu, já que se trata de questões de sua narrativa de vida e do ofício de editor. O Tu, por sua vez, está em posição de dever responder à solicitação. Os entrevistados, ao aceitarem o convite para participar do documentário, assumem o acordo de atender a essa solicitação.

No entanto, outras visadas discursivas podem ser elencadas por Charaudeau (2004), as quais serão utilizadas em nossas análises. São elas:

> a) prescrição: Eu no papel de "mandar fazer" e o Tu no "dever fazer";
> b) incitação: Eu quer "mandar fazer", mas não está na posição de autoridade, como é na visada prescritiva, então quer "fazer acreditar" e o Tu no papel de "dever acreditar";
> c) instrução: Eu quer "fazer saber-fazer" e no papel de legitimação para transmitir esse saber fazer, já o Tu está na posição de "dever saber fazer";
> d) demonstração: Eu quer "estabelecer a verdade e mostrar as provas", na posição de certa autoridade do saber, e o Tu na posição de "ter que avaliar";
> e) solicitação: Eu quer "saber" e Tu no lugar de "dever responder";
> f) informação: Eu quer "fazer saber" e o Tu se encontra na posição de "dever saber".

Devemos destacar, como ressalta Charaudeau, que essas visadas não correspondem aos atos de fala, como o modelo da Pragmática, ou às funções da linguagem, remetendo-nos a Roman Jakobson, mas necessárias para definir uma finalidade comunicativa dentro de uma situação de comunicação. Assim, ao narrar sobre a própria vida, convocam-se diferentes visadas, as quais ressaltaremos em nossas análises.

Ressaltamos as diferenças que podem ser estabelecidas entre a entrevista midiática e a entrevista na pesquisa. De um lado, observamos na midiática que os meios a definem, a forma como são

estruturadas e editadas, os cortes, tudo isso depende de uma intencionalidade midiática que dependerá do veículo a ser exibido, além disso, está em volta às questões mercadológicas. As perguntas tendem a induzir respostas adequadas ao objetivo. De outro lado, temos a entrevista na pesquisa, que passa a ser pensada de uma outra forma, desde como são feitas as perguntas ao entrevistado, e sobretudo, direcionadas, como em nosso objeto, ao universo do trabalho. Não tem uma expectativa de resposta certa, a ideia é o processo, o fazer narrativo. Além disso, a entrevista acadêmica faz parte de um projeto maior de pesquisa.

Se falar sobre a vida é abrir um assunto para discussão, não é nunca uma simples enumeração de acontecimentos, a entrevista exemplifica tal perspectiva. O relato de alguém não só habilita, mas espera a ativa participação de um interlocutor. A seguir, entramos nas discussões que inserem a entrevista no gênero documentário.

3.4 A entrevista no documentário

> Não se pensa mais em documentário sem entrevista, e o mais das vezes, dirigir uma pergunta ao entrevistado é como ligar o piloto automático. (BERNARDET, 1985, p. 286).

3.4.1 Filmar o real? A entrevista no documentário

É importante para o nosso propósito de pesquisa discutir o lugar em que o documentário ocupa em meio a narrativas de vida. É pertinente afirmar que esse lugar de rememoração, em que o vivido pelos editores em particular – no caso deste objeto de análise – vai naturalmente para além do autobiográfico, a fim de envolver identidades coletivas e sentidos compartilhados.

Como destacamos nas primeiras páginas desta dissertação, nosso *corpus* é composto por entrevistas com os editores independentes que se inserem no documentário *Da minha língua vê-se o mar*. Ressaltamos que, como a produção do documentário foi realizada por nós, no papel de pesquisadoras, sabemos dos critérios subjetivos de produção e, para isso, seguimos nossas análises com base nas entrevistas com os editores. Detalharemos no *Take 2* da pesquisa as escolhas de edição e de montagem da narrativa documentária. No entanto,

sentimos necessidade de resgatar, neste capítulo, as primeiras inserções de entrevistas no documentário e, também, o seu surgimento.

Os primeiros filmes produzidos pelos pioneiros da fotografia em movimento, nos primórdios do século XIX, tratavam de registros documentais das atividades urbanas da época, como o final do expediente numa indústria, o balanço das folhas nas árvores pelo vento, funerais e até a chegada de um trem na estação[25].

Desde essa época, o documentário ocupa um lugar polêmico na história do cinema. De um lado, recorre a procedimentos estilísticos próprios desse meio – planos, enquadramentos, iluminação, montagem, edição. De outro, tenta aproximar-se do "real", destoando de outros gêneros do cinema. Embora o documentário, *a priori*, tente representar esse "real", não é aqui compreendido como um espelho dele[26].

O filme documental é produzido com objetivo bem claro de evidenciar recortes do "real". Partindo de um fato, procura-se mapear outros fatos correlacionados, acontecimentos interligados, causas e consequências. Traz consigo o tom de explicação, apresenta imagens e depoimentos que ratificam o que é dito e também funcionam como mecanismo de registro e de resgate da memória humana. São os documentos, sejam eles materiais ou imateriais (depoimentos, fotos, filmes, imagens), que terão a finalidade de caracterizar o gênero. Entretanto, a identificação do documentário não é tão simples. Pode-se dizer que, muitas vezes, os documentários são confundidos com reportagens, por se utilizarem de depoimentos, da presença do documentarista (como apresentador) no vídeo e de locução. No entanto, destacamos que o documentário encontra caminhos estéticos que muitas vezes a televisão não se permite.

Situada essa noção de documentário como uma narrativa do "real", passemos agora para uma conceituação de fases em que se estabeleceu o gênero, especificamente, aqueles documentários compostos por entrevistas, os que nos interessa como propósito de pesquisa. Para a pesquisadora Claudia Mesquita (2007), o documentário brasileiro pode ser dividido em

[25] As primeiras imagens foram cinematografadas pelos irmãos Lumière, os descobridores dessa técnica.
[26] Discussão sobre documentário em artigo publicado no livro *Discursos contemporáneos en América Latina*, resultado da nossa pesquisa financiada pela FAPEMIG (DAVID-SILVA; SANTANA-GOMES, 2015).

três fases específicas. É a partir de 1960 que podemos falar na produção de documentários independentes que ganham força e relevância estética no país.

O documentário moderno (1960-1984), apesar de inserido em um contexto não profissionalizado e de circulação restrita, foi o período em que deslancharam curtas e médias-metragens. *Viramundo* (1965), de Geraldo Sarno, foi um destaque dessa fase, o qual se utilizou de entrevistas para compor a narrativa, resultado da inovação da época: a técnica de gravação no modo direto. Essa nova estilística, o direto, surge com a revolução tecnológica do final dos anos 50, provocada pelo aparecimento de novos aparelhos portáteis de gravação de som e imagem. De acordo com Ramos (2011), o primeiro momento do cinema direto esteve numa posição ética centrada no recuo do cineasta em seu corpo a corpo com o mundo. O sujeito está em uma posição observativa e não interventora, como afirma Bill Nicholls (2005), citado por Ramos (2011). A voz que enuncia o documentário direto pode dizer sem má consciência:

> [...] a validade da posição subjetiva, a partir da qual enuncio, baseia-se no fato de que não estou interferindo no mundo ao representá-lo. Como uma mista na parede, entrego esse mundo, em sua ambiguidade original, para que o espectador exerça a liberdade de sua interpretação (NICHOLS, 2005 apud RAMOS, 2011, p. 269).

Claudia Mesquita (2007) enfatiza que nesse período (Documentário Moderno) os interesses temáticos estabeleceram um diagnóstico sobre as situações sociais abrangentes. O filme documental *Cabra marcado pra morrer* (1984), de Eduardo Coutinho, foi considerado o divisor de águas. Vale ressaltar que o moderno documentário brasileiro nasceu também nas universidades, por meio dos movimentos estudantis, como aponta o pesquisador Thiago Altafini (1999).

Já o tempo de vídeo (1984-1999) dá destaque para a entrevista como a composição narrativa mais utilizada. Cláudia Mesquita (2007) aponta esse período como "[...] palco de encontro e desencontro, sem roteiro prévio" (p. 3). Os entrevistados de diferentes classes e etnias eram retratados e não seria apenas um registro de depoimento, mas a possibilidade de dar a voz a essas personagens/testemunhas.

O cineasta Eduardo Coutinho ganha destaque, já que soube marcar sua voz e presença em cena, mostrando uma forma amadurecida dos sentidos pelo documentário. É nessa época que acontecia a popularização do vídeo no Brasil, paralela à crise no cinema. Dessa forma, houve um *boom* na produção de documentários independentes, mas estes eram retratados como um gênero "menor".

Quanto à abordagem, mais uma vez se sobressai o uso da entrevista, revelando ímpeto de "dar a voz", sobretudo após vinte anos de regime autoritário. Consequentemente, uma das formas de reivindicação dos grupos sociais foi por meio de registros documentais, em que entram em cena as camadas populares que buscavam uma forma de se "autorepresentar" (MESQUITA, 2007).

O "documentário da retomada", conforme abordado por Mesquita, de 1999 em diante, é retratado como a massificação das câmeras digitais e equipamentos com custos mais baixos, o que ajudou a intensificar a produção dos documentários nesse período. As características marcantes dos novos documentaristas consistem em abordar seus temas em recortes mínimos, em um contexto de um grupo restrito. É dada ênfase às falas de indivíduos e não a uma coletividade. Existe, agora, uma valorização maior do homem comum, transpondo as normas sociais circunscritas, revelando-se uma expressão autêntica e singular.

Observamos essa característica principalmente nos filmes documentais de Eduardo Coutinho. Em *Santo forte* (1999), a ênfase é dada na entrevista como forma de abordar os aspectos subjetivos. Nessa investida que faz de retratar o individual, é nítido como Coutinho evita tomar os entrevistados como casos representativos de determinado grupo social. Pelo contrário, em cada registro que faz ao longo de sua produção, consegue colocar todo o poder à frente dos sujeitos na elaboração dos sentidos e cada um interpreta sobre sua própria e singular experiência (MESQUITA, 2007).

O documentário moderno, que deu o pontapé para o que se produz hoje, assume o trabalho com fragmentos de uma realidade, que resultaria na reflexão e na tentativa de compreensão da questão abordada. O fato de colocar os próprios atores sociais da "história" para narrar suas impressões e experiências contribui para discutir a complexidade abordada, sobretudo, pelo poder da voz testemunhal, permitindo ao espectador suas próprias conclusões. É por isso,

então, as discussões em torno da presença do "real" no documentário. Até que ponto o que é documentado pode ser considerado "verdade"?

O que caracteriza a estética documentária, assim como a de outros gêneros, é a narrativa de um determinado "real". O mundo nos é dado por meio de narrativas, como enfatiza Comolli (2008):

> O real seria, portanto, aquela parte do mundo que não é apreendida em nenhuma narrativa, que escapa a todas as narrativas já formadas. Que demanda uma nova narrativa, ou desafia a narrativa. Real – o que já está aqui sem ser apreensível e que nos apreende, a nós, sob a forma de acidente, lapso, surpresa, *gag*, pane, afasia, silêncio ou grito. Em contrapartida, o que chamamos de "realidade", e que se coloca no plural, concerne às elaborações práticas conduzidas pelas diferentes narrativas dos diferentes pólos de poder. Realidade sindical, patronal etc. Cada qual com sua realidade, cada qual com sua narrativa. Isso coincide ou não. Isso se confirma. Isso se disputa. Mas continuamos no domínio da narrativa, em representações. (COMOLLI, 2008, p. 100).

O autor afirma ainda que a potência do cinema estava em conferir um efeito de real à ilusão, um efeito de presença à ausência, um efeito de atualidade ao passado. (COMOLLI, 2008). Atrelado a essa conceituação, Angrisano (2014, p. 44) ressalta: "A construção das representações é feita narrativamente [...] e utilizam estratégias discursivas para atrair e informar os indivíduos, na tentativa de se tornar a referência de realidade social".

O que se percebe, tendo em mente as mudanças no gênero, é o fato de que antes o documentário era produzido com a finalidade de registrar uma "ilusão" de "real" e de difundir aquele material filmado como uma ideia fixa, fechada e até sem a possibilidade de interpretações. Isso devido a uma narrativa generalizante e direcionada para um espectador passivo, que simplificava a complexidade do "real". Atualmente, o que se percebe – na maioria dos documentários – é o documentarista mostrando ao seu público que esse é um registro do seu olhar, não necessariamente o que também está de acordo com aquela realidade mostrada. Com isso, deixa margem para outras interpretações, dependendo, é claro, do conhecimento e da consciência de quem assiste e, assim, se estabelece uma relação de alteridade.

Em suma, temos a entrevista no documentário sendo recorrente a partir da nova geração de documentaristas. Os maiores exemplos são os documentários do cineasta Eduardo Coutinho, com os filmes *Cabra marcado pra morrer* e *Santo Forte,* já mencionados aqui, marcados com

o uso da entrevista como um “cinema conversa”, um hibridismo, como o diretor é conhecido nessa peculiaridade de suas produções. É válido apresentar um trecho da entrevista em que comenta o fazer de suas criações:

> [...] o único interesse do documentário que trabalho com som direto, com pessoas vivas, não com natureza morta, é um diálogo e esse diálogo tem que estar presente no filme. Não que ele tenha que ter a todo o momento as perguntas. As perguntas são essenciais como demonstrativos de uma voz que vem de fora, é algo que provoca e gera um confronto. Tal confronto é coisa complicada porque vai gerar um diálogo produtivo, em que há, de alguma forma, uma troca... o documentário americano é típico no sentido de que jamais existe pergunta, jamais existe o interlocutor atrás da câmera. Na verdade, o documentário americano, mesmo em seus melhores exemplos, passa-se como se aquilo que estivesse acontecendo fosse absolutamente real. Mas o documentário, ao contrário do que os ingênuos pensam, não é a filmagem de verdade. Admitindo-se que possa existir uma verdade, o que o documentário pode pressupor, nos seus melhores casos – e isso já foi dito por uma gente – é a verdade da filmagem. (COUTINHO, 1981 apud ALTAFINI, 1999, p. 19)

Nossa intenção com essa discussão foi delimitar o conceito de documentário que utilizamos e realizar um breve panorama histórico para, dessa forma, dar subsídios para nossas análises posteriores.

A seguir, entraremos nas discussões teóricas que colocam a dimensão discursiva em primeiro plano. Tais discussões serão utilizadas para analisarmos nosso *corpus.*

3.5 O dialogismo bakhtiniano e as noções de heterogeneidade mostrada e constitutiva

A linguagem se estabelece por uma relação dialógica, e esta passa a ser examinada pelo filósofo Bakhtin, que irá se debruçar em seus estudos sobre os aspectos relacionados ao discurso de outrem. Para ele, “[...] a unidade real da língua que é realizada na fala não é a realização monológica individual e isolada, mas a interação de pelo menos duas enunciações, isto é o diálogo” (BAKTHIN, 1992, p. 145). Nesse sentido, teremos o diálogo como a condição da linguagem e do discurso. E o dialogismo, portanto, o princípio constitutivo da linguagem e a condição do sentido no e pelo discurso. É como um “tecido com muitas vozes” em que se imbricam muitos textos e/ou discursos.

Conforme a estratégia discursiva empregada, podemos apontar para a existência de textos ora monofônicos, associados a um autoritarismo, ao acabamento, ao apagamento dos universos

individuais, ou ora polifônicos, que se caracterizam pelo inacabamento, à inconclusibilidade, a personagens em evolução (BEZERRA, 2013).

Assim, utilizaremos aqui a manifestação do dialogismo que influenciou os estudos de Authier-Revuz (2004). As vozes sociais em diálogo constituem heterogeneamente o discurso. Para intensificar nossas análises sobre a heterogeneidade, mostrada e constitutiva do discurso, utilizaremos como referência um dos textos fundamentais sobre os estudos dos discursos heterogêneos, *A heterogeneidade mostrada e heterogeneidade constitutiva: elementos para uma abordagem do outro no discurso*, de Jacqueline Authier-Revuz (2004). Segundo a pesquisadora, no fio de um discurso que um locutor único produz, há certo número de formas, linguisticamente detectáveis no nível da frase ou do discurso, que inscrevem o outro. É o outro do discurso relatado: as formas sintáticas do discurso indireto e direto designam um outro ato de enunciação. No caso do discurso indireto, temos o locutor como um "tradutor" (faz uso de suas próprias palavras como fonte de sentido); e no discurso direto, temos o locutor como "porta-voz" (utilizam as próprias palavras do outro). Nessas duas diferentes modalidades, o locutor dá lugar explicitamente ao discurso de um outro em seu próprio discurso.

Portanto, partindo das formas marcadas que atribuem ao outro um lugar linguisticamente descritível, chega-se à presença do outro – às palavras dos outros, às outras palavras – em toda parte sempre presentes no discurso, não dependente de uma abordagem linguística. Para a descrição linguística das formas de heterogeneidade mostrada, "[...] a consideração da heterogeneidade constitutiva é, ao meu ver, uma ancoragem, necessária, no exterior do linguístico" (AUTHIER-REVUZ, 2004, p. 22).

Nesse sentido, destacamos que a heterogeneidade mostrada poderá ser marcada e não marcada. A forma de inscrição do outro no discurso de forma mostrada, por exemplo, pode ser feita por meio da conotação autonímica, ou seja, o uso de aspas, itálico, entonação diferenciada ou alguma forma de comentário; essa conotação também pode ser feita de uma forma não marcada, com o uso de discursos irônicos, indireto livre, enfim, todos os discursos que colocam em evidência a presença do outro sem o auxílio do dito.

No decorrer das análises, ficarão mais nítidas as vozes que ressoam dos editores: do silenciamento, da resistência, ao ser independente.

3.6 A AD e as narrativas de vida: a perspectiva etnossociológica de Bertaux

Para discorremos de forma sucinta sobre a ligação entre os campos de conhecimento, Análise do Discurso e Narrativas de Vida, ressaltamos a pesquisa de Ida Lúcia Machado, uma das precursoras nos estudos que envolvem esses campos no Brasil. Ela desvela a perspectiva etnossociológica do sociólogo Daniel Bertaux, que apresenta uma metodologia de interação face a face com o entrevistado. Essa forma de narrar a vida é denominada por ele de *récit de vie* e, segundo Machado, foi possível estabelecer uma interessante ligação entre os conceitos advindos da teoria Semiolinguística de Charaudeau e os relatos de vida de Bertaux.

A metodologia de Bertaux, segundo Torres (2016), corresponde ao estudo de um relato oral que se desenvolve em torno de um eixo central: o percurso vivido – no qual se encadeiam eventos, ações e interações sociais. Como propõe o sociólogo, a narrativa de vida é caracterizada pela "[...] descrição narrativa de um fragmento de experiência vivida"[27] (BERTAUX, 2006, p. 9).

Convém abordar que essa dimensão da Sociologia como metodologia de pesquisa foi abordada em diferentes áreas do conhecimento, como a Antropologia, a Psicologia e a História, mas em cada uma delas há uma conceituação diferente em torno dessa temática. Por isso, "[...] cada campo disciplinar considera e utiliza-se do gênero à sua maneira, conferindo-lhe novas nuances e particularidades, mas mantendo a utilização da narrativa como meio de se abordar a história individual ou coletiva" (TORRES, 2016 *apud* OROFIAMMA, 2008).

São diversos sintagmas para caracterizar esse espaço biográfico e discursivo, entre eles: história de vida, narrativa de vida, narrativa de si, autobiografia. No entanto, justificamos o motivo de escolhermos o sintagma "narrativas de vida". Como bem argumentou Machado (2014), o sintagma já revela a preocupação maior de um analista do discurso: o processo e o fazer narrativo. Preocupamo-nos, portanto, com a prática narrativa e, sobretudo, tudo que dela advém.

[27] Tradução nossa para: "[...] description sous forme narrative d'un fragment de l'expérience vécue".

Salientamos algumas postulações de Bertaux (2006) que foram utilizadas para que nossas abordagens analíticas tenham mais uma bagagem etnossociológica. Nesse sentido, destacamos as pesquisas de Lessa (2013), que utilizou dessa metodologia para pensar como um mundo social é organizado no contexto de uma escola de rede pública. Foram levados em consideração como as pessoas vivem, que tipo de relações tiveram e as suas transformações subjetivas.

Uma metodologia semelhante foi empregada por nós, pesquisadores, integrantes do grupo *Narrar-se CEFET-MG*[28], com a pesquisa em desenvolvimento intitulada *Memórias das trajetórias acadêmicas de alunos do CEFET-MG, Belo Horizonte*. Dessa forma, ancoramo-nos nas postulações que desenvolvemos e auxiliaram também as análises desta pesquisa a partir de algumas contribuições de Bertaux (2006). Podemos apontar três formas nesse processo de construção discursiva. A primeira, histórico-empírica, remetendo-nos ao percurso biográfico, o que o sujeito viveu e avaliou; a segunda, psíquica e semântica, em que o sujeito pensa e reflete retrospectivamente; e por fim, uma dimensão discursiva, resultado do dialogismo entre pesquisador e entrevistado, o que o sujeito diz sobre o que sabe ou acredita saber sobre sua trajetória.

Entre a trajetória biográfica e o narrado existem vários fatores denominados por Bertaux (2006) de "materiais mentais": lembranças, reflexões, avaliações, julgamentos, ideologias (LESSA, 2017)[29].

Assim, diante desse panorama reflexivo, conduziremos nosso olhar às narrativas dos editores e seu processo de constituição subjetiva, levando-se em conta a transformação de si, os *processos intersubjetivos fortes* gerados pelo percurso familiar, escolar e profissional. Passaremos, adiante às reflexões que norteiam esta pesquisa, as imagens que esses editores mobilizam de si: o *ethos.*

[28] O grupo de pesquisas *Narrar-se: estudos sobre narrativas de si do CEFET-MG* foi fundado pelo professor Cláudio Lessa em 2015 e tem, principalmente, o objetivo de investigar o papel das representações sociais que se projetam pela linguagem quando membros da Instituição narram a própria história.
[29] Discussão iniciada em nossas reflexões do grupo de pesquisa *Narrar-se CEFET-MG*.

3.7 A noção de *ethos* discursivo

Todo ato de tomar a palavra implica a construção de uma imagem de si. Assim, não é necessário, segundo Amossy (2005), que o locutor faça um autorretrato. Para a sua representação, "[...] basta seu estilo, as competências linguísticas e enciclopédicas, as crenças implícitas" (AMOSSY, 2005, p. 9). Essa representação de si para a autora seria o que no decorrer de seu livro *Imagens de si no discurso: a construção do ethos* irá conceituar o *ethos*.

A autora percorre as diferentes e necessárias conceituações sobre o termo. Primeiramente, cita Roland Barthes, que define o conceito como "[...] traços de caráter que o orador deve mostrar ao auditório (pouco importando sua sinceridade) para causar boa impressão: é o seu jeito". Barthes retoma as ideias de Aristóteles, que afirmava em sua obra *Retórica*: "É [...] ao caráter moral que o discurso deve, eu diria, quase todo seu poder de persuasão". (AMOSSY, 2005, p. 10).

Em um segundo momento, Amossy continua em seu percurso sobre o conceito de *ethos* e destaca que hoje os estudos da Análise do Discurso e da Pragmática definem o termo retórica, de Aristóteles, como a arte de persuadir, de modo que, nesse termo, retórica seria a tentativa de compreender e de explicar como o discurso se torna eficaz. No entanto, Maingueneau ressalta que os estudos sobre *ethos*, com uma visão pragmática da sociedade, vieram substituir a retórica tradicional (AMOSSY, 2005).

Voltamos aqui ao conceito de *ethos* pensado por Aristóteles, que, a partir da retórica antiga, trouxe a tríade do *ethos, pathos* e *logos*. Essas três provas empregadas pelo orador para persuadir seu auditório são caracterizadas por: i) *ethos*: o caráter do orador; ii) pathos: paixões despertadas no ouvinte; iii) logos: o próprio discurso. Para Maingueneau (2008), "os 'argumentos' correspondem ao *logos*, as 'paixões' ao *pathos*, as 'condutas' ao *ethos*". (MAINGUENEAU, 2008, p. 14, grifos no original).

A propósito, a imagem de si é a peça fundamental da retórica, que, por sua vez, está fortemente ligada à enunciação. Para isso, é necessário recorrermos ao teórico Benveniste, já que foi o pioneiro na introdução de quadro figurativo, com a presença de um enunciador e de um locutor. O autor entendia a enunciação com duas figuras necessárias, sendo uma alocução, em que se estabelece uma relação discursiva com o parceiro. Ainda assim, para Amossy

(2005), é com "[...] a Pragmática aplicada que caberá desenvolver a questão da imagem de si no discurso" (p. 12). Passa-se da interlocução, vista com Benveniste, para a interação. Ao longo de uma troca comunicativa, os participantes exercem uns sobre os outros uma rede de influências mútuas. É nessa perspectiva que se fundamenta a função da imagem de si e do outro construída no e pelo discurso e que se manifesta nessa perspectiva interacional.

A autora destaca ainda os estudos do sociólogo Goffman. A partir das pesquisas dele, passou-se a dar enfoque à produção de uma imagem de si nas interações. Goffman mostra que em toda interação social os parceiros fornecem certa impressão de si que contribui para que ocorra uma mútua influência. Essas noções são completadas, sobretudo, pelo conceito de faces, que é "uma imagem do eu", delineado segundo certos atributos sociais, sendo partilháveis, "[...] uma vez que podemos causar uma boa imagem de nossa profissão ou de nossa fé quando acusam uma boa impressão de nós mesmos". (AMOSSY, 2005, p. 13).

Apesar da contribuição, Amossy salienta que nem Benveniste, nem Goffman utilizaram o termo *ethos*. O seu primeiro uso nas Ciências da Linguagem deve-se à teoria polifônica de Ducrot. No entanto, o estudioso não desenvolveu uma reflexão sobre o conceito.

Por fim, a noção contemporânea de *ethos* que abordamos atualmente se deve a Dominique a Amossy e Maingueneau. Para o autor, essa noção desenvolve-se de forma articulada à de cena de enunciação[30]. O pesquisador também a relaciona à noção de tom, que remete tanto à escrita quanto à fala, como iremos abordar mais adiante.

Para Maingueneau, o *ethos* está ligado à enunciação, que irá se desdobrar no registro do mostrado e do dito. Nesse sentido, o público constrói representações do enunciador antes mesmo que ele fale. É por isso a primeira distinção que Maingueneau faz acerca do *ethos discursivo* e do *ethos* pré-discursivo. O primeiro refere-se à noção aristotélica, como já explicamos anteriormente. O segundo parte do princípio que o fato de um coenunciador não saber, previamente, o caráter do enunciador, não significa que ele não saiba, por exemplo, em qual gênero discursivo pertença ou a um certo posicionamento ideológico. Em termos

[30] A noção de *ethos* para Maingueneau está associada à cena de enunciação, que integra três cenas: i) cena englobante: tipo de discurso; ii) cena genérica*:* contrato associado a um gênero; iii) cenografia*:* não é imposta pelo gênero, mas construída pelo próprio texto. (MAINGUENEAU, 2004).

pragmáticos, "[...] o *ethos* se desdobra no registro do 'mostrado' e, eventualmente, no do 'dito'". (MAINGUENEAU, 1984 *apud* AMOSSY, 2004, p. 70).

O termo tom também é utilizado para a conceituação do *ethos*. Até em um texto escrito, existirá uma vocalidade específica, que permite relacioná-lo a uma fonte enunciativa. O autor ressalta que a vocalidade implica uma determinação do corpo do enunciador. Assim, a leitura faz emergir uma origem enunciativa, uma instância subjetiva encarnada que exerce o papel de fiador. Essa figura o leitor quem deve construir, com base em indícios textuais, sendo investido de um caráter e de uma corporalidade. A qualidade do *ethos* remete à figura do fiador que, mediante sua fala, concebe uma identidade compatível com o mundo que se supõe que ele faz surgir em seu enunciado. (MAINGUENEAU, 2004).

Portanto, Maingueneau afirma que o enunciado se dá pelo tom de um fiador associado a uma dinâmica corporal, sendo que o leitor não codifica o sentido, mas participa, fisicamente, do mesmo mundo do fiador:

> O co-enunciador captado pelo *ethos*, envolvente e invisível, de um discurso, faz mais do que decifrar seus conteúdos. Ele é implicado em sua cenografia, participa de uma esfera na qual pode reencontrar um enunciador que, pela vocalidade de sua fala, é construído como fiador do mundo representado. (MAINGUENEAU, 2004, p. 90).

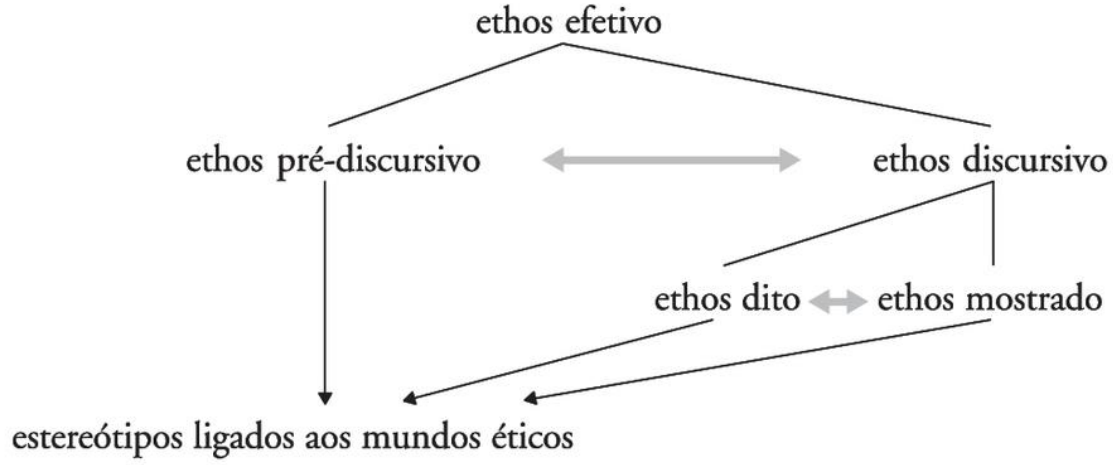
No entanto, Maingueneau (2008) pondera que, apesar de o *ethos* estar ligado fortemente ao ato de enunciação, ele existe antes mesmo que o enunciador fale. Assim, há o *ethos* discursivo e o *ethos* pré-discursivo.

> – o *ethos* é uma noção *discursiva*, ele se constrói através do discurso, não é uma "imagem" do locutor exterior a sua fala;
> – o *ethos* é fundamentalmente um processo *interativo* de influência sobre o outro;
> – é uma noção fundamentalmente *híbrida* (sócio-discursiva), um comportamento socialmente avaliado, que não pode ser apreendido fora de uma situação de comunicação precisa, integrada ela mesma numa determinada conjuntura sócio-histórica.
> (MAINGUENEAU, 2008, p. 17, grifos no original).

Em síntese, a tipologia do *ethos* para Maingueneau resulta da interação de diversos fatores. Temos o *ethos* pré-discursivo como a imagem que o coenunciador constrói de seu enunciador, antes que este pronuncie algo, e o *ethos* discursivo englobando o *ethos* dito e o *ethos* mostrado. A diferença entre eles seria instável, "[...] uma vez que é impossível definir uma fronteira nítida entre o 'dito' sugerido e o 'mostrado' pela enunciação" (MAINGUENEAU,

2008, p. 18). No entanto, inferimos que o *ethos* dito é criado por meio das referências diretas a um enunciador, já o *ethos* mostrado entraria no domínio do não explícito, que não está posto no texto, mas construído com pistas na interação discursiva. Já o *ethos* efetivo, construído também pelo destinatário, é o resultado de várias instâncias. Para demonstrar essas interações, segue o esquema proposto por Maingueneau:

Figura 2 – *Ethos* discursivo



Fonte: MAINGUENEAU, 2008, p. 19.

É relevante destacar que no início do esquema estão os estereótipos como forma do coenunciador mobilizar imaginários socioculturais e modelos pré-construídos para atribuir características ao enunciador. Ressaltamos o conceito mencionado por Maingueneau de estereótipos[31] para acentuar a característica do *ethos* quando vinculado às representações sociais; quando assim, ele pode estar ligado a indivíduos e grupos, ou seja, a um *ethos* coletivo.

3.8 Os modos de organização do discurso

Utilizaremos uma das categorias da Teoria Semiolinguística, proposta por Patrick Charaudeau, para abordarmos a materialidade linguageira e os seus princípios de organização que fundamentam a finalidade comunicativa do sujeito falante: enunciar, descrever, contar, argumentar. Essa vertente da Análise do Discurso, proposta pelo pesquisador francês, é um projeto que sintetiza e sistematiza a teoria e o pensamento de diversos autores[32] que já

[31] Ainda neste capítulo, iremos abordar as contribuições de Charaudeau sobre imaginários sociodiscursivos, conceito utilizado por ele que se quer mais próprio e completo que estereótipo.
[32] Entre eles, Barthes, Bakhtin, Foucault, Greimas e Genette.

versaram sobre o discurso e a narrativa. Ela tem por intuito dedicar-se à análise dos mais variados atos de linguagem.

Como sabemos, o discurso é o enunciado inserido em um dado contexto. Charaudeau instiga-nos a analisar o discurso em suas dimensões interna (os dados internos do texto, os modos como se organizam os enunciados) e externa (a competência situacional da linguagem, as identidades dos parceiros da comunicação e as intencionalidades do discurso), a partir de sujeitos pensados como sociais (locutor e interlocutor) e linguageiros (o enunciador e o destinatário imaginado).

Como ressaltado, optamos por utilizar apenas uma categoria de tal teoria, o espaço interno, em que estão os mecanismos de funcionamento dos gêneros. É nesse lugar que o sujeito irá se construir discursivamente e influenciar o seu interlocutor, usando os modos de organização do discurso.

Cada uma desses modos possui uma função de base, a sua finalidade discursiva do projeto de fala de um locutor, e um princípio de organização (CHARAUDEAU, 2008). Observamos que cada um desses modos resulta em lógicas de construção de sentido, sendo organizados a partir de sua *mise-en-scène.* Apresentaremos, a seguir, então os modos de organização do discurso propostos por Charaudeau. Salientamos, no entanto, que eles não serão retomados em suas complexidades analíticas como proposto pelo teórico, mas sim com a finalidade de demonstrar o entrecruzamento de procedimentos discursivos diversos presentes em uma entrevista.

3.8.1 Modo enunciativo

O modo enunciativo tem uma função peculiar em relação aos outros modos, já que os compõe. É uma categoria do discurso que diz do modo como o sujeito falante age na encenação do ato de comunicação. Enunciar, apesar da ambiguidade, é entendido para a Análise do Discurso como o fenômeno que consiste em organizar categorias da língua "[...] ordenando-as de forma a que dêem conta da posição que o sujeito falante ocupa em relação ao interlocutor" (CHARAUDEAU, 2008, p. 82). Estabelece-se, portanto, três funções do modo enunciativo, um comportamento alocutivo, como uma relação de influência entre o locutor e o

seu interlocutor; elocutivo, em que se revela o ponto de vista do locutor num comportamento; e, por fim, o delocutivo, que retoma a fala de um terceiro, em que é realizada uma tentativa de se apagar as marcas discursivas, transformado o enunciado em algo que visa à "objetividade".

3.8.2 Modo descritivo

Charaudeau ressalta que, na crítica literária francesa, os termos descrição e descritivo são equivalentes e apresentam-se como sinônimos, os quais caracterizavam um texto literário. Todavia, para a Análise do Discurso, o termo descritivo é utilizado para definir um procedimento discursivo, ou seja, o seu modo de organização. Já o termo descrição é utilizado para definir um tipo de texto.

Os componentes da construção descritiva são, simultaneamente, autônomos e indissociáveis e são utilizados para nomear, um ato que cria taxonomias, inventários e listas acerca de objetos e seres do mundo; localizar-situar, que enfatiza as descrições dos objetos e dos seres do mundo; e qualificar, que corresponde a evidenciar as características intrínsecas aos objetos e seres em relação ao tempo e ao espaço (CHARAUDEAU, 2008).

3.8.3 Modo narrativo

Pode-se dizer que o modo de organização narrativo possui uma dupla articulação: a construção de uma sucessão de ações segundo uma lógica (lógica acional), denominada organização da lógica narrativa, e uma outra articulação, em que se realiza uma representação narrativa, aquilo que faz com que essa história, e sua organização acional, se torne um universo narrado, chamada organização da encenação narrativa.

Charaudeau (2008) lembra que a lógica narrativa é uma hipótese do que constitui a trama de uma história. Essa construção ancora-se em três componentes, são eles: os actantes, que desempenham papéis em uma ação e estão envoltos hierarquicamente, uma primeira ligada à sua natureza, e outra ligada à importância do actante à trama narrativa, uma personagem protagonista ou coadjuvante, por exemplo; os processos, que une os actantes ente si como uma "orientação funcional à sua ação", como quer Charaudeau, várias ações com intencionalidades distintas formam a função narrativa; e as sequências, que integra processos e actantes numa finalidade narrativa com princípios de organização, e estão distribuídas em

quatro princípios que dão unidade à organização narrativa, são os elementos de coerência, de intencionalidade, de sequência e de localização. Como o modo narrativo tem outra articulação, a organização da encenação narrativa "[...] é o resultado de um processo de encenação da lógica narrativa" (CHARAUDEAU, 2008, p. 175).

3.8.4 Modo argumentativo

A argumentação não deve se limitar a uma sequência de frases ligadas por conectores, já que muitas dessas combinações não abarcam marcas explícitas de operação lógica, e também porque o aspecto argumentativo está ligado ao que é implícito. Dessa forma, esse modo é dividido em duas razões, uma razão demonstrativa, composta por uma asserção de partida ou premissa (A1), uma asserção de chegada ou conclusão (A2), que vão dar coesão ou unidade à argumentação desde a premissa até a conclusão; e uma razão persuasiva (ou encenação argumentativa), com a presença de um sujeito, em uma dada situação de comunicação, unido a um interlocutor. Para se efetuar um processo argumentativo, é necessário um encadeamento de asserções.

3.9 Efeitos discursivos

Os efeitos serão aqui utilizados para o estabelecimento de identidades dos sujeitos, já que, como aponta David-Silva (2005), inspirada na Teoria Semiolinguística:

> [...] o sujeito comunicante não consegue prever os efeitos que irá produzir em seu destinatário: sabendo disso, ele aposta em efeitos possíveis (efeitos visados), e as estratégias discursivas utilizadas para se atingir esses efeitos são as mesmas que fornecem ao interpretante condições de traçar o perfil, a identidade linguageira do sujeito comunicante. (p. 55).

Sendo assim, destacamos os efeitos de "realidade", "ficção" e "patêmicos", elencados pela autora com base em Charaudeau, os quais utilizaremos em nossas análises.

O efeito de "realidade" é aquele que tende a construir uma visão objetiva e compartilhada do mundo, sendo marcado por índices que irão nos mostrar a percepção por meio dos sentidos ("ver para crer"). Pelo recurso da imagem, por exemplo, a sensação é de que seja uma representação fiel do mundo; o fato de escutar algo que já foi compartilhado, ou seja, já foi

uma experiência vivida, também tende a conseguir um efeito de realidade; a aprendizagem, o saber apreendido por meio do intelecto, do científico, permite-nos construir a imagem de um sábio, de um intelectual. Assim, propicia um "efeito de saber" ligado ao efeito de "realidade". É dentro dessa perspectiva que o efeito de "real" tende a dar credibilidade e autenticidade ao sujeito comunicante.

O efeito de "ficção", por sua vez, como aponta Machado (1996): "[...] responde ao desejo humano de poder vivenciar (ou se transportar) para uma história que tenha começo e fim, em outros termos: poder sentir através da ficção, a existência de um eu-unificado." (MACHADO, 1996 *apud* DAVID-SILVA, 2005, p. 55).

Os editores, conforme iremos detalhar nas análises, agenciam seu discurso para um início, meio e fim, em que percebemos uma estratégia desse efeito de "ficção". Os entrevistados o transformam em personagens, ora como um vilão, ora como um herói em suas trajetórias de vida. Às vezes, evidencia-se até certo mistério, tudo isso gerando uma "ficcionalização" dos fatos.

O efeito "patêmico" consistirá em uma forma de socialização da intimidade e do catártico. As formas de dizer devem sobrepujar o ambiente particular, tornando-se público. David-Silva (2005) acrescenta que, para se atingir os efeitos patêmicos, é necessária a dramatização dos fatos.

Apesar das diferentes possibilidades de estratégias discursivas para se atingir os "efeitos de realidade", "os efeitos de ficção" e "os efeitos de patemização", a busca por esses efeitos torna-se relevante para pensar a identidade discursiva de cada editor e o *ethos* do documentário.

Esquema 3 – Efeitos discursivos

Fonte: Elaborado pela autora com base em Charaudeau (2012) e David-Silva (2005).

3.10 Os imaginários sociodiscursivos

O conceito sobre imaginários, amplamente abordado por Charaudeau no artigo *Les stéréotypes, c'est bien. Les imaginaires, c'est mieux*, publicado na França, em 2007, é utilizado nesta pesquisa[33] a fim de nos apropriarmos do que o pesquisador denomina de imaginários socioculturais.

O imaginário manifesta-se na intersubjetividade das relações humanas, sendo resultado de um processo de simbolização do mundo de ordem afetivo-racional, que se deposita na memória coletiva. Assim, o imaginário possui uma dupla função de criação de valores e de justificação da ação. Esse imaginário pode ser considerado social, porque abrange um domínio de prática compartilhada (artística, política, religiosa, jurídica, educativa, entre outras). Logo, tornam-se coerentes as relações de conduta. (CHARAUDEAU, 2007).

É possível também falarmos, é claro, de um imaginário pessoal. Charaudeau (2007) exemplifica a partir da perspectiva da morte. Cada pessoa tem uma percepção sobre ela. Cada pessoa vai vivenciá-la de uma forma. Já os imaginários coletivos sustentam-se na crença de valores universais. Assim, ao retratar sobre a publicação das charges em torno do profeta Maomé e a polêmica ocasionada, evidencia-se o antagonismo Ocidente x Oriente e, mais do que isso, o poder de um imaginário dito "sagrado" dentro de uma e de outra cultura no contexto da imprensa francesa.

[33] Discussão já iniciada em Santana-Gomes (2015).

O pesquisador enfatiza que o sinal do imaginário é a fala, por isso, torna-se um imaginário qualificado de sociodiscursivo. Ele resulta das atividades de representações que se constroem os universos simbólicos do pensamento, lugares de instituições de verdades, e essa construção se faz por meio do discurso narrativo e argumentativo, propondo uma descrição e explicações dos fenômenos que ocorrem no mundo. Dessa forma, os imaginários seriam discursos que circulam nos grupos sociais, organizam-se em um pensamento coerente, criam valores e depositam-se em uma memória coletiva.

É válido ressaltar o que Charaudeau (2007) destacou sobre o fato de que nem sempre um imaginário é apenas positivo e/ou negativo. Dependendo do contexto inserido, poderá ser marcado de outra maneira. Como exemplo, o imaginário da tradição pode ser bem visto para os religiosos, mas para outro grupo social, pode ter um efeito negativo.

3.11 A estruturação dos imaginários

Os imaginários, essas representações sociais, são transmitidos por meio do discurso, podendo ser assim estruturadas: “saberes de crença” e de “conhecimento”. É a partir desses saberes que se organizam sistemas de pensamentos.

Os “saberes de conhecimento” tendem a ser uma verdade fora da subjetividade do sujeito, ou seja, repousa na existência dos fatos no mundo, na explicação dos fenômenos. Pode ser subdivido em “ciência”, que se baseia nos procedimentos de observação, de experimentação e de cálculo, a fim de que se aplique ao mundo de modo tal como ele é; saber de “experiência”, que também se baseia e constrói explicações sobre o mundo, mas não tem garantia de serem provadas, portanto não possui procedimentos nem instrumentos. É como se um indivíduo que vivenciou (domínio do experienciado) pudesse compartilhar esse conhecimento sem ter um aparato científico. Portanto, diferenciamos os saberes de conhecimento exemplificando-os:

> O sol se levanta e se põe (saber de conhecimento – experiência)
> A terra gira em torno do sol (saber de conhecimento – ciência)

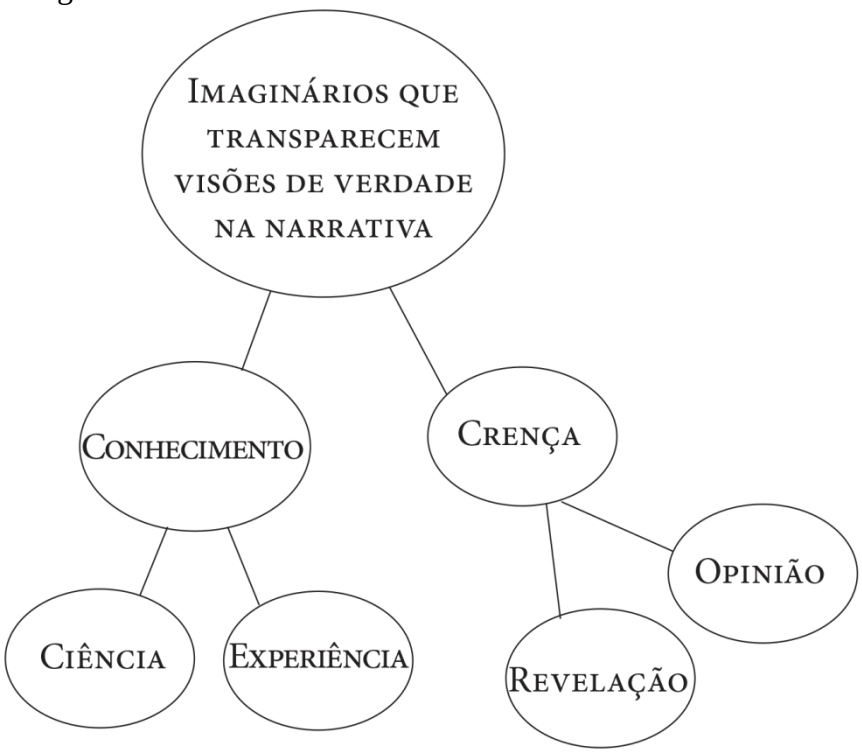
Há outro tipo de saberes elencados por Charaudeau (2007) denominados de crença, que se relacionam na atribuição de sentido que damos ao mundo, na forma de julgamentos dos fenômenos, pensamento e comportamento.

A diferenciação geral entre esses saberes deve-se, sobretudo, ao fato de que na crença o domínio é de um “nós-verdadeiro”, uma vez que exige adesão do sujeito. Esse “nós” que pretende substituir o “ele-verdadeiro” do saber de conhecimento está associado ao olhar do sujeito centrado no mundo, não em seu ponto de vista. No saber de crença, esse raciocínio inverte-se. Aqui, não há interesse em saber se o sol levanta ou se põe ou se a terra gira em torno do sol, mas se é melhor trabalhar, por exemplo, no nascer do sol ou ao pôr do sol. Nesse sentido, entramos para o domínio do valor, que interioriza um saber e, ao mesmo tempo, o desejo compartilhado.

A construção do “saber de crença” dá origem a outros dois: “revelação” e “opinião”. O de “revelação” supõe um lugar exterior ao sujeito, em que uma “verdade” não pode ser provada nem verificada, apenas devem existir textos que testemunhem essa verdade quase que transcendentalmente ligados a um caráter sagrado, evocando valores. Já os saberes de “opinião” se centralizam no sujeito que se apropria de um saber e o compartilha a partir de suas percepções subjetivas. É pessoal e partilhado, por isso, podem ser subdivididos em opinião comum (tende a generalizar e pretende ser compartilhada, o exemplo poderia ser o ditado popular), opinião relativa (está contra ou a favor de uma opinião) e opinião coletiva (valores identitários formados por um grupo social).

É desses tipos de saberes que são alimentados os imaginários. Jogando-se com essas categorias, temos, muitas vezes, imbricações dos saberes, que podem ter proposições sobre o mundo. A questão dos imaginários pode não ser categorizada como verdadeira ou falsa, mas para o analista do discurso, deve ser vista como um recurso que consiste em observar como esses imaginários devem aparecer nas falas e visões de mundo daquelas testemunhas. É nesse sentido que é feita, posteriormente, as análises dos imaginários dos editores mineiros.

Esquema 4 – Imaginários



Fonte: Elaborado pela autora.

Unindo os dois conceitos (efeitos e imaginários), juntamente com os modos de organização do discurso, pensamos esse enquadramento teórico como forma de encontrar pistas de certos *ethé* dos editores independentes

Sobre os efeitos produzidos pelo discurso dos entrevistados, tentamos perceber tanto no discurso verbal, quanto nas expressões visuais (mesmo que de forma sucinta), como os efeitos patêmicos, de realidade e de ficção são marcados no discurso e constroem a narrativa de vida dos editores.

Sobre os imaginários sociodiscursivos, que podem ser divididos em saberes de conhecimento e saberes de crença, tentamos perceber como modelos de verdade transparecem nos dizeres dos entrevistados, construindo o *ethos* de suas narrativas.

Passaremos agora a um procedimento teórico-analítico que nos pareceu pertinente ao se analisar língua(s) portugues(as): os marcadores e traços prosódicos. Logo depois, no próximo capítulo, as análises, amparadas pelo traçado biográfico e discursivo realizado.

3.12 Os marcadores e traços prosódicos

Como observamos após a realização das entrevistas com os editores, há uma forte marcação prosódica em suas narrativas, por isso a necessidade de termos operadores analíticos que possam dar conta dessa questão.

A prosódia faz parte da Fonética e o seu estudo é sobre a pronúncia das palavras e das frases. Para a linguística atual, o termo prosódia está relacionado ao conjunto de fenômenos fônicos que está além da representação puramente segmentar linear dos fonemas. É utilizada para ser a medida do tom e dos acentos, marcando a "boa pronúncia" sobre as sílabas que devemos pousar, levantar ou fixar a voz, atentando por ali quais sílabas são longas e quais são curtas ou breves. (RODRIGUES; FIGUEIREDO, 2008).

Os elementos prosódicos podem ser agrupados em três grupos diferentes, conforme Rodrigues e Figueiredo (2008):

> Elementos prosódicos com variação da **altura melódica**, estão relacionados à tessitura, às oscilações, mais graves ou mais agudas, que deslocam da escala melódica, e também fazem parte a entoação e o tom;
> Elementos prosódicos de **variação de duração**, entre eles, o ritmo, a duração, o acento, a pausa, o silêncio e a velocidade da fala;
> Por fim, o terceiro grupo é composto por elemento prosódico de **intensidade sonora**, que é o volume, ou seja, a variação da intensidade da voz, o volume.
> (p. 228-229, grifos no original).

Esses elementos são, geralmente, carregados de significação, e revelam a provável intenção do falante, ora indicando os implícitos, apontando atitudes de persuasão, de ironia, ora como uma estratégia para captar a atenção do interlocutor.

A incidência de elementos prosódicos é capaz de exercer no *corpus* um papel diferenciado. Ressaltamos essa categoria analítica do prosódico em nossa pesquisa por se tratar de sujeitos que têm em suas falas uma entonação engajada numa questão social, marcada pelas repetições, pela ênfase, além da diferença de sotaques, acentos e marcações da Língua Portuguesa em diferentes países. Em nossas análises, apontamos, por exemplo, que o sujeito falante pode se revelar estilisticamente mais sério ou despojado, conforme a sua escolha lexical, combinações sintáticas, raciocínios, entre outros fatores.

Por meio das entrevistas, percebemos também a necessidade de abordar o estilo (lexis) dos entrevistados, ou seja, o "como" se diz, em contraposição ao que se diz. Para isso, recorremos o livro III da *Retórica* de Aristóteles, em que há uma abordagem sobre como o orador vai se apresentar ao seu ouvinte. Para Francisco (1999)[34], a trivialidade da matéria do discurso retórico determinará grande parte da escolha do vocabulário pelo orador: aquele não deve ser demasiado baixo, nem demasiado elevado, ou seja, estar abaixo ou acima da dignidade do assunto. Deve antes ser apropriado.

Para isso, destacamos a parte da *Retórica* que se debruça na elocução, que vai se calcar em duas questões centrais na elaboração do discurso: a clareza da expressão e o ornamento, tendo como finalidade um discurso eficaz, capaz de vencer um debate. Com base na noção de conveniência, como ressalta Nunes (2015)[35], os estudiosos de *Retórica* formularam a teoria dos três estilos. Segundo o crítico, essa teoria aparece pela primeira vez na *Retórica a Herénio* e distingue:

> Um estilo **baixo** ou **simples**, claro e próximo da linguagem corrente;
> Um estilo **médio** ou **agradável**, mais trabalhado e metafórico;
> Um estilo **elevado** ou **nobre**, muito trabalhado e adornado. (*online*, grifos nossos).

A partir dessa conceituação e dos níveis de estilos, associamos o discurso de cada editor a um nível. Isso ficará mais nítido em nossas análises, a seguir, já que cada um deles adota um estilo que permite caracterizar suas narrativas.

[34] Disponível em: <https://goo.gl/XpN3Cd>. Acesso em: 10 jun. 2017.
[35] NUNES, Álvaro. *Crítica:* argumentação e retórica. Disponível em: <https://goo.gl/mYGzKW>. Acesso em: 10 jun. de 2017.

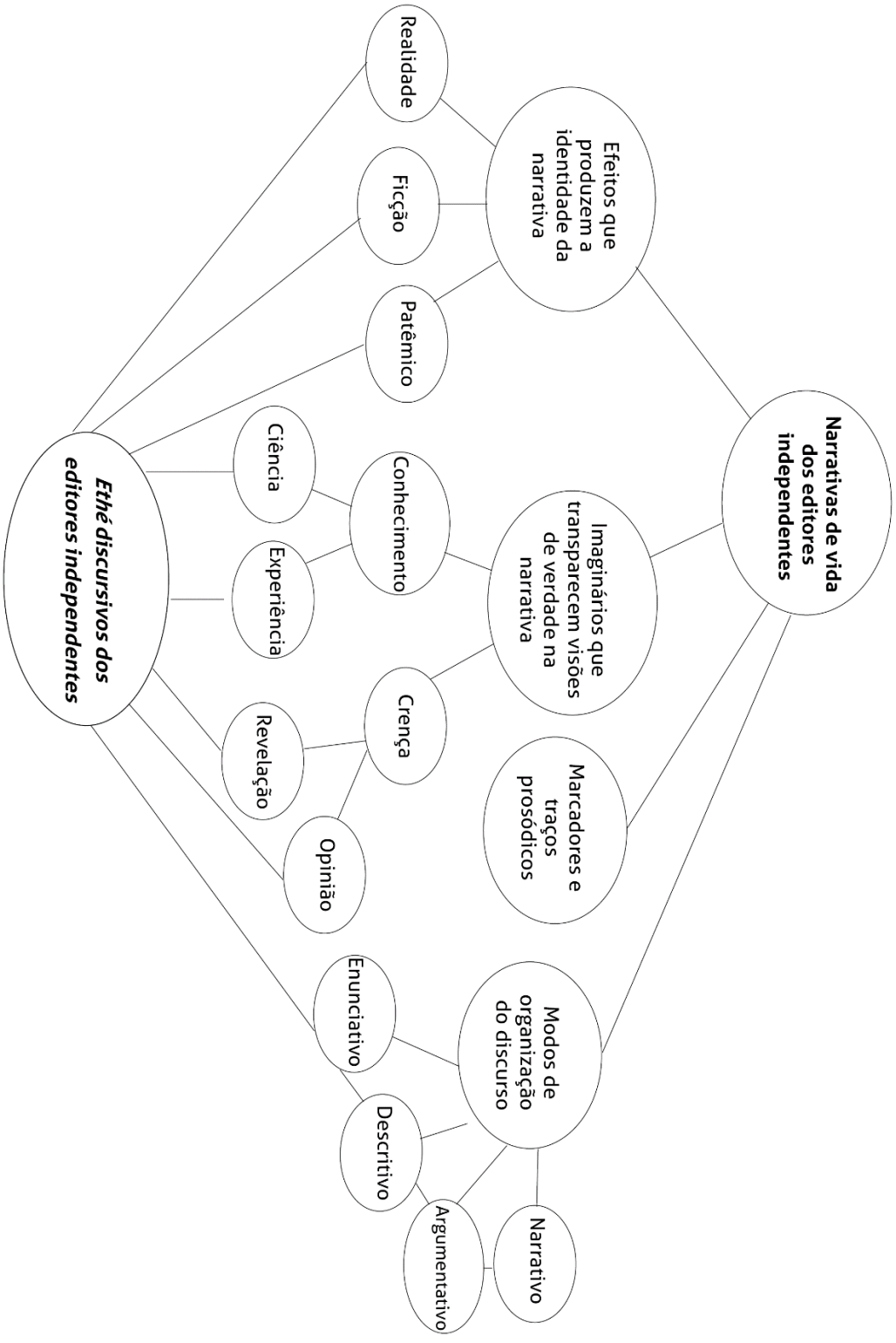
4 NAVEGAR É PRECISO: EM BUSCA DO ETHOS

Neste capítulo, analisaremos as narrativas de vida dos editores Alex Dau, Mazza e Vasco Santos, com base no arcabouço teórico já discutido no decorrer desta dissertação. Partimos da noção de espaço biográfico como uma confluência de múltiplas formas e nos debruçamos no gênero entrevista. Com base em nosso perfil metodológico apresentado mais adiante, retomaremos os já discutidos conceitos de imaginários sociodiscursivos, efeitos, visadas, modos de organização do discurso e dos marcadores prosódicos que nos auxiliaram na busca dos possíveis *ethé* discursivos dos editores independentes.

Depois de termos, no capítulo 1, iniciado nossa reflexão sobre os editores independentes escolhidos para esta pesquisa, e iniciada, de certa forma, uma análise para o perfil "independente", neste capítulo abordamos de uma forma mais abrangente as discussões teóricas trazidas nos capítulos anteriores, os operadores analíticos e os possíveis *ethé* discursivos dos editores. Conforme anunciamos no capítulo 2, seguimos o roteiro dos biografemas (infância, vocação e afetividade), proposto por Leonor Arfuch, que guiam as análises. Assim, como traço característico das narrativas, faremos nossas análises dos editores por meio dos biografemas oriundos das entrevistas. Por meio deles, é possível observar um traço biográfico em que o narrador tenta se colocar para fora de sua história, em uma postura de valorização e seleção de certos momentos de sua vida. A *posteriori*, explicitaremos fatos comuns atrelados aos biografemas infância, vocação e afetividade que constituem esses sujeitos.

Devemos ressaltar que o nosso "perfil metodológico" é um roteiro para o nosso olhar. Os operadores descritos (efeitos, imaginários, modos de organização do discurso, visadas discursivas e marcadores prosódicos) foram utilizados para guiar nossas análises e, em alguns casos, não aparecem em cada trecho escolhido. Essas categorias de análise propostas buscam perspectivas de *ethé* discursivos dos editores independentes a partir de suas narrativas de vida, já que tais conceitos se atravessam e se complementam; portanto, em certos casos, nem sempre traremos todos os operadores para contemplar todos os trechos analisados. Assim, apresentamos o nosso perfil metodológico que guiará nossas análises:

Esquema 5 –Perfil metodológico – Narrativas de vida de editores independentes



Fonte: Elaborado pela autora.

Nossas análises foram agrupadas em três momentos, seguindo a ordem da narrativa fílmica do documentário *Da minha língua vê-se o mar*. Primeiramente, então, abordamos a editora Maria Mazarello Rodrigues, a Mazza, passando por todos os trechos que foram exibidos no

documentário e divididos pelos biografemas já mencionados. Depois da Mazza, começamos a análise do editor português Vasco Santos e encerramos com o editor e autor de Moçambique, Alex Dau.

Figura 3 – Da minha língua vê-se o mar

Fonte: Santana-Gomes, 2017.

4.1 Infância – Maria Mazarello

1 – 00:03:49 a 00:04:19
Nós viemos, nós somos de uma família pobre, de operários, minha mãe lavadeira, viemos para Belo Horizonte. Na minha terra, lá em Ponte Nova...eu não... na verdade, uma entre outras coisas, o que levou minha mãe, que ficou viúva, com 9 filhos para criar e tal, em Ponte Nova, é que, na verdade[...] Ela sabia, sentiu, que a gente não teria amanhã.

É que eu estava com as irmãs Salesianas, meu nome é Maria Mazarello por causa de uma santa salesiana.

Maria Mazarello inicia seu depoimento invocando a sua infância humilde, sobretudo ao utilizar os termos “pobre e operário”, que evocam efeitos patêmicos e o imaginário da “infância sofrida e trabalhadora”, a partir de um saber de experiência. O papel social exercido

por sua mãe, lavadeira, já demonstra seu crescimento dentro de dificuldades socioeconômicas. Paralelamente, a forma como narra, com um tom de dramaticidade, lembrando-se das palavras de sua mãe, "ela sentiu que a gente não teria o amanhã", também faz emergir um efeito patêmico refletido em sua fala, articulado com um valor de história, dando-nos um efeito de ficção ao remontar um passado longínquo. Ressaltamos a forte referência à figura materna em várias partes de seu depoimento, quebrando o imaginário do pai como figura patriarcal. Aqui, a mãe teve o poder de decisão nos rumos que Mazza escolheu, sendo forte a influência da economia familiar, do grupo de coabitação inicial nas decisões, no agir, nos projetos de vida. Ainda no mesmo trecho, há uma "imagem arquivo" (o retrato da família de Mazza), de cunho mais indicial, que nos dá a sensação de um efeito de realidade e confirmação da narrativa. O imaginário refletido na escolha de seu nome, "meu nome é Maria Mazarello por causa da santa salesiana", aproxima-nos do "saber de crença", especificamente, o de "revelação", ligado ao caráter sagrado. Mas é também perceptível um tom irônico na fala da editora. Como iremos observar, uma das marcas mais acentuadas do preconceito sofrido em sua vida foi por meio das freiras salesianas, nome pelo qual carrega. Sobre esse fato em sua vida, ela nos relata:

> **2 – 00:05:55 a 00:09:31**
> *E eu era doida pra estudar, doida, doida. Pela filosofia, pela missão de Dom Bosco, eles tinham ter, que receber, órfãos pobres, meninos pobres, de rua, que não era nesse sentido de hoje, mas os pobres, os órfãos, e tal, e nós fazíamos parte dessa turma, estudávamos nas escolas anexas. Chamava escolas anexas.*
> *Mas a gente, por mais inteligente que fosse, por mais tudo que fosse... nós éramos... o negócio é o seguinte, é preto, era, tinha que tá pra trás. Eu queria estudar na escola. Então, quando eu terminei o 4º ano, depois fiz o 5º de admissão no grupo escolar, tinha o 5º ano, eu já podia, então, fazer o ginásio e aí eu insisti com a minha mãe, minha mãe lavadeira, trabalhava de manhã, de tarde, de noite, e insisti com minha mãe pra ir. Uma irmã, falou, 'olha, nós arrumamos tudo pra você, fala com sua mãe, uniforme, tudo, mas sem ordem e autorização da diretora, Emancira, não tem jeito. E pra isso, a sua mãe tem de vir cá conversar com a diretora'. Eu batalhei, batalhei, batalhei, mamãe foi, mas parece que ela já tinha uma ideia do que ia acontecer. Quando chegou lá, essa cena não sai da minha cabeça, ela... ela... eu vou morrer com essa cena na minha cabeça, lembro direitinho, do caminho da ida e do caminho da volta. Aí entramos, custAmos, custAmos a ser recebidas pela irmã Emancira, mamãe já tava impaciente, em pé, né, porque a gente não tinha privilégio de mandar sentar. Se fosse filha de fazendeiro, se fosse fazendeiro... É outro tratamento. Muito bem. Aí veio Emancira, com o jeitinho lá e tudo. Aí mamãe veio, pois é, eu vim cá, a irmã Lilian já deve ter conversado com a senhora e tudo, pra Mazarello, vê se a senhora autoriza... a Mazarello a fazer o ginásio e tudo, ela já passou [...] A irmã olhou pra mamãe, pra mim ela nem olhou, falou assim: 'Dona Peninha [...], mamãe chamava Amarillis Pena, era lavadeira, todo mundo chamava ela de D. Peninha... D. Peninha, a senhora sabe que a menina da senhora ela não tem condições, não vai ter condição de ser professora, mas eu posso fazer uma coisa, que tinha uma escola também para domésticas... também dentro da ação tinha uma escola pra domésticas, que iriam ser empregadas das patroinhas que estudavam lá... mas a senhora é o seguinte... ao invés da senhora tá pedindo aqui... uma vaga... uma vaga, né... para professora, a senhora pode, já pode, apesar dela*

> *ser muito novinha, a senhora matricula ela na escola doméstica, porque a senhora sabe que o futuro dela vai ser mesmo empregada doméstica. Eu fui apanhando do colégio até lá em casa.*

Nesse trecho, mais uma vez, é reafirmado o contexto social de Maria Mazarello, ressaltado por uma problemática social, trazendo à tona o imaginário de preconceito racial evocado por um saber de conhecimento (experiência) e de crença (opinião). A marcação prosódica também pode ser destacada, já que há uma intensidade sonora quando Mazza aborda esses acontecimentos preconceituosos por que passou; o volume de sua voz aumenta e percebemos uma pausa ao detalhar esses fatos.

Como ressalta Authier-Revuz (2004), no fio de um discurso que um locutor único produz, há certo número de formas, linguisticamente detectáveis no nível da frase e do discurso, que inscreve o outro. Nesse trecho apresentado, percebemos a heterogeneidade marcada em sua fala, quando introduz a enunciação de outrem: "'Dona Peninha [...], a senhora sabe que a menina da senhora ela não tem, não vai ter condição de ser professora, mas eu posso fazer uma coisa, tinha uma escola para domésticas [...]'". Assim, Mazza designa o outro no seu ato de enunciação, locutor como "porta voz", utilizando-se das próprias palavras do outro, as quais ocupam o tempo. Destacamos o uso do signo "empregada doméstica", que reforça um lugar comum ao naturalizar o que é possível ou não aos sujeitos segundo sua classe. Nessa passagem, também destacamos a visada demonstrativa, em que a Enunciadora, a Irmã Emancira, se encontra no lugar de "estabelecer a verdade e mostrar as provas", na posição de certa autoridade do saber, e a locutora, Dona Peninha, na posição de "ter que avaliar".

Percebemos efeitos de realidade em diversas falas, exemplificadas aqui: "a gente, por mais inteligente que fosse, é preto [...] tinha que tá pra trás"; "Custamos a ser recebidas pela irmã Emancira, mamãe já tava impaciente, em pé, né, porque a gente não tinha privilégio de mandar sentar. Se fosse filha de fazendeiro, se fosse fazendeiro... É outro tratamento." Nesse mesmo trecho, também destacamos a forte marcação prosódica na entonação "Custamos", acentuando efeitos de realidade e de patemização, causados pelo problema social do racismo existente na sociedade. Por sua vez, o uso da expressão "se fosse fazendeiro" carrega um imaginário de "casta social", ilustrado por esse saber de crença (opinião) de Mazza. Outra marcação prosódica que podemos destacar é o efeito gerado pela repetição, quando descreve sua aptidão para os estudos e a intensidade sonora que carrega.

Mazza narra os acontecimentos de sua vida de maneira que se utiliza de muitos efeitos de ficção, entrelaçando sequências do passado com sua autoimagem de editora; em alguns momentos parece que estamos diante de uma história de ficção, em que temos a sensação de acompanhá-la em busca de um final vitorioso e feliz, em que a colocamos no papel de heroína. Até uma possível vilã para a história nos é apresentada: a irmã Emancira. Mazza busca em sua própria fala o que a irmã teria dito naquele dia: "Dona Peninha, a senhora sabe que a menina da senhora não tem, não vai ter condição de ser professora". Nesse trecho, percebemos pelo saber de opinião expressado um imaginário de "inferioridade do negro". Sua fala também nos aproxima de efeitos de realidade, pelo teor sincero em que se expressa, e de efeitos patêmicos, visíveis em seu olhar e gestos. São comuns no discurso da editora algumas intervenções e tropeços durante a sua própria narrativa, como ao invocar nomes de pessoas e suas vozes, outra marca de heterogeneidade. Quando diz que estavam projetadas a ser empregadas das "patroinhas", percebemos um não dito pleno de significações de possíveis interpretativos.

4.2 Vocação – Maria Mazarello

> **3 – 00:17:24 a 00:21:58**
> *Viemos para a capital. Me arrumaram como "secretária" do médico, que ela lavava roupa pra ele e dei um jeito de num instantinho de arrumar uma escola noturna. Eu estudava de noite e trabalhava de dia.*
> *Eu fui para a Escola de Comércio, por que a opção da escola de comércio? Porque aí eu formaria em Contabilidade, e formando em Contabilidade eu teria mais condição de ganhar dinheiro para ajudar em casa. Então, na verdade, foi isso que eu fui fazer... esse negócio de editora eu nem sonhava...isso nem... não tinha a menor ideia. Eu resolvi sair de Dr. Otávio pra conseguir um empreguinho melhor, pra poder ter melhor condição de ajudar em casa e continuar a estudar... Eu era exímia datilógrafa. Então, não interessava o seu currículo, não interessava aquilo que você mandava, o cara, o entrevistador olhava e falava: depois a gente, depois a gente chama você. No fim a gente sabia que, pela quarta, quinta, sexta vez, que não ia ser chamado nunca. Aí eu resolvi fazer concurso no IMACO, Instituto Municipal de Administração e Ciências Contábeis, no parque municipal, porque não pagava, eu estudava de noite e ia batalhar de dia. Fui parar numa classe em que só tinha eu de negra. Só eu de negra. Na verdade, a gente não quer ser negro não, menino, não quer ser negro não. Aí, nada de eu arrumar. Eu ia fazer o melhor curso, tava ali na melhor escola e eu ia ser contadora mesmo. O professor Wilson Chaves era também diretor de um programa que tinha no Brasil, o programa chamava PABAE, um dos pontos desse programa era... um dos pontos desse programa... os americanos mandavam pra cá, montar uma gráfica no Instituto de Educação. Nós vamos arrumar um emprego pra você de qualquer maneira. Professor Wilson Chaves mandou eu... mandou um cartão pra eu ir na gráfica do Instituto, como eu era datilógrafa e tudo, pra trabalhar, fazer um teste na datilografia, pra eu trabalhar na gráfica, na preparação desse material que vinha lá de cima que o professor preparava pra fazer teste. Quando eu olho pra máquina, uma IBM elétrica...Eu desandei a chorar ... Isso aqui era a minha última esperança... Nós estamos precisando de uma faxineira. Acontece que é um negócio tão interessante, tão dinâmico, tão... que eu fiquei maravilhada com aquilo... No terceiro mês de*

> *faxinagem, eu já tava entendendo... entendendo... do coisa... aí o Henrique vira pra mim e fala assim: ô Mazarello, você quer aprender a compor? Eu falei: É tudo que eu quero! Eu acabei aprendendo o processo todo. Eu tinha contato direto com o pessoal lá debaixo... diziam que era a elite...a secretária dos americanos... é tudo americano... os bam, bam, bam lá... E eu tinha um contato com esse povo diferente do povo da gráfica, por uma razão muito simples, eu tava num nível de...intelectual... de coisa... mais equiparado às secretárias... eu não iria ser secretária porque... porque... não ia ser secretária dos americanos. Mas eu tava... Eu fiz um contato e foi aí que fiquei conhecendo Ana Lúcia Campanha Batista, que era uma das secretárias dos americanos lá. Ana Lúcia Batista virou pra mim e falou assim: você tem que fazer é um curso de Jornalismo. Eu falei, cê tá doida, menina, eu sou contadora! Eu passei no vestibular!*

Percebemos que em todos esses trechos o modo narrativo prevalece, mas, sobretudo em Mazza, observa-se o modo descritivo também em evidência, já que nos conduz a um detalhamento dos acontecimentos de sua vida. Um dos sentidos atribuídos nessa passagem é permitido, mormente, pelo audiovisual. A expressão “eu não iria ser secretária porque... porque” ganha força devido ao gesto que Mazza faz durante a fala, passando as mãos pelos braços, refere-se à sua raça negra, em uma tentativa de transmitir a fidelidade do fato, mais uma vez evocando o imaginário já debatido. Também constatamos esse fato por meio da marcação prosódica evidenciada pelo silenciamento. Ela não fala, sua intensidade sonora é abaixada, mas o seu corpo diz. Outra marcação permitida também pelo audiovisual está na heterogeneidade mostrada, marcada pelas aspas em “secretária”, uma modalização autonímica e Mazza faz os gestos com suas mãos, o que nos instiga a reflexão de ser um não dito, dando-nos a entender que, na verdade, estaria na condição de empregada doméstica.

Associamos também a Mazza um estilo baixo ou simples, claro e próximo da linguagem corrente, ressaltado, por exemplo, ao dizer “ cê tá doida”, “faxinagem”, “é o bicho”, que aproximam de um estilo mais informal da editora.

Por meio dessa narração minuciosa, do emprego de determinados verbos, pelo apontamento de actantes e processos e da recriação dos diálogos, a narrativa é investida de efeitos patêmicos, que se traduzem em um sentimento de pena. Há imbricado também em sua narrativa um *ethos* de superação, ao evocar suas dificuldades.

A opção por determinadas categorias linguísticas, bem como os imaginários sociodiscursivos relacionados a essa situação – o tratamento preconceituoso para quem é negro –, já condiciona discursivamente algumas emoções. Quando nos diz que em sua sala “só tinha eu de negra”, e ainda repete tal afirmação, constatamos um dito cheio de significações. Em outro forte

enunciado: “a gente não quer ser negro não, menino”, percebemos a qualificação pejorativa “negro” a partir do modo descritivo e também a sua não aceitação identitária quando mais nova, sofrendo um processo de transformação de si, como nos aponta Bertaux (2006).

Quando diz que escolheu o curso de Contabilidade para ganhar dinheiro e ajudar em casa, remete a um imaginário que está baseado em um saber de experiência de que “a área de Exatas é melhor remunerada”. Revela a sua estima elevada, ao afirmar, em um modo descritivo, em uma qualificação positiva: “eu era exímia datilógrafa”. Com a descrição dos acontecimentos de sua vida, ao enumerar os diferentes papéis sociais por que passou, empregada, faxineira, secretária, afirma que “esse negócio de editora eu nem sonhava... Isso nem... Não tinha a menor ideia”; isso nos remete à transformação si, que diante de contextos contrastantes, conseguiu seu crescimento nos âmbitos profissional e acadêmico. Afinal, no início de sua trajetória, ela já afirmava “eu sou doida, doida pra estudar”, narrando que batalhou para conseguir tal objetivo, conjurando o imaginário a partir de um saber de experiência “daqueles que vencem na vida com o trabalho duro”.

Apesar de não acreditar nos desafios propostos pela amiga Ana Lúcia, “cê tá doida, menina”, Mazza transmite um *ethos* de vencedora, muito mais pelo esforço pessoal e pela experiência do que pelo conhecimento teórico. E nos revela quase em um tom de segredo, em uma voz baixa, que passou no vestibular. No trecho a seguir, é apresentado o biografema “vocação”, quando descreve a chegada à universidade e as aulas de Artes Gráficas:

> **4 – 00:27:15 a 00:29:30**
> *Acontece que tinha um professor chamado Charles Scorfield, o cara era escocês, e o cara dava Artes Gráficas. O cara dava tipologia, dava composição, dava tal, só que era um prato cheio pra mim, no fim, o cara quase que dava aula quase que só pra mim. Paralelamente, fazendo um livro no PABAE e Ana Lúcia buzinando no meu ouvido, buzinando no meu ouvido, quando eu acabei de formar, falou comigo assim: nós vamos abrir uma editora!*
> *Foi aí que nasceu a Editora do Professor. Nasceu a Editora do Professor para publicar os livros, então, que o PABAE achar...Enfim, já tinha um caminho... Aí Ana Lúcia inventou... É uma visionária! Ela inventou de que precisava de uma livraria. E ela abriu a tal livraria do estudante, na Tupis 85, loja 7. Esta Livraria do Estudante foi o bicho!*
> *O Chico Buarque lançou o Pedro Pedreiro. Ali, acontecia de tudo. Era o foco... Eu tava... era um pouco maravilhada, um pouco vislumbrada, mas trabalhava... eu era, na verdade, eu era um burro de carga.*
> *Eu saí, mas ficou o seguinte ajustado... eu ficava com a Grafiquinha. Veio o golpe e fechou a Livraria do Estudante. Teve um pessoal que começou a sair da prisão, do DOPS, esse pessoal era principalmente ligado à Universidade. Ai, pessoal danado, eles resolveram criar uma editora para trabalhar com material universitário. E fundaram a Editora Vega. O Faria foi atrás de mim e da Ana Lúcia perguntar se não queria incorporar todo trabalho nosso... se a gente não queria se unir a eles*

> *pra coisa... e a gente se uniu. Foram 10 anos de trabalho profícuo, de um trabalho profícuo mesmo.*

Percebemos no enunciado “era um prato cheio pra mim” como há uma intensidade sonora ao retratar sua vivência nessas aulas, em que podemos inferir a imagem positiva que atrela à sua escolha por tal disciplina ligada às Artes Gráficas. Ao utilizar “paralelamente”, ressaltamos a sua necessidade de conciliar o trabalho com o estudo para conseguir sobreviver. Mais uma vez, observamos a heterogeneidade mostrada em seu discurso, quando invoca a própria voz de Ana Lúcia, em um modo narrativo “nós vamos abrir uma editora”, sendo o “nós” um actante ativo e o “abrir uma editora” uma processualidade. Percebemos uma marcação sonora intensa para afirmar a ambição de Ana Lúcia e logo depois projeta o *ethos* de visionária para a amiga. Ao nos dizer quem circulava no cenário de lançamentos da editora, com o nome de Chico Buarque, ela consegue nos proporcionar a dimensão e o papel que a editora e livraria exercia nessa época. E ressalta que trabalhava, vislumbrava, mas na verdade era um “burro de carga”, diferentemente de hoje, já que consegue imprimir uma dimensão argumentativa, ao contrapor a expectativa e a realidade pela qual passou.

Mazza contextualiza-nos que “veio o golpe e fechou a livraria do Estudante”; assim ressaltamos o papel que a narrativa biográfica assume por ser também registro de um acontecimento histórico, que interfere diretamente nos domínios individual e coletivo. No momento em que Mazza tenta nos apresentar uma narrativa cronológica dos acontecimentos de sua vida, às vezes escapa uma projeção intersubjetiva, como “pessoal danado”, ressaltado pelo modo descritivo e o uso de uma qualificação, dando-nos uma reflexão e avaliação de um eu, aqui e agora diante de fatos passados. Percebe-se o desenvolvimento da autoestima elevada da enunciadora, pelo sucesso e trabalho profícuo que realizou durante os anos de Editora Vega.

4.3 Afetividade – Maria Mazarello

> **5 – 00:34:18 a 00:35:28**
> *A minha base editorial, como editora, mesmo, pra valer, editora no sentido lato da palavra, eu aprendi com o professor Edgar da Mata Machado. Ele que falava que a utopia era muito importante. Ele falou assim: “Você vai continuar o espírito da Vega". Eu tinha um sonho que era fazer um curso. Eu sentia. Eu tinha prática muito grande. Nós vamos batalhar pra você uma bolsa na Universidade de Paris. Etelvina arrumar uma bolsa. Eu dava aula, acabei dando aula de Comunicação na Católica, e o Paulo Bernardo, Marcelo Xavier, Tuti, todos foram meus alunos lá da Comunicação. Aí eu falei, ô Paulo, se eu arrumasse uma bolsa... Fomos nós dois para Paris, três meses depois que a minha mãe morreu. Aí eu fui colher aquilo que,*

> *na verdade, era a minha lacuna. Era teoria. Teoria da Editoração. Eu tinha a prática. Eu sabia que iria chegar aqui e se Deus quiser iria montar uma editora pequena.*

Percebemos nesse trecho a referência à figura do professor Edgar da Mata Machado, que parece ter se constituído como um modelo a ser seguido, que impactou a formação da sua subjetividade. Ela é também porta-voz das próprias palavras do professor: "Você vai continuar o espírito da Veja". Quando Mazza nos insere essa outra voz, o tom de voz dela abaixa e aproxima-nos de um relato com um tom quase secreto. Depois nos relata o grande sonho dela, refletindo o imaginário da "boa educação europeia", dos "primeiros pensadores", ao conseguir estudar na Universidade de Paris. Nesse sentido, tivemos o ápice de sua narrativa biográfica nesse período da vida dela, quando morre a mãe dela e, três meses depois, vai em busca de seu sonho. Ressaltamos, então, o relato do momento de reconfiguração identitária, "aí eu fui colher aquilo que, na verdade, era a minha lacuna", e projeta a estima de si, ao buscar o saber de conhecimento, baseado na ciência, quando encontra a Teoria da Editoração. Em seu último enunciado, "Eu sabia que iria chegar aqui e se Deus quiser iria montar uma editora pequena", percebe-se a projeção relacionada a um perfil intermediário de editora independente, atrelado a um saber de crença, baseado na revelação que a moveu para chegar ao objetivo dela.

> **6 – 00:43:26 a 00:44:58**
> *Evidentemente, quando eu cheguei aqui, pra tentar... Foi uma batalha. Eu sabia que grande eu não ia ser, especialmente pela linha que eu resolvi trabalhar. Foi muito difícil porque, na verdade, o Brasil e até hoje, não admite que ele é um país racista. A dificuldade minha, na verdade, como pequena editora foi desde o princípio para chegar a conseguir publicar. E ilustrador? Não tinha ilustrador negro ou ilustradora que trabalhava com a questão da negritude! Esse também foi um trabalho que a Mazza Edições fez, eu fiz muito esse trabalho. Acabou que a Mazza Edições chegou na frente, em termos de ser a primeira editora brasileira, realmente, a encarar a temática, a trabalhar na temática, na realidade. Isso, sem falta modéstia, nacionalmente o pessoal reconhece que foi a Mazza Edições que topou essa empreitada. Eu volto para o professor Edgar. Eu topei essa empreitada no fundo, no fundo, com aquela missão que o professor me deu. Ele falou assim: "Você tem que continuar o trabalho o espírito da Vega. Você é editora! Você tem que continuar! Você tem que perseguir!"*

No capítulo 1 de nossa dissertação, abordamos sobre esse trecho relacionando-o, especificamente, ao perfil independente que Mazza sustenta. Passaremos, agora, a relacioná-lo aos operadores discursivos para compreensão da abordagem também biográfica da editora. De fato, apreendemos que o discurso da Mazza é permeado por saberes de crença. As causalidades e consequências apontadas a partir de suas visadas argumentativas sobre os fatos que aconteceram em sua vida partem de um julgamento e de uma opinião construídos por ela

com motivações variadas, tais como, a necessidade, razão, emoção, entre outras. Interessante notar que este saber é pessoal e social. Podemos apontar neste trecho este saber de "opinião" "[...] a Mazza Edições chegou primeiro, em termos de ser a primeira editora brasileira, realmente, a encarar a temática, a trabalhar na temática, isso, sem falsa modéstia, nacionalmente, o pessoal reconhece que foi a Mazza Edições que topou essa empreitada". Aqui vemos uma elevada estima de si e de sua editora, já que estão imbricadas.

Já neste trecho, "você tem que continuar o espírito da Vega", percebemos um tom até confidencial, a voz se abaixa em efeito patêmico para dizer o que entendemos ser um "saber de revelação", com explicações fundamentadas em uma "verdade" exterior ao sujeito, que se expressa pelas ideologias, um imaginário quase sagrado de "que existe um caminho certo, de que devemos buscar os sonhos, pois eles são possíveis".

> **7 – 00:54:58 a 00:55:40**
> *Eu acho que um bom editor ele, ele, além de gostar de ler, gostar de livro, ele precisa ter o feeling. Ele tem que ter um compromisso, eu diria que é quase que uma missão. Um bom editor ele não publica qualquer coisa... ele... Ele... Acerta e erra... Porque a gente não tem bola de cristal, o dinheiro, na verdade, não pode tá num primeiro plano. Eu vou publicar isso aqui porque isso vai vender. Então, eu acho o seguinte, essa visão não é a visão de um bom editor.*

Com esse biografema que denominamos "afetividade", percebemos o balanço que Mazza faz da própria vida e, sobretudo, de sua profissão. Baseado em um saber de experiência, diz que o editor precisa ter *feeling*, e acrescenta que é quase uma "missão", remetendo-nos a um compromisso ético em seu percurso, orientado por um imaginário de fé.

> **8 – 00:55:41 a 59:37**
> *Esse negócio da leitura, é muito importante, é muito importante. É tão importante que quando esses governos totalitários, esses países de terceiro mundo é... Não incentivam, não estimulam a educação e não dão... É porque o seguinte, o povo instruído, o povo que lê, é outra coisa. Da leitura faz-se a luz.*

Nessa última passagem escolhida também para fechar a narrativa documentária, observa-se uma valoração ética em sua narrativa, afirmado com o papel da leitura como meio de emancipação aos governos totalitários que se emergem. "Da leitura faz-se a luz", captamos um imaginário de que sempre existe esperança.

Assim, o *ethos* percebido e que se confirma em todos os trechos que selecionamos da Mazza está diretamente relacionado ao imaginário que permeia a vida dela (preconceito de raça), de

que o papel de editor é algo que se relaciona com um engendramento que envolve muito esforço, persistência e trabalho árduo, independentemente de preconceitos sociais visíveis na sociedade. Essa profissão acabou sendo uma alternativa de vida e, dessa forma, ela realizou-se como pessoa e como profissional. Dessa forma, reunimos os possíveis *ethé* que caracterizaram Mazza nesse depoimento: o *ethos* de silenciamento e o *ethos* de vencedora. Em vários momentos, há marcações prosódicas, variação no tempo de fala, silêncio, ou mesmo uma intensidade sonora mais baixa; esse fato ocorria, sobretudo, nos momentos em que relatava cenas de preconceito. Ademais, destacamos ainda o *ethos* de vencedora; com esforço, persistência e trabalho árduo, Mazza passa-nos a imagem de uma figura heroica.

Daqui por diante, damos início às análises discursivas e biográficas do editor e psicanalista português Vasco Santos, que divide seu tempo em uma "bissexualidade profissional", como descreve. Seguiremos as análises por meio da divisão em biografemas: infância, vocação e afetividade, como nos aponta Arfuch (2010), da mesma forma que fizemos quando analisamos as narrativas da editora Mazza. A seguir, a descrição da infância, que é a ancoragem de todo devir, como demonstra a pesquisadora argentina, sendo alimentado por detalhes ilustrativos e lúdicos.

Figura 4 –Da minha língua vê-se o mar

Fonte: Santana-Gomes, 2017.

4.4 Infância – Vasco Santos

1 – 00:04:20 a 00:05:16
Pois esta posição de ser o analista de fala é também um lugar de instrução, e, portanto, não é o que eu estou mais habituado, porque o analista aprende o trabalho da escuta, quer dizer, o silêncio implica, o silêncio atento implica um enorme trabalho, uma enorme formação.
Voltando lá pra trás, para a minha história, eu nasci na província portuguesa da Beira Alta... é... tenho um irmão, um pai muito inteligente, e uma mãe auto depressiva e, provavelmente, as origens estão sempre implícitas nas escolhas obscuras da nossa vida.

Vasco Santos inicia o depoimento colocando qual é o eu, aqui, agora, ou seja, o seu lugar de fala que ocupa ao ser entrevistado. Dividindo a sua trajetória entre psicanalista e editor, aprendeu o trabalho da escuta. Vasco narra sua vida em um estilo médio, patêmico, utilizando-se de metáforas (“o silêncio como trabalho”), em diálogo com sua duplicidade profissional. Ao dizer “voltando lá atrás”, remete-nos a um tempo do qual ele mesmo se afastou, em uma tentativa de autoanálise. Atrela as características com as quais qualifica seu pai, em que percebemos marcas do modo descritivo, “muito inteligente” e da mãe,

autodepressiva, à influência para o que se formaria mais tarde, atribuindo, com isso, o perfil de editor ao do intelectual e a associação da depressão da mãe à escolha implícita para a profissão de psicanalista. Marcando, portanto, as relações intersubjetivas fortes que impactaram a formação da subjetividade do enunciador.

> **2 – 00:09:32 a 00:14:01**
> *Eu fui estudar para Coimbra. É... Em minha casa, lia-se, mas não era uma casa intelectual, mas o meu padrinho, e na altura, ter um padrinho era muito importante, o irmão da minha mãe, um dos irmãos da minha mãe, são dois... Na nossa família só a minha mãe é que não estudou, porque a mulher portuguesa não estudava, quer dizer, tirava a escolaridade básica, mas não ia para universidade. Eram raras as mulheres, no tempo de minha mãe, na primeira metade do século XX, que iam estudar. Este meu tio do Direito era um homem da oposição política Salazar, é... Era um homem vivo, é um homem, ele ainda é vivo, um homem brilhante, e eu penso que fiz uma transferência, mais tarde, muito grande com ele em termos intelectuais, e foi ele que me introduziu muito numa leitura convulsiva.*
> *Eu li livros desde muito cedo, não devia ter lido, porque não os entendiam, mas este meu tio ia passando, sistematicamente, livros. Eu era muito pequenino em termos de tamanho físico, só aos quinze anos é que dei um salto, mas eu era muito pequenino e era muito tímido, portanto, brincava muito pouco, e ler era um espaço de fantasia. Ainda hoje, que estou quase nos 60 anos, eu me recordo... Devia ter doze, treze anos... De estar na casa dos meus avós, que tinha uma escadaria de pedra, de granito e eu sentado a ler O Taras Bulba, do Nikolai Gógol, e ainda me recordo do frêmito dos cavalos no gelo siberiano, e tudo aquilo pra mim era entusiasmante, mas ao mesmo tempo, também estranho porque os outros miúdos, de minha idade, andavam a jogar a bola...*
> *O 25 de abril dá-se quando eu estou no antigo sexto ano, portanto, havia sete anos de Liceu, quatro de escola primária, sete de Liceu, e um exame de admissão na Universidade. O 25 de abril foi um momento... Foi surpreendente. E, portanto, eu estava no antigo sexto ano, e portanto, o sexto e o sétimo ano foram já marcados sob o signo da revolução e do mal dos currículos escolares. Onde passamos, por exemplo, na disciplina de Português a ler autores que, antigamente, não se liam. O ambiente era um ambiente muito entusiasmante, de tremendo otimismo... Foi um otimismo breve porque passados o 25 de abril de 74, eu entro na universidade em 76, eu era de Ciências, e fui para o exame de admissão, na faculdade de Coimbra. Apesar de cursar Medicina, havia uma tradição de escritores médicos, quer dizer, na verdade, o meu desejo oculto, secreto, era ser escritor**.** Mas, rapidamente, percebi que, para ser escritor, era preciso uma profunda imaginação. Ou então um talento... Como chamamos habitualmente, um gênio, um talento que não sabemos de onde vem, que encontramos, por exemplo, em Rimbaud, Pessoa, não sabemos de onde é que vem isso, não é apenas oficina, não é apenas poiesis, não é apenas técnica, qualquer coisa de misterioso.*
> *Havia poucos cursos em Portugal, havia Letras, majoritariamente as mulheres que iam ser professoras, havia Direito, onde se era advogado ou juiz, e havia os médicos, portanto, as escolhas não eram muitas.*

Vasco descreve sua infância com as particularidades de cada familiar, de modo que percebemos a vinculação às figuras parentais. A partir de qualificações descritivas, causalidades argumentativas, papéis actanciais e processuais na narrativa, verificamos o imaginário da mulher portuguesa, representada pela sua mãe em décadas passadas, que apenas tinha o estudo básico e não ingressava na universidade, demonstrando o contexto machista e

opressor às mulheres; o papel do padrinho em sua formação intelectual, atrelado a um saber de "conhecimento", afirmando: "um homem do Direito, da oposição política Salazar, um homem muito brilhante". Pode-se remeter aqui a uma idealização heroica do padrinho em sua vida.

O editor descreve a intensidade com que lia, mas como em todo momento de seu depoimento, percebemos certo arrependimento de ter lido obras tão complexas desde cedo, demonstrando a transformação de si e os fortes processos intersubjetivos. Observamos que o imaginário da leitura está ancorado em um espaço de fantasia. Narra uma passagem de sua vida, há quase cinquenta anos, como uma narrativa literária, em que existem diversos efeitos de ficção. Em tal narração, encena sua vida como em um livro. Vasco tenta romper o imaginário de que não era igual aos "miúdos" de sua época, que jogavam bola, enquanto ele se divertia nas epopeias. Ao dizer que hoje está com quase 60 anos, nos condiciona a um efeito de realidade, dizendo que até agora se recorda do livro *O Taras Bulba*, que o marcou por reconhecer a sua maturidade precoce frente aos outros meninos de sua idade.

Retomamos o modo narrativo, os actantes e os processos que trazem o imaginário e as subjetividades. Em um modo narrativo, Vasco cita o acontecimento de 25 de abril, em que percebemos a marcação histórica no eixo subjetivo da própria vida. Relacionando esse trecho específico de Vasco à trajetória de Mazza, percebemos o contexto em que cada um estava inserido e, em um processo de transformação de si, têm hoje a mesma profissão. Vasco, inserido em uma célebre instituição e remetendo ao imaginário de "doutor" propiciado pelo curso de Medicina, logo nos apresenta o seu desejo oculto de ser escritor. Mas nos diz que precisaria ter algo de genial, carregando o imaginário de que escritor faz parte de um grupo seleto. Esse seria, portanto, um dos primeiros indícios de sua aptidão como editor. É válido ressaltar o estilo médio de Vasco, muito trabalhado e adornado, utilizando-se de um campo lexical clássico, comum aos eruditos. Por fim, no último trecho, é ressaltado, mais uma vez, o imaginário dos cursos de Medicina e de Direito como renomados, o que é comum tanto em Portugal, quanto no Brasil; profissionais com o *status* de "doutores". Também associa o curso de Letras ao imaginário de "curso de mulher para se tornar professora", refletido socialmente em seu país.

3 – 00:21:59 a 00:25:32
Eu nunca tive nenhuma militância partidária, mas fui sempre um homem de esquerda, eu nunca pude dizer histericamente de esquerda, no sentido clássico... E

> *lá fui para Coimbra... É... Ir para Coimbra era uma grande aspiração porque Coimbra era a nossa cidade universitária de excelência, onde estavam pessoas pela primeira vez fora de casa. Indo para a universidade não se ia para as forças... Para a "tropa", para as forças armadas, era aos 18 anos e pedia-se o aviamento militar. Estamos a falar aqui em frente as antigas instalações da PID, que são esses dois prédios, que agora são condomínios de luxo... Esses prédios aqui em frente era a sede da PID, era a polícia política, era aqui que se estruturava, que se fazia os interrogatórios... Não deixa de ser irônico que eu tenha acabado em frente às instalação da PID.*
> *Eu fui para Coimbra em 76, em pleno período revolucionário, logo no primeiro ano, fizemos uma greve de outubro a maio e, portanto, havia um clima de grande júbilo, mas também de convulsão política social. Era preciso por fora da universidade as pessoas prepotentes e fascistas e, portanto, não era um ambiente muito propício a tirar... O curso de Medicina é um curso muito fácil, porque implica apenas estruturar. O ambiente não era então... Era um ambiente fervilhante, de descoberta do mundo da cultura ao espanto do mundo, é... De um otimismo em que a própria vida intelectual era também uma arte de viver da prática.*
> *Andei 5 anos em Medicina e com um ano eu não tive aproveitamento, portanto deixei umas cadeiras, mas fui um aluno bastante bom, mas... Sem entusiasmo... Descobri que a vida hospitalar não era o que eu gostava de fazer, descobri que não era ser oftalmologista ou ser outra especialidade, ainda pensei em Oftalmologia... E depois concentrei-me em Psiquiatria. O problema é que nesses anos, por volta de 76 a 79, são anos de grande, de grandes... Produções intelectuais que eu considerei e continuo a considerar inestimáveis. E, portanto, algo começou a germinar em minha cabeça, mas eu não sabia bem o quê. Então, em 79 eu pensei... Não sei... Parece uma coisa platônica. Platão dizia que as ideias via imanências, os pensamentos procuravam os pensadores.*

No início desse trecho, ressaltamos a forte axiologização ao utilizar "sempre fui um homem de esquerda", condicionando-nos, então, a um imaginário de conhecimento, respaldado pela ciência e utilizando-se um modo argumentativo, em uma relação de causa e consequência. Inferimos que esse posicionamento de esquerda o direciona em determinadas escolhas de sua vida, até mesmo de sua própria editora. Ironicamente, o local onde foi realizada essa entrevista, em seu escritório de psicanálise, está situado em frente à antiga sede da polícia em pleno período revolucionário. Nesse contexto, descreve-nos o seu percurso na Universidade de Coimbra, remetendo-nos ao imaginário da cidade universitária por excelência. Vasco, que participou do movimento grevista, demonstra um *ethos* de engajado politicamente, com um ideal de "por para fora da universidade as pessoas prepotentes e fascistas", demonstrado pelo modo narrativo, com os actantes agentes (o próprio Vasco e os estudantes antifascistas) nesse processo narrativo. Embora tenha tido uma postura ativa na universidade, fez um balanço de sua trajetória na Medicina e quebra o imaginário de que é um curso difícil. Novamente, a leitura e a influência de complexas obras literárias e filosóficas assumem uma verdadeira epifania em sua vida. Diante da influência de tantos pensadores, sua cabeça fervilhava e buscava encontrar um outro Vasco.

4.5 Vocação – Vasco Santos

> **4 – 00:29:19 a 00:32:00**
> *E não sei por que eu comecei a pensar em fazer uma revista... Literária, não só literária, uma revista. É... E esta revista, seria também uma revista não partidária, mas também com alguma preocupação no domínio da estética e da política. E, portanto, seria uma revista híbrida. Tinha um amigo da Economia, tinha um amigo de História, e então pensamos em fazer a revista. Eu era o coordenador e tínhamos um coletivo editorial.*
> *E então sai a Fenda em 1979, sai o primeiro número da Fenda, foi um número muito caro, porque é interessante, essa questão da cultura e da distribuição, porque Fenda também surge numa transição técnica da tipografia de chumbo, da chamada tipografia quente para tipografia fria, o offset. E o primeiro número da Fenda sai com... Na primeira tipografia que tinha offset em Coimbra.*
> *Como é que eu fiz a revista? Pedi dinheiro ao meu avô materno, o pai da minha mãe, que era comerciante e que tinha algum dinheiro, não sendo rico... E pra ter uma ideia, a revista custou 100 contos, o que seriam hoje 500 euros, mas 100 contos em 1979 era muito dinheiro. Para dar uma ideia, comprar um carro, um Renault, comprava-se por 200 contos. Portanto, era muito dinheiro e uma espécie de maluquice econômica para fazer a revista. A revista em Coimbra em 79 teve logo um imenso impacto. Um impacto no meio acadêmico, um impacto no meio dos estudantes, não nas pessoas de letras, e teve um impacto também a nível nacional. Nós tivemos logo um carinho crítico, uma aceitação crítica surpreendente pra mim. A Fenda surge... A Fenda foi para mim também uma escola, onde eu fui aprendendo a fazer, porque eu não sabia fazer, e portanto havia um performatividade, hoje muito na moda, de número para número.*

Foi com essas inquietações que Vasco encontrou na concepção de uma revista literária o que ainda estava à procura em sua insólita carreira profissional. A revista, segundo ele, caracterizada como híbrida, era fruto de uma parceria com amigos de diferentes áreas. Percebemos nesse percurso de Vasco a marcação prosódica, com um tom mais pausado, mais descritivo em torno do que realmente já o interessava. O editor apresenta-nos, a todo momento, seu conhecimento técnico em torno das Artes Gráficas, descrevendo a transição do tipo de impressão que marcou a estreia da revista. Quando nos indaga: "como é que eu fiz a revista?" Há uma solicitação de pergunta, retomando um questionamento para si. Destacamos o uso da argumentação por comparação que nos pareceu constituir um eixo estruturador importante: o dinheiro investido, tendo tomado emprestado de seu avô, equivalia a metade de um carro, remetendo-nos ao imaginário de que fora considerado um louco por tal escolha. No entanto, a revista foi um sucesso e foi caracterizada, desde o início, por uma performatividade. Ressaltamos, então, uma autoestima elevada de si e de seu coletivo, considerando-os precursores desse modelo de revista.

> **5 – 00:35:15 a 00:39:47**
> *A Medicina ficou meio que um pouco, como diziam os gregos, como se eu fizesse uma época, uma suspenção da vida, mas porque... Não havia pressa, portanto, tava aquela FMI, e daí? A vida... Não precisávamos de muito dinheiro, é...*

> *Interessávamos era ler o Joyce, o Michel Foucault, ou Gill Deleuze, ou Proust, ter uma profissão não era rigorosamente obrigatório. Portanto, nós criávamos por um princípio, não era um princípio infantil apenas por prazer, mas não era o que hoje podíamos chamar de o princípio da realidade, é... Porque a economia não ocupava toda a realidade. Economia era uma pequena parte da realidade. O que nós queríamos era ser marginais, poetas, poéticos. Isso foi, de alguma maneira, sobrepondo-se.*
> *Enquanto estava a fazer os dois primeiros números da revista da Fenda, ainda em Medicina, abriu em Coimbra a Faculdade de Psicologia. Olha, abriu uma faculdade de Psicologia, e aquilo era uma coisa... Psicologia, Freud, o grande mestre da suspeita, ao lado de Marx, todos éramos de alguma maneira marxistas, uns mais clássicos, outros, como eu, mais enfuscados com o pensamento de Guy Debort.*
> *O livro do Guy Debort, A Sociedade do Espetáculo, de 67, que teve em mim um forte impacto, eu viria de publicar, mais tarde, na Fenda.*
> *Mas todos éramos, portanto, filhos de Marx, de alguma maneira, filhos de Nietzsche e eu comecei a ser também filho de Freud.*
> *Na altura era fluente as pessoas desistirem dos cursos, mudarem de curso, porque ia-se para Medicina, muitas vezes, por ser como um elevador social, né? Como ser juiz, como ser padre. Em Portugal, essas profissões eram muito consideradas e, portanto, ia-se muitas vezes sem a real vocação, apenas porque ganhava-se muito dinheiro e se tinha um estatuto social. Portugal é uma terra que ainda dá muita importância aos doutores, não no sentido do doutorado, era que tinha um curso superior. Portanto, doutores e engenheiros, e isso ainda se mantém curiosamente hoje. O tratamento por doutor é muitíssimo caricato em Portugal, e é também quando a mim o seu fracasso.*
> *Portanto, eu mudo com alguns amigos para Psicologia.*
> *E, portanto, com a carga da Psiquiatria na cabeça, Psicologia também foi uma Fenda na escolha duma outra via para ter um curso. Foi uma grande decepção para os meus pais, para a minha família, porque de alguma maneira, a Psicologia era uma coisa nova...*
> *E, portanto, deixar medicina para um curso de Psicologia, mais cinco anos na universidade, era uma coisa um pouco louca, não é? E foi um motivo de tristeza. Penso que meu pai nunca o disse, porque ele era muito inteligente, mas penso que não sei se me perdoou inteiramente essa saída... Porque os filhos são também uma fonte de narcisismo para os seus pais, não é? O que o seu filho faz? Ah, o seu filho é médico em Viseo, isso era bastante narcisante. AH, mas e o seu filho o que faz? Ele cursa medicina e faz uma revista e uma editora... E tá, tá, tá... Está a tirar o curso de Psicologia.*

Em um modo descritivo-argumentativo, Vasco justifica a sua não pretensão em seguir a carreira de Medicina. Para isso, invoca um saber de conhecimento, garantindo uma autoridade em seu discurso, ao demonstrar grande repertório de leitura por meio de célebres pensadores. Remete-nos também a um imaginário de "vida boa", que para ele não estava vinculado à condição financeira, justificando a vinda do FMI em Portugal, que nos dirige a um contexto sócio-histórico que estava inserido, e o seu ideário estaria ligado ao regozijo em meios aos livros e à filosofia. Assim, percebemos um sinal de desdobramento de consciência do sujeito, em um processo de auto-objetivação de si, ao dizer que hoje não poderia chamar o modo de produção econômico da revista como um princípio de realidade. Acreditamos que o Vasco da juventude mobiliza um imaginário relacionado com a prioridade aos talentos e às competências do sujeito, em detrimento do estereótipo de vida econômica em que se busca o ideário de renomados profissionais. Quando nos diz: "o que nós queríamos era ser marginais,

poetas, poéticos", percebemos o *ethos* de liberdade, de resistência. O modo narrativo, mais uma vez, com o papel actancial ativo (querer); e o modo descrito: marginais, poetas, poéticos, que evocam os imaginários relacionados à arte, à vanguarda.

Quando descreve o surgimento do curso de Psicologia em Coimbra, já influenciado pelos pensadores Marx, Freud, Nietzsche, observamos a dimensão que, para ele, tais autores traziam, o de "pais intelectuais", e a influência do meio "filho ou peixe". Percebemos, então, uma forte relação parental, digamos, em um nível intelectual, que tais pensadores tiveram em sua vida. Ao afirmar: "e eu comecei a ser também filho de Freud", compreendemos a ruptura, a mudança de curso, que despertou a avaliação do lugar que ocupa as profissões cristalizadas, renomadas no contexto português, não diferente do brasileiro. Observamos nesse trecho em que se refere à chegada do curso de Psicologia uma mudança de variação sonora, mais pausada, para descrever a mudança imprevista sentida pelos pais.

O imaginário dos cursos de Medicina, Direito e para formação de padres ancora-se no que Vasco denomina "elevador social", em que não é necessário o título de doutor para percebermos o tratamento privilegiado, dividido em castas sociais e profissionais. Em um saber de opinião, Vasco acredita que essa postura de enobrecimento aos ditos "doutores" é também um dos motivos de fracasso de Portugal. E aqui atrelamos o imaginário português de ser um dos países ainda pouco desenvolvido se comparado aos integrantes da União Europeia.

O signo Fenda, que já o acompanha, tornou-se nessa etapa de sua vida uma metáfora para justificar a escolha de outra via para se ter um curso. Percebemos um certo silenciamento ao dizer que essa mudança foi uma grande decepção para os pais dele, pois já havia se passado cinco anos cursando Medicina, área na qual era motivo de orgulho para os pais dele, ressaltado pelo imaginário de que "meu filho é doutor, com o indicativo de um futuro promissor". No entanto, Vasco mobiliza o *ethos* de liberdade e nos conduz por uma argumentação contrastiva marcada pela voz do outro, de seu pai, que diz: i) meu filho é doutor e ii) faz uma revista, está a tirar o curso de Psicologia... e "tá, tá, tá", onde percebemos uma tentativa de caracterização da fala do pai, a marcação prosódica ressaltada pela intensidade sonora mais baixa e a forma sucinta para contar a escolha do filho sem que desse abertura para maiores detalhes, o que nos permite perceber o desconforto que o pai tivera com a atitude de Vasco, contada a partir de sua própria experiência subjetiva.

4.6 Afetividade – Vasco Santos

> **6 – 00:44:59 a 0:48:41**
> *A Fenda de 1988 a 2000 publicou muito, sobretudo autores o quê? Autores da modernidade e jovens autores portugueses. Publicamos de Antonin Artaud, Henri Michaux, Ezra Pound. E é curioso assistir hoje em Portugal um movimento de editoras independentes, muito semelhante àquela dos anos 80, com outras características, já num outro mundo, já com outra sociologia de leitura, já em outra situação política e intelectual, ou melhor, crise de intelectualidade, mas há uma série de editoras, desde a Língua Morta, do Homem do Saco, Epionola, a Dois Dias Edições, a Letra Livre, a Maldor que vai surgir, o Orfeu Negro, a Companhia das Ilhas, há uma série de editoras independentes.*
> *É curioso este movimento numa altura em que nos primeiros anos, há uma década, Portugal sofreu um impacto brutal no campo das edições, que impacto foi esse? Foi a concentração editorial. Formam-se, sobretudo, dois grandes grupos, o grupo da Porto Editora, que era a grande editora de livros escolares e começa a comprar outras editoras de literatura em geral e o grupo Leya, formado a partir de uma editora de best-sellers, Oficina do Livro, depois vão comprar a Dom Quixote.*

Ressaltamos, nesse trecho, quando Vasco afirma que a Fenda publicou muito, o imaginário equivocado de que editora independente não publica muito ou é corriqueiramente uma pequena editora. Tal afirmação de Vasco nos permite contra-argumentar esse imaginário. Lembramos do modo argumentativo nesse trecho, em uma relação de causa (Fenda é pequena), mas como consequência publicou muito. Trata-se, portanto, de um raciocínio argumentativo de oposição, de adversidade.

Em nosso primeiro capítulo, já tínhamos sinalizado a perspectiva independente de Vasco; agora, relacionamos essa perspectiva com os aspectos discursivos e biográficos, apontando para o tom elevado e de autoridade com que o editor expressa as modificações editoriais por que Portugal passou.

> **7 – 00:46:45 a 00:48:40**
> *Esses grupos canibalizam o mercado. Independentes desses dois grupos e independentes dessa lógica. Podíamos dizer que é uma rede de independentes... De livrarias, tal como de editores independentes... É um editor independente ou livreiro independente é um editor ainda romântico, que seleciona o seu catálogo, não em primeiro lugar por razões mercantis, comerciais, o livro não é apenas uma mercadoria como outro qualquer, mas é sobretudo um instrumento de cultura e de emancipação do sujeito e de construção imaginativa do mundo pessoal e do que nos rodeia. E, portanto, as editoras independentes, eu acho que se definiria esse instrumento em dois gêneros: as editoras como a Fenda, que publicam livros de inquietação, livros que criam assombro, livros alguns politicamente radicais e fortes e as editoras independentes que publicam basicamente poesia.*
> *Mas ambos têm em comum a mesma paixão pelo livro, não apenas como mercadoria, mas como veículo do conhecimento. Conhecimento em termos gerais. E nesse aspecto Portugal é um oásis, ainda assim, na Europa. Talvez França ainda tenha pequenas editoras, mas por exemplo, na Inglaterra, é quase impossível hoje, publicar-se poemas... Quer dizer, o mercado tá completamente canibal.*

Vasco utiliza-se de uma argumentação por comparação para ratificar sua perspectiva sobre o mercado independente em Portugal. Para isso, destaca que os independentes não estariam vinculados a dois grupos (Porto e Leya) e a essa lógica (do capital, dos oligopólios mercadológicos), dando-nos também a percepção de que estes estão no papel de vilão. Ao mobilizar o *ethos* de que o independente está atrelado a uma idealização, a um romantismo, passa-nos a própria imagem que tem de si. E nos ressalta os dois tipos independentes: i) as editoras como a Fenda, que publicam livros de inquietação, assombro, politicamente engajados, e ii) as que publicam poesia. Isto nos remete ao imaginário de que, na verdade, esses dois tipos estão atrelados ao amor e à paixão pelos livros e pela escolha profissional de se fazer o que se gosta, embora tenha que abrir mão, sobretudo, de aspectos econômicos.

> **8 – 00:48:41 a 00:49:51**
> *Evidentemente, como eu tenho uma espécie de bissexualidade profissional, porque depois fiz uma formação a partir da Psicologia em Psicanálise, exerci no público e agora só no privado, é... eu vou balançando a minha vida, já foi mais a Fenda, agora é mais o Freud, mas temos sempre no terreno dos Fs, não é? Aliás, num dos catálogos que eu fiz da Fenda dizia assim: Portugal, país dos quatro Fs: Fado, Fátima, Futebol e Fenda.*
> *A Fenda, é preciso dizer-se, também teve livros que venderam milhares de exemplares.*
> *Portanto, tivemos livros que venderam muito e tivemos grandes livros que, infelizmente, não venderam.*
> *A Fenda sempre teve leitores e era possível viver da Fenda até 1997. Portanto, eu viajei muito com o produto editorial da Fenda, em termos de dinheiro.*

Vasco projeta em si uma bissexualidade profissional, ora mais editor, ora mais psicanalista. Em um dos catálogos que fez da Fenda, percebemos a autoestima elevada de sua editora e, portanto, de si, ao enfatizar: “Portugal, país dos quatro Fs: Fado, Fátima, Futebol e Fenda.” Nesse sentido, ao traçar um paralelo de sua vida, antes ligada à Medicina, e agora a essa dualidade profissional, ressaltamos um *ethos* ascendente, já que, a todo momento, nos passa uma imagem positiva do que tem feito como editor e psicanalista. Voltamos a afirmar o perfil independente que Vasco reforça, dizendo-nos que alguns livros “venderam muito”, e que era possível viver da Fenda, dando-nos um efeito de realidade.

> **9 – 00:49:52 a 00:50:51**
> *Felizmente, a Fenda hoje não tem dívidas, mas hoje é possivelmente mais difícil, com internet e com a crise econômica que se vive em Portugal, continuar a fazer livros da mesma maneira.*
> *O fato de eu ser psicanalista à tarde e editor de manhã, tem coisas muito parecidas. Simplesmente, a editora, eu tenho uma intervenção rubal, enquanto a psicanálise é uma coconstrução, é um par analítico, portanto uma arqueologia feita no presente.*

> *Portanto, são atividades diferentes, mas os mecanismos da Psicanálise imbricam-se também uma espécie de criatividade.*

Finalizando o seu depoimento, Vasco apresenta-nos um balanço de sua editora e de sua própria vida. A transformação de si e a própria conjuntura econômica e política de seu país fizeram com que não fosse possível continuar a produção independente da mesma forma. Atrelado a isso, divide o seu tempo na psicanálise, e faz uma interessante associação entre as profissões, argumentando: "a psicanálise é uma coconstrução, é um par analítico, uma arqueologia feita no presente, no entanto, os mecanismos da Psicanálise imbricam-se em uma espécie de criatividade". Portanto, o que se percebe no discurso de Vasco é uma forte análise de si mesmo, enfatizando as transformações subjetivas que ocorreram em sua vida, apresentando-se de um modo, sobretudo, descritivo-argumentativo, em que ressalta a leitura ainda precoce na infância, a mudança de curso, a criação de uma revista literária, a sua mencionada bissexualidade profissional. Apoiado, na maioria das vezes, em saberes de conhecimento, o que demonstra também o seu *ethos* de intelectual.

> **10 – 00:58:11 a 00:58:39**
> *O pior que nos pode acontecer é termos medo do nosso próprio talento.*
> *Eu sou de espírito livre, hoje penso mais ou menos o que eu pensava aos 20 anos.*
> *É como se não precisasse muito vender os livros... E no meio da Psicanálise vem como editor, e, portanto, não precisasse ter doentes, ou pacientes, portanto, nesse momento eu estou bastante conciliado com isso. Ser editor ajuda a ser psicanalista.*

Nessa perspectiva de uma autorreflexão motivada pela rememoração de sua trajetória, Vasco nos apresenta em uma visada de instrução para não termos medo do nosso próprio talento. Ressalta o seu *ethos* de espírito livre, de liberdade, permanecendo com o mesmo pensamento de quando tinha 20 anos, e nos permite inferir a idealização dos sonhos na juventude e permanecer com eles sustenta o ideal de sempre continuar jovem. Percebemos, então, que quando afirmava no início do depoimento que gostaria de ser "poeta, marginais, poéticos" e agora que não precisava vender os livros ou não precisasse de doentes, ele continua com a percepção de que é preciso viver com que realmente o motiva, em uma visão quase utópica de que poderá sobreviver fora de um sistema, embora, na prática, não seja dessa forma. "Ser editor ajuda a ser psicanalista", com essa dualidade, também praticada por tantos outros editores independentes para conseguir a sua sobrevivência, Vasco expõe uma percepção de utopia, como Maria Mazarello faz para continuar a sua empreitada. A metáfora da Fenda em sua vida não é ao acaso. Das suas aparentemente contradições de ideais, permite-se a passagem da luz, permite-se a Fenda.

Ressaltamos alguns *ethé* que se manifestaram em Vasco: o *ethos* de intelectual, o editor ancora-se em um discurso permeado de saberes de conhecimento e reflete em seu discurso diversos nomes de célebres pensadores que ratificam suas perspectivas e ideais de vida; e o *ethos* de liberdade, declarando que tem o mesmo pensamento de quando tinha 20 anos. Afirmou em seu depoimento que gostaria de ser "poeta, marginal, poético". A visão de liberdade sugerida estabelece-se também quando diz que não precisava vender livros ou, no meio da Psicanálise, não precisasse de doentes.

> **11 – 00:59:26 a 00:59:45**
> *Vergílio Ferreira, que é o nosso melhor ficcionista do século XX, não sei se no Brasil é lido, mas curioso, ele fez o nosso discurso de entrada na União Europeia, e começa assim: "E da minha língua vê-se o mar".*

Observamos não só nesse trecho, mas no decorrer do depoimento de Vasco, um estilo médio ou agradável, mais trabalhado e metafórico. Já finalizando nossas análises, justificamos o título desta dissertação. Durante a nossa entrevista em uma tarde chuvosa de inverno em Lisboa, Vasco conta-nos, em um estilo médio, mais trabalhado e metafórico, sobre o discurso de entrada de Portugal na União Europeia, e declama o verso: "E da minha língua vê-se o mar". Voltamos, portanto, ao início de nossa "descoberta", de nossas origens ao Império e à Colônia, e estendemos o nosso percurso pós-colonial a Alex Dau. Todos envoltos em uma tentativa de língua comum, mas que nos permite distinguir de onde são esses três editores, com narrativas distintas e trajetória representativas.

Figura 5 –Da minha língua vê-se o mar

Fonte: Santana-Gomes, 2017.

4.7 Infância – Alex Dau

1 – 00:05:17 a 00:05:47
Eu cresci numa cidade pequena, do centro de Moçambique, que se chama Quelimane, por coincidência, eles também chamam essa cidade de "Pequeno Brasil", é exatamente porque eles têm um carnaval lá, muito, muito bonito, e então ficou com esse nome durante a época colonial de "Pequeno Brasil", e foi exatamente por causa do Carnaval e o meu contato com livro praticamente surgiu nessa cidade, na casa onde eu vivia.

Alex relata-nos em um modo narrativo, com o actante agente (Alex e Quelimane) que nasceu na cidade de Quelimane, conhecida como "Pequeno Brasil", correspondente ao actante paciente, e nos descreve as inúmeras qualificações (muito bonito, pequeno Brasil) que nasceu nessa cidade associada ao Brasil, em uma tentativa de aproximação entre entrevistador e entrevistado. Nessa passagem, há o reforço do imaginário do Brasil visto de fora como um país do Carnaval. Situando-nos de onde vem, traçado comum ao iniciar o depoimento em narrativas biográficas, Alex narra-nos sua infância:

> **2 – 00:14:02 a 00:15:02**
> *Eu vivi com os meus pais, a princípio, e a minha avó, ela tinha herdado uma casa que tava repleta de livros, é claro que, a essa altura, não me interessa, né, não me interessava pelos livros, mas o primeiro contato foi feito através desses livros que os primos da minha avó que foram a Portugal deixaram. Eram livros mesmo de literatura... Literatura clássica, tinha revistas, tinha um monte de livros que, sinceramente, na altura, não me interessava, e até se tu me permitir, eu já vou te mostrar um dos livros que eu fiquei lá com a coleção de minha avó... Um momento... Olha, não sei se consegues ver, este é um dos livros lá da coleção que um dos primos de minha avó deixaram quando foram a Portugal. Então, aqui, os grandes romances históricos, por exemplo. Então aqui tem um livro muito antigo, deve ter, talvez, mais de 40 anos.*

Diferentemente de Vasco, Alex não desenvolveu o gosto pela leitura de imediato, mas isso se deu por conta das figuras parentais, responsáveis por apresentar o universo dos livros e da leitura aos editores. Nesse caso, o imaginário da casa da avó como lugar onde tudo se encontra e onde houve esse primeiro contato com o universo literário. Ao nos dizer dos livros que tinha nessa casa, percebemos como foi marcante em sua vida esse primeiro registro, já que faz questão de nos mostrar o livro que existe há mais de 40 anos, dando-nos um efeito de realidade. É também nesse trecho que encontramos uma visada de demonstração, em que Alex está no papel de querer "estabelecer a verdade e mostrar as provas". Percebemos também que esses livros só chegaram até ele por meio dos primos que os trouxeram de Portugal, o que representa uma interessante constatação de como esses livros chegavam a Moçambique, dando-nos o primeiro indício de uma difícil situação editorial que Moçambique se insere.

> **3 – 00:15:03 a 00:17:01**
> *Então havia lá muitos tipos de livros, mas claro que eu não me interessava, eu só vim me interessar pela literatura, literatura infanto-juvenil, na época, que era a coleção da Marvel, etc etc, depois daí que eu segui para outro tipo de literatura, mas antes, é claro que em primeiro lugar estavam as brincadeiras, né, o livro apareceu muito depois.*
>
> *Moçambique é um país jovem, um país independente, nós ficamos independentes em 1975 e antes de 75 havia alguns escritores moçambicanos, mas eles não tinham espaço para publicar, não podemos esquecer de falar da Noemia de Sousa, por exemplo, que na altura ela não publicou nenhum livro, os livros só foram publicados depois da independência. Quando? Estamos a falar depois do surgimento da Associação dos Escritores Moçambicanos. A Associação de Escritores Moçambicanos foi criada em 82, depois surgiu a geração Charou, creio que tu lestes sobre isso, só depois, digamos, dessa geração Charou é que surgiram, digamos, alguns escritores moçambicanos que publicaram suas obras. Mas essas obras praticamente estavam circunscritas num espaço geográfico de Moçambique que é mais em Maputo, que é a capital do país. Então, o resto do país praticamente não tinha acesso a esse tipo de... De... Literatura moçambicana. E nós começamos a ler, eu comecei a ler a literatura moçambicana, talvez na década de 90, quase no fim mesmo da década de 90, realmente porque havia falta de editoras, havia só uma editora, que era essa Associação de Escritores Moçambicanos, e não era qualquer um que podia publicar pela Associação de Escritores Moçambicanos, tinhas que ser*

> *membro, tinhas que fazer parte daquele grupo restrito e que não era fácil. E a própria política do país, na altura, que era um país marxista, leninista, e não era possível qualquer um editar por causa da censura etc etc. Então, realmente, era muito difícil nós encontrarmos obras de escritores moçambicanos nessa época depois da independência, nos anos 80 e 90.*

A marcação histórica a partir da narrativa de vida é verificada em Alex ao nos trazer a descrição das datas de quando Moçambique se tornou independente e nos situa o panorama dos escritores e editoras em país, dando-nos um efeito de realidade. Quando nos relata "eles não tinham espaço para publicar", remete-nos a uma preocupação de Alex com os autores, que mais tarde funda sua própria editora com este principal objetivo: auxiliar autores. Diante da marcação histórica, ele cita a autora Noemia de Sousa, que só conseguiu ser publicada após a Independência, em 1975. É válido ressaltar o panorama em que Mazza vivia no Brasil, na década de 70, durante a Ditadura Militar, quando acompanhou o fechamento da Vega Edições e Vasco em Portugal, que acompanhou o fervor do 25 de Abril de 1975, mas que logo cessou o breve otimismo gerado pelo signo da revolução. Ressaltamos com essas marcações históricas nos três editores os efeitos sobre as trajetórias de vida que os acontecimentos ressuscitam na memória. Alex problematiza o tardio desenvolvimento literário em Moçambique, por meio de um saber de experiência. Embora existisse a Associação de Escritores Moçambicanos, inferimos o caráter elitista e seleto para se conseguir publicar, repercutindo o imaginário do circuito fechado das letras. Tal percepção é possível por meio dos signos "não era qualquer um que podia publicar", "grupo restrito", explicitados pelos modos de organização descritivo e argumentativo, que reforçam os imaginários já debatidos. Alex enfatiza o início de uma literatura verdadeiramente moçambicana tardia, sendo divulgada apenas no circuito fechado de Maputo.

> **4 – 00:25:33 a 00:27:14**
> *Eu venho de uma família pobre, onde na minha família, eu não tenho referência de nenhum escritor, mas eu fiquei inserido num meio onde me interessei por literatura muito cedo. As pessoas da escola primária, como a gente dizia aqui, se interessavam por aquilo que eu escrevia, né, ainda novo na classe... Eu saí de uma cidade no centro de Moçambique para Maputo. Em Maputo, realmente, eu consegui contato com outras pessoas que liam, e fiz contato com autores, com escritores da minha geração que queriam espaço para publicar os seus livros, mas eles não tinham, a gente juntava-se, a gente batia, a gente falava de literatura, a gente mostrava essa nossa vontade de publicar, de escrever e, felizmente, eu encontrei, cá em Maputo, um espaço em uma revista, que se chamava revista Tempo, onde eu podia publicar os meus poemas, os meus contos, e isso alavancou esta minha entrada para a literatura porque os indivíduos que não estavam, por exemplo, em Maputo, tinham dificuldades, por exemplo, de publicar, porque, digamos, a capital é que gera a imprensa, né, quer dizer, as revistas e os jornais estavam todos cá e eu conseguia realmente colocar os meus trabalhos lá e publicar, e assim ver essa minha caminhada literária.*

Como Maria Mazarello, Alex narra de onde vem, de “uma família pobre”, em que podemos inferir diferentes imaginários socioculturais que perpassam tal realidade. Como mostra Bertaux (2006), o impacto dos valores ético-morais do grupo familiar reflete no percurso biográfico. Por meio de um grupo com interesses semelhantes, Alex no papel social de escritor busca o seu lugar. A trajetória dele, marcada pela saída do interior de Moçambique para a capital, Maputo, direciona-nos o imaginário de quem busca melhores condições nos grandes centros urbanos. O editor demonstra autoestima ao mencionar uma vocação à escrita desde o primário. Como demonstrado nos trechos expostos, percebemos um *ethos* de persistência e de engajamento ao iniciar um movimento ainda incipiente em busca de uma afirmação da literatura moçambicana. Destacamos também a trajetória dele em duas vias: escritor e editor; isso será perceptível no decorrer das análises, por meio da aspiração dele em ajudar os próprios autores, caminhada simplificada pela imersão em suas práticas como profissional da edição.

4.8 Vocação – Alex Dau

> **5 – 00:32:01 a 00:34:05**
> *Eu como autor enfrentei dificuldades para editar, para publicar minha primeira obra literária. É... Felizmente, eu consegui publicar o meu livro já muito tarde, meu primeiro livro muito tarde, e pela Associação de Escritores Moçambicanos, que eu ainda não era membro, mas participei da concessão e consegui. O que acontece em Moçambique... Para as editoras publicarem um livro de um autor desconhecido, elas devem ir ao encontro de financiamento, de patrocínio, a gente chama de patrocínio, pra custear a produção do livro. Então, essas dificuldades todas eu encarei com a editora na altura que era a editora da Associação de Escritores Moçambicanas, e realmente eu gosto muito da obra, já foi com outra editora, a Alcance editoras e eu enfrentei outras dificuldades, como a questão de distribuição, de pagamento dos direitos do autor etc. Então eu decidi me tornar um editor independente.*
> *A editora já existe há três anos, mas eu ajudo os outros autores que têm dificuldades em editar, então eu, pela minha experiência como autor... Eu consigo realmente aconselhá-los, encontrando uma plataforma pra editarmos as obras desses autores.*
> *A minha editora chama-se Oleba editores.*
> *No princípio, realmente, a única editora que existia era... Uma das poucas editoras realmente que apostava na literatura moçambicana, era a Associação de Escritores Moçambicanos, mas agora nós já temos muitas editoras.*
> *Hoje nós já temos muitas editoras, mas são poucas as editoras atuais que investem na Literatura. Essas editoras que nós temos implantadas em Moçambique, que apostam mais na produção do livro escolar.*
> *Uma das poucas editoras que realmente apostam na Literatura é a Alcance editores, que foram eles que fizeram meu segundo livro.*

A partir de um saber de experiência, Alex descreve o seu lugar de autor ao produzir o próprio livro e o que o impulsionou a criar a própria editora. Descreve que, para um autor novo

conseguir publicar, é necessário ir atrás de patrocínio, já que são poucas editoras, remetendo-nos ao imaginário de que é difícil ser escritor, é difícil publicar. Destacamos o modo descritivo e as qualificações positivas e negativas em torno da profissão de escritor e de editor. O modo narrativo é característico de seu discurso e observamos os papéis actanciais do escritor como agente protagonista. Alex estabelece uma relação argumentativa elencando uma série de motivos para se tornar editor independente: distribuição, direitos do autor etc.; por isso, encontramos em Alex um *ethos* independente atrelado à visão de que o próprio autor se beneficiaria, já que essa é a sua realidade, o contexto em que está inserido. Percebemos um deslizamento enunciativo ao descrever, primeiro, "a minha editora" e, depois, "essas editoras que nós temos", aproximando-nos de um modo global sobre as editoras moçambicanas, que ainda não investem na própria literatura nacional. A sua experiência como autor permite transmitir um saber de conhecimento, baseado na experiência.

> **6 – 00:39:48 a 00:40:43**
> *Bem, não é bem assim na contramão, mas é encontrar um meio onde eu como editor independente e o autor consigam ficar satisfeitos, né, tanto um como outro, consigam encontrar um meio termo para todos ficarem felizes. Então, assim, em relação às editoras de Moçambique, nós temos uma série de problemas, tem a distribuição de livros, o autor, por exemplo, depois de publicar um livro, ele fica à espera de receber seus direitos de autor, não recebe ou recebe um valor que ele acha que não vai de acordo com aquilo que foi o seu trabalho. Então, há um certo desentendimento entre os autores com as editoras, então essa vontade de criar uma editora independente era pra responder às necessidades dos autores. Eu como autor sentia que eu estava sendo injustiçado.*

Em um modo descritivo, com o uso de qualificativos (autor e editor satisfeitos, todos fiquem felizes, injustiçado) e argumentativo, por meio de uma relação de causa (encontrar um meio termo como autor e editor) e consequência (para todos ficarem felizes), Alex remete-nos a um ideal de profissional, em que autor e editor possam ficar satisfeitos. Percebemos, então, um *ethos* de utopia, também notado nos demais editores analisados. Mais uma vez, por conta de seu saber de experiência como autor, percebemos os problemas inseridos na cadeia produtiva do livro em Moçambique – também comuns ao Brasil, sobretudo em relação à distribuição. Assim, percebemos um efeito patêmico na fala dele e um imaginário atrelado à percepção de "justiça com as próprias mãos".

> **7 – 00:40:44 a 00:42:17**
> *Então, encontrei uma maneira, olha... Eu vou fazer, vou ser um editor independente aí pelo menos eu consigo, eu sei onde estão os problemas e vou tentar sanar esses problemas. Por exemplo, a distribuição é muito fraca em Moçambique. Eu sei dizer, uma editora levar o livro, querer fazer distribuição, não chega lá. O livro pode levar talvez até 5 anos ou 10 para se esgotar e o autor está à espera dos seus*

> *direitos de autor, percebe? Então isso é um grande problema. Então, o que eu faço, eu aconselho os autores, a melhor maneira de seu livro for vendido é este, a melhor maneira de tu fazer o seu livro é assim, e uma das coisas, por exemplo, que eu faço com uma editora independente é tiragens reduzidas, 100, 200, 300. Então, as outras editoras, eles fazem uma tiragem muito grande e, depois, pra ser vendido, leva um processo muito, muito, muito longo. E eu sei que, para se vender um livro em Moçambique é complicado, porque o poder de compras do moçambicano também é reduzido, é... Principalmente quando se trata de comprar livros. Então, existe uma plataforma para nós fazermos facilmente com que o livro chegue às pessoas, que é através de lançamentos, através de convívios, de intercâmbios, a gente põe os livros à venda, a gente interage com os leitores, apresentação dos livros nas faculdades, nas escolas, então essas são as plataformas que nós encontramos de fazer contato com os leitores e pôr o livro ao alcance deles.*

Alex apresenta-nos o contexto social e econômico em que Moçambique está inserido e nos diz "vou tentar sanar esses problemas", ressaltando o seu papel actancial ativo. Percebemos, mais uma vez, a utopia, o *ethos* de justiça que mobiliza. Percebemos uma visada de instrução em sua fala, de um Eu que quer "fazer saber-fazer", no papel de legitimação para transmitir esse saber-fazer, descrevendo a melhor maneira para conseguir publicar. Há uma intensidade sonora quando Alex descreve a longa demora em conseguir vender esses livros, dando-nos a sensação de um efeito patêmico de desconsolo. Para corroborar essa constatação, Alex ressalta o poder de compra reduzido dos moçambicanos, atrelado ao imaginário de que "livro é caro". Nesse sentido, Alex ressalta, por meio de um saber de opinião, a mediação que pode ser estabelecida com os leitores, com o contato entre os próprios autores, lançamentos, entre outras alternativas.

> **8 – 00:42:18 a 00:43:24**
> *Nós temos umas tantas editoras, como eu disse, e por exemplo, eu vou falar da Plural editoras, por exemplo, que é uma editora de capitais portugueses praticamente, um dos maiores acionistas da Plural é uma empresa portuguesa, a Porto Editora, por exemplo. Nós temos a Envendia, que é uma editora praticamente Leya, o grupo Leya que é um grupo português. Então, nós temos realmente influências de editoras estrangeiras, como é o caso de Portugal, especificamente, agora indo para Angola, realmente, não temos tanto muito contato com Angola, com Brasil, talvez temos agora, e os editores moçambicanos geralmente estão para serem independentes.*
> *As editoras devem se enquadrar também no mercado, na realidade moçambicana. É assim, eu como autor, quando escrevo, eu procuro dar uma certa identidade aos meus trabalhos, porque senão não vai haver diferença entre uma obra de um escritor moçambicano e de um escritor brasileiro, e de um português, por exemplo, né?*

Ressaltamos no capítulo 1 desta pesquisa o panorama editorial desses países lusófonos. Historicamente, Portugal buscou um público leitor em território africano, sobretudo em Moçambique, o que é confirmado por meio da experiência editorial de Alex. O editor descreve os diferentes grupos editoriais e reforça, ainda, a submissão a Portugal. Alex

manifesta um *ethos* de contestação, de maneira que possa ir contra ao movimento dos grupos portugueses. Por meio de um saber de experiência, diz: "os editores moçambicanos estão para serem independentes"; e, por meio do modo argumentativo, estabelece uma relação de causa (é editor moçambicano) e consequência (portanto, está para ser independente). Nesse sentido, a qualificação independente já estaria imbricada em Alex devido a todo um percurso histórico marcado pela imposição cultural e política em Moçambique. Além disso, o editor ressalta a ideia de identidade atrelada às produções editoriais que deve ser estimulada. Mais uma vez, percebemos um *ethos* de justiça e de libertação, embora, paradoxalmente, sejam agora "pós-colônia".

> **9 – 00:50:52 a 00:53:01**
> *Um dos fatores que realmente dificultam a publicação do livro é o poder de compra. O poder de compra das pessoas, então, o livro, as editoras investem num autor desconhecido, o livro não é adquirido, fica no armazém e a editora já investiu um capital para fazer um livro deste autor e não é recompensado, então essa é uma dificuldade. O livro não é vendido. Nós não temos um mercado para o livro ainda. O mercado do livro em Moçambique ainda é Maputo, são as grandes cidades. Então, as tiragens dos livros, a começar, são muito reduzidas, porque é um risco fazermos uma tiragem muito grande, principalmente de autores, são desconhecidos, a ideia é fazer uma tiragem reduzida. As grandes editoras têm uma política, por exemplo, para elas sobreviverem do mercado do livro, não investem só nos livros literários. Um dos grandes suportes da maioria dos escritores é o livro escolar, porque o livro escolar é comprado pelo Ministério da Educação e depois é gratuita a distribuição para as classes. As editoras que realmente têm a chance de fazer o livro escolar, esses conseguem sobreviver. Agora, não há nenhuma outra editora que consegue viver ou sobreviver de produzir livros literários, não, não é possível... Essa editora falia e desaparecia em pouco tempo. Eu trabalho como informático e também trabalho em Cinema, algumas vezes. Bem, digamos, não fiz nenhuma formação, nenhum curso em relação a este trabalho de editor, são pesquisas, aprendizados práticos com as coisas que acontecem.*

Percebemos na entrevista de Alex como acentuou-se um saber de conhecimento baseado na experiência, como a estratégia de tiragens reduzidas das publicações para que ainda assim possa viabilizar a produção de um livro de um novo autor. O editor também descreve o baixo poder de compra dos moçambicanos, em que podemos associar a um imaginário de resquícios de um país que foi colônia de exploração, do pouco estímulo aos centros culturais, bibliotecas, e a ideia de que livro é algo ainda caro.

Ao nos dizer que não há nenhuma editora que consiga sobreviver produzindo livros literários, imediatamente perguntamos como, então, ele se sustenta. Ele nos diz que trabalha como "informático", algumas vezes com cinema, mas não teve nenhuma formação, nenhum tipo de curso relacionado ao trabalho de editor. Como Vasco, que não teve formação específica, esses

editores projetam em si a relação da leitura, dos livros, como eixo transformador de suas vidas, e também de escolha profissional.

4.9 Afetividade – Alex Dau

> **10 – 00:53:02 a 00:54:39**
> *O caso de Moçambique, infelizmente, é... São poucos indivíduos que têm acesso às novas tecnologias de informação, então essa é uma realidade muito diferente, são poucos que têm, realmente... É... Ainda estamos numa época de descobrimentos, mas eu sei que, por exemplo, em países que tiveram acesso à tecnologia de informação muito antes do que nós, eles talvez ficaram entusiasmados com essa tecnologia de informação, mas logo viram que o livro físico continua a ser um companheiro inseparável, não é?*
> *Os livros são de distribuição gratuita porque as pessoas não têm o poder de compra para adquirir os livros escolares. Então, quando a gente está a falar de ler livros literários, livros infanto-juvenis, esse é um outro desafio.*
> *Eu gosto de dizer que eu sou um cidadão do mundo, aberto para intercâmbios, para aprender com os moçambicanos, com gente de outra parte do mundo, porque geralmente, nós, se quisermos progredir nesse mundo da literatura, nós temos que ler, ouvir, trocar, trocar contatos, por exemplo, fiz muitas amizades com brasileiros, tenho muitos amigos no Brasil. Então é assim, gosto de ser um cidadão do mundo.*
> *Eu vim a Belo Horizonte, e uma das coisas que aconteceu agora em Belo Horizonte é que há um conto meu, do meu primeiro livro, que foi adaptado para um bailado, pela Companhia Agnes, não sei se tu conheces...*

Alex descreve-nos que Moçambique está em uma "época de descobrimentos", metáfora do último país colônia de Portugal a se tornar "independente". Apesar de as novas tecnologias de informação terem chegado de forma mais tardia em Moçambique, ele avalia que, no caso do livro físico, este ainda continua sendo um companheiro inseparável, mobilizando o imaginário de que o livro nunca irá acabar. O signo "desafio" é constante em Alex, seja para publicar, ou para comprar livros, por motivações já ressaltadas no depoimento do editor moçambicano.

Alex projeta-se como um cidadão do mundo, aberto para intercâmbios e para aprender, remetendo-nos a um *ethos* de conectado. Há um deslizamento enunciativo "nós somos, se quisermos progredir nesse mundo da literatura, nós temos que ler, ouvir, trocar, trocar contatos", e nos aproxima de um imaginário que, para ele, deve ser comum aos autores e aos editores, contribuir para uma troca de experiências. Exemplo disso é a viagem que fez ao Brasil, a Belo Horizonte, quando teve a oportunidade de estabelecer amizades e contatos, produzindo um efeito de realidade, ao dizer que conseguiu boas parcerias no Brasil e teve até a adaptação de um de seus romances para uma companhia de dança. Percebemos, então, o papel social que Alex acredita compor, a de um profissional ligado ao livro e à literatura.

> **11 – 00:55:27 a 00:56:27**
> *Viver atualmente em Moçambique é um grande desafio, está sendo um grande desafio, nós estamos a enfrentar uma crise econômica, política e a gente espera que a gente ultrapasse essas dificuldades todas, que estamos a viver agora, estamos num momento muito conturbado, né... Conturbado... Estamos em guerra, temos dificuldades financeiras etc., etc. afeta diretamente às artes, por exemplo.*
> *Nós de Moçambique, as editoras de Moçambique, para conseguirmos ISBN, temos de recorrer a Portugal, temos de recorrer a Portugal porque o Moçambique não recebe o ISBN diretamente do regulador porque nós não conseguimos fazer as tiragens suficientes para o regulador nos atribuir a autonomia em relação ao ISBN.*

Novamente, Alex traz o signo "desafio", agora em outra dimensão, em como é viver em Moçambique, já que teve relações intersubjetivas fortes e o seu olhar sobre o país mudou. Notamos como o percurso biográfico do sujeito gera uma transformação em sua visão de mundo. Ele remete-nos ao momento atual de sua vida com uma intensa relação com a marcação histórica em que Moçambique está inserido, um momento de guerra, de conflitos, dando-nos a inferir que, diante de contextos políticos em conflitos, perpassa o imaginário de que "a cultura é a última a ser pensada em termos políticos". Alex insere a todo momento o povo moçambicano em sua fala ("nós") e, por meio de um efeito patêmico, ressaltado em signos "estamos em guerra, temos dificuldades financeiras", coloca outras questões aparentemente fáceis de se resolver, mas que ainda não se desvincularam de Portugal. O exemplo do ISBN (*International Standard Book Number*)[36], imprescindível para publicações dos livros, requer ainda autonomia.

> **12 – 00:56:28 a 00:58:10**
> *Nós temos que separar aqui duas coisas, tem o livro escolar, por exemplo, que a Plural, por exemplo, ela já aposta no livro escolar, e os livros literários. A minha editora, por ser uma editora independente, por exemplo, eu não aposto muito em livro escolar, eu só edito livros literários. Então, assim, a média, por exemplo, por ano, posso publicar no máximo cinco obras, no máximo cinco obras.*
> *Isto estou a falar da minha editora, é muito nova, mas é isto, o máximo cinco obras por ano.*
> *Não fui para muitos países, por exemplo, mas quando a gente vai para um país e nos identificam como autor, por exemplo, há esse intercambio, por exemplo, vou dar o caso do Brasil, por exemplo, da vez que eu estava aí, foi muito bom, foi bonito, porque realmente eu pude trocar experiência com os negros brasileiros, por exemplo, a explicar como que era Moçambique, porque muita gente especulava, outros nem sabiam o que é Moçambique, onde fica Moçambique, eu falar da minha experiência como um indivíduo de país africano, que nós levamos uma vida normal como a que se leva no Brasil, por exemplo, é... A maioria somos negros, então não há este problema que existe no Brasil do racismo.*

[36] O ISBN *(International Standard Book Number)* é um sistema que identifica numericamente os livros segundo o título, o autor, o país e a editora, individualizando-os inclusive por edição. Disponível em: <http://www.isbn.bn.
br/website/>. Acesso em: 17 jan. 2018.

Percebemos uma visada de instrução comum ao discurso de Alex. Nesse trecho específico, deixa claro a distinção que deve ser feita entre livros literários e livros didáticos, e reforça a aposta em livros literários. No entanto, percebemos que a média de cinco livros editados por ano demonstra o perfil ainda modesto de sua editora e da própria literatura em formação de seu país, resgatando o imaginário de que ainda é um país a se desenvolver. Ao mobilizar o seu *ethos* de conectado, ligado, com muita vontade de conhecer lugares e pessoas, ele ressalta novamente a vinda a Belo Horizonte, onde conheceu outros negros brasileiros que perguntavam sobre Moçambique, remetendo-nos ao imaginário muitas vezes veiculado de que pouco se conhece sobre a África e, sobretudo, sobre o país dele. Ao afirmar a sua experiência como africano, Alex remete-nos a um efeito de realidade, dizendo onde está inserido, sem o problema do racismo, já que todos são negros. Ele faz uma argumentação comparativa ao Brasil, um efeito de empatia, que tem no racismo um dos maiores desafios para constituir uma sociedade em busca de igualdade.

> **13 – 00:58:40 – 00:59:25**
> *Ser um bom editor é como se a gente fosse um bom pai, um bom pai procura dar a melhor educação para os seus filhos, né? Um bom editor ele procura, realmente, dar o melhor conselho ao autor, no que diz respeito a obra de uma maneira geral, desde a sua concepção, a sua finalização, então eu acho que o editor e o autor deve funcionar esse elo de ligação como se fosse pai e filho, uma boa relação. Então entre pai e filho. Então acho um bom editor aquele que realmente dei a melhor educação a meu filho, e o resultado disto é um livro perfeito, um livro bom.*

Percebemos nesse último trecho que Alex agencia uma série de recursos para projetar uma imagem positiva do editor. Para isso, compara o autor à figura de um pai, que procura dar uma boa educação ao filho, projetando um efeito de ficção. O elo entre pai e filho, e no caso, autor/editor e livro, remete-nos ao imaginário do livro como filho de um autor, e toda uma relação afetiva que se emerge. É nesse papel de editor paternal que Alex projeta um *ethos* de bom pai, de possibilitar a concepção de um livro.

É perceptível em todo o depoimento de Alex o uso de elementos prosódicos de variação, como uma rápida velocidade de fala, possivelmente característica das variações de língua portuguesa em sua região. Tal marcação também nos possibilita verificar um estilo baixo ou simples, claro e próximo da linguagem corrente em seu discurso. Percebemos que essa entonação é muito usada para expressar os valores axiológicos do enunciador.

Ressaltamos os possíveis *ethé* que são mobilizados em Alex, são eles: o *ethos* de justiça, pois o editor se coloca no papel de estabelecer uma relação paternal com os seus autores, com o objetivo de tentar fazer justiça ao facilitar a publicação de novos autores em busca de uma literatura moçambicana; e o *ethos* de conectado, ligado, com muita vontade de conhecer lugares e pessoas, um "cidadão do mundo", como se projeta. Observamos o *ethos* de conectado, ligado, antenado a um lado tecnológico que foi ressaltado no editor Alex Dau, até mesmo pela entrevista ser feita via *Skype.* Além disso, percebemos um tom político neocolonial, e por isso, a resistência de Alex, frente a essa luta para uma independência nacional de fato.

Voltando ao nosso objetivo geral desta dissertação, de perceber os possíveis *ethé* discursivos a partir das narrativas de vida dos editores independentes, decidimos elencar alguns *ethé* que são mobilizados ao narrar sobre a própria vida. Como nos apresenta Charaudeau, o *ethos* está relacionado à percepção das representações sociais e dizem respeito tanto de indivíduos, quanto a grupos. O *ethos* coletivo "[...] corresponde a uma visão global, mas à diferença do *ethos* singular, ele é construído apenas pela atribuição apriorística de uma identidade que emana de uma opinião coletiva em relação a um outro grupo" (CHARAUDEAU, 2006, p. 117). Para nossas análises, pensamos nos principais *ethé* que foram constatados, e que se ressaltam, de um modo geral, nas projeções discursivas nas narrativas de vida dos editores independentes, como demonstraremos a seguir.

4.10 Ethos discursivo nas narrativas de vida dos editores independentes

Observamos o *ethos* coletivo, global, comum aos três editores entrevistados, são eles: de ascendência, de testemunha, de competência, de resistência, de independente e de utopia. Mais detalhadamente, apontaremos as imagens que cada editor projeta de si, de forma individual, descritas no decorrer das análises.

4.10.1 Ethos de ascendência

Como reflete Caeiro (2016), há uma projeção etótica de forma ascendente, de baixo para cima, com a ideia de crescimento no sentido positivo. Dessa forma, foi possível observar, sobretudo em Mazza, um discurso permeado de efeitos patêmicos, o qual pressupõe uma

trajetória de vida ascendente, começando como faxineira de uma gráfica até se tornar editora. Assim como Vasco e Alex, que projetam positivamente as trajetórias das vidas deles.

4.10.2 Ethos de testemunha

Charaudeau (2005) apresenta-nos que não está ligado à identidade social do sujeito, mas resulta de uma construção discursiva pelo sujeito falante, de tal modo que os outros podem julgar aquele acontecimento narrado por meio de uma experiência vivida. O sujeito demonstra seu conhecimento de maneira clara, evocando memórias e vozes, em uma condição de sinceridade. É perceptível, portanto, em Mazza, Vasco e Alex, que, por meio de fragmentos das vidas deles, mobilizem alguns acontecimentos que para eles são relevantes e se tornem testemunhas de momentos também históricos.

4.10.3 Ethos de competência

Exige saber e habilidade, um domínio particular na atividade que exercem. Características que invocam esse percurso: herança, estudos, funções exercidas, experiência adquirida. Mazza, Alex e Vasco assumem a competência por terem um papel decisivo na cadeia editorial e um compromisso profissional de se aperfeiçoar e buscar a melhoria das produções, atrelado a uma característica "independente".

4.10.4 Ethos de independência

Como apontado no decorrer desta dissertação, a ideia emblemática do "independente" está associada a diferentes características para cada editor. Em Mazza, percebemos a imagem de independente atrelado a um perfil militante. Embora tenha sido uma batalha conseguir abrir uma editora independente, persiste em continuar com publicações voltadas à temática afro-brasileira, motivada pela sua trajetória de vida. Em Vasco, o *ethos* independente está associado à mudança de curso, sem que a postura contrária do pai pudesse convencê-lo da decisão. Vasco aposta nas publicações dos livros de assombro, de literatura, capazes de subverter a lógica do pensamento, é a independência também do sujeito leitor e dos próprios grupos oligopólios que canibalizam o mercado. Por fim, em Alex ressaltamos o *ethos*

independente ligado à questão de libertação nacional, de uma busca para concretização de uma literatura moçambicana, atrelado ao papel do editor como algém que deve ajudar o autor.

4.10.5 Ethos de resistência

O *ethos* que emerge das práticas discursivas dos três editores está atrelado à resistência, marcada por uma busca dos editores de que suas produções sejam respaldadas por valores literários e artísticos das obras, pela busca de um público leitor e de sua formação crítica, resistindo à vinda dos oligopólios (Vasco), do preconceito existente na sociedade (Mazza) e a busca de uma literatura nacional (Alex). As posturas dos editores geram alguns efeitos de sentido, como a força e a coragem, já que, apesar de terem enfrentado diversos percalços em suas vidas, resistem e persistem, utilizando-se dessa característica como resposta para seguir a caminhada.

4.10.6 Ethos de utopia

Por meio das narrativas de vida dos editores, percebemos que as escolhas profissionais foram guiadas por algo que os próprios editores colocaram como algo utópico. A escolha para a profissão de editor, ora ao acaso, como em Mazza, ora por um interesse, como em Alex e Vasco, são marcadas pela utopia, numa tentativa de mudar o cenário editorial. Para Mazza, a utopia existe para dar continuidade à batalha dela; para Vasco, a visão quase utópica estabelece-se por sonhar que poderá sobreviver fora de um sistema econômico capitalista; já em Alex, a busca de uma libertação, de fato, de Moçambique.

Neste quadro a seguir, demonstramos os possíveis *ethé* discursivos dos editores independentes que foram apontados no decorrer das análises.

QUADRO 3 – Os *ethé* discursivos em Maria Maria Mazarello, Vasco Santos e Alex Dau

Maria Mazarello	**Vasco Santos**	**Alex Dau**
Ethos de silêncio Em vários momentos, há marcações prosódicas, variação no tempo de fala, silêncio, ou mesmo uma intensidade sonora mais baixa; esse fato ocorria, sobretudo, nos momentos em que relatava cenas de preconceito.	**Ethos de intelectual** Vasco se ancora em um discurso permeado de saberes de conhecimento e reflete em seu discurso diversos nomes de célebres pensadores que ratificam suas perspectivas e ideais de vida.	**Ethos de justiça** Alex se coloca no papel de estabelecer uma relação paternal com os seus autores, com o objetivo de tentar fazer justiça ao facilitar a publicação de novos autores em busca de uma literatura moçambicana.
Ethos de vitória Por meio do esforço, persistência e trabalho árduo, Mazza nos passa a imagem de uma figura heroica.	**Ethos de liberdade** Vasco projeta o seu pensamento como o mesmo de quando tinha 20 anos. Afirmou em seu depoimento que gostaria de ser "poeta, marginal, poético". A visão de liberdade sugerida estabelece-se também quando diz que não precisava vender livros, nem precisava de doentes referindo-se ao trabalho como psicanalista.	**Ethos de conectado** Essa projeção etótica em Alex está associada ao fato de afirmar ter muita vontade de conhecer lugares e pessoas, um "cidadão do mundo", como se autointitula. Observamos o *ethos* de conectado, ligado, antenado a um lado tecnológico que foi ressaltado no editor, até mesmo pela entrevista ser feita via *Skype*.

Com esse quadro, estabelecemos os possíveis *ethé* discursivos dos editores de forma individual. Acreditamos que o papel social revelado pelos depoentes foi a de evocação do imaginário da vinculação e paixão da profissão com os sonhos de vida, uma predestinação ao ofício de edição.

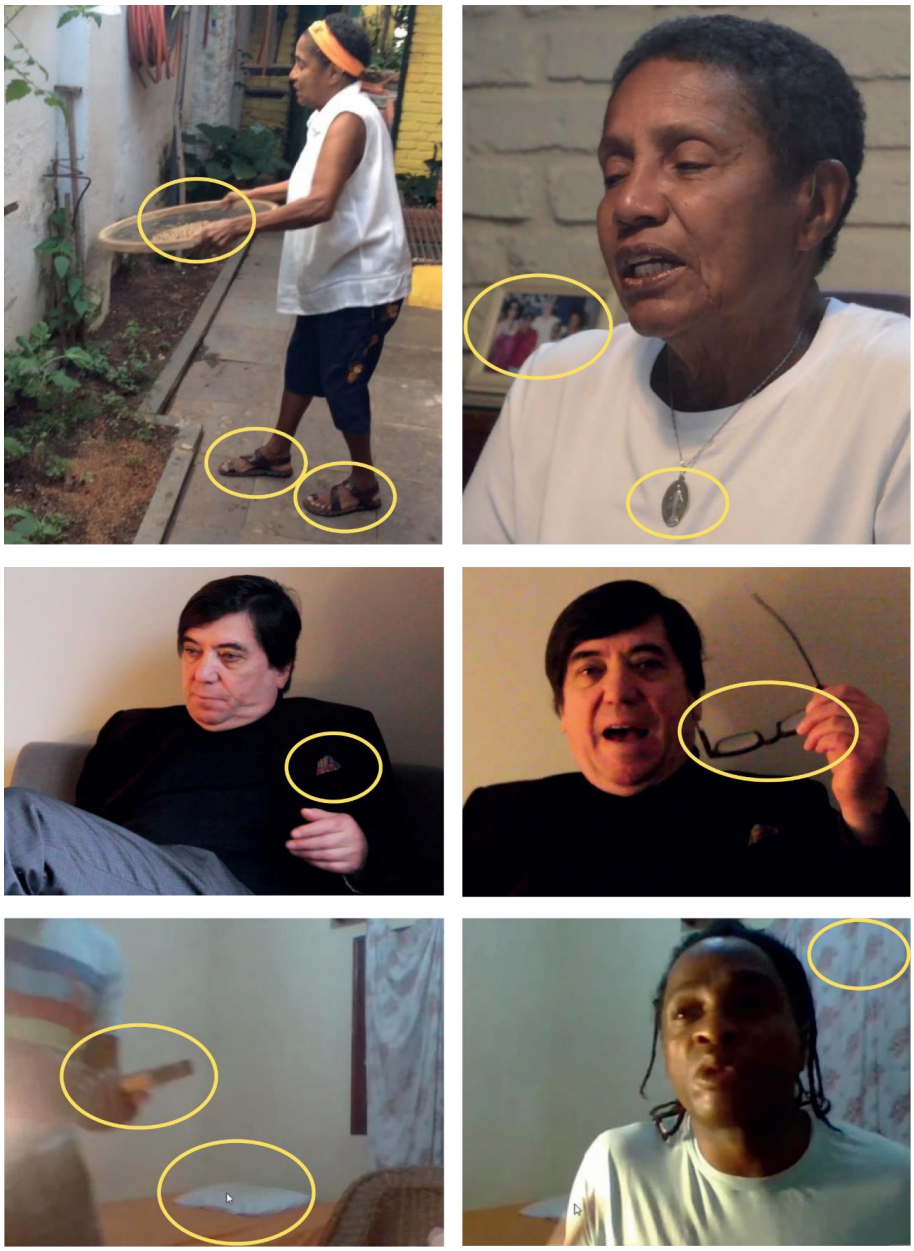
Percebemos que a forma como editores narram os acontecimentos de sua vida em determinado tom e estilo, com as características icônicas, mobilizam ou sustentam outros *ethé*. A seguir, demonstramos o estilo perceptível em cada editor e retomamos o perfil independente que eles projetam.

QUADRO 4 – Estilo e perfis independendentes

Maria Mazarello	**Vasco Santos**	**Alex Dau**
Um estilo **baixo** ou **simples**, claro e próximo da linguagem corrente. **O perfil independente** A partir das contribuições de Muniz Jr, percebemos em Mazza um perfil intermediário. Durante muitos anos, sua editora cuidava de todas as etapas da cadeia editorial. Atualmente, alguns setores já são terceirizados (impressão, acabamento), mas como ela se refere: "... foi uma batalha. Eu sabia que grande eu não ia ser, especialmente pela linha que eu resolvi trabalhar",	Um estilo **médio** ou **agradável**, mais trabalhado e metafórico. **O perfil independente** Percebemos com Vasco o perfil intermediário, ao afirmar "a Fenda publicou muito" e teve, sobretudo na década de 90, maiores pretensões e seus livros chegaram a ser vendidos em outros países. Esse perfil oscila entre o Bonsai e o Girafa, sendo comum a ausência na divisão do trabalho. No caso da Fenda, o Vasco assume diversas funções. No entanto, o seu tempo não é exclusivamente para a Fenda, já que o divide como psicanalista.	Um estilo **baixo** ou **simples**, claro e próximo da linguagem corrente. **O perfil independente** Em Alex, atrelamos a característica Bonsai por não ter grandes pretensões com a sua editora. Na verdade, ele pretender "responder às necessidades dos autores". E isso decorre, sobretudo, pelo contexto em que está inserido. Apesar dos inúmeros empecilhos para publicação em Moçambique (pequenas tiragens, distribuição, poder de compra) consegue publicar e tentar a formar uma literatura moçambicana.

Na FIGURA 6, postulamos algumas recorrências nos traços semióticos dos editores que ressaltam tais *ethé* discursivos e invocam, ainda, algumas outras imagens de si. Assim, circulamos alguns elementos icônicos que corroboram nossas análises:

FIGURA 6– *Ethé* discursivos e marcações icônicas



Fonte: Santana-Gomes, 2017.

Com esses exemplos icônicos, pensamos que o *ethos* discursivo, englobando o *ethos* dito e o *ethos* mostrado (MAINGUENEAU, 2008), nos conduz à imagem de Mazza como uma mulher simples, ressaltado pelo vestuário e a sandália do tipo franciscana. Uma interessante observação vale-se pela própria formação religiosa que Mazza teve no colégio Salesiano, mencionado no início de seu depoimento, no biografema infância, em que podemos fazer essa associação da característica simples também à influência das freiras. Outro elemento significativo para essa imagem religiosa ancora-se pelo uso de uma medalha de Santa Rita de Cássia no pescoço, da qual Mazza é devota. Percebemos algumas fotografias que estão

reunidas em sua sala, em porta-
-retratos, com pessoas a que se referiu durante a entrevista e pelas quais demonstra apreço. Em Vasco, observamos um vestuário elegante, com o uso de paletó e lenço, há também a associação do *ethos* de intelectual associado ao uso dos óculos. Observamos que a própria cenografia escolhida para gravar a entrevista foi em seu ambiente de trabalho, sem nenhum elemento icônico, apenas o próprio editor no plano fílmico. Em Alex, estabelecemos um *ethos* mais informal e descontraído; destacamos a cenografia que compõe o ambiente em que foi realizada a entrevista, via *Skype*, aparentemente, em seu quarto, com uma forte marcação íntima do sujeito. Em outro momento, observamos Alex com os livros nas mãos, reforçando a sua imagem indissociável a eles. Inferimos que o tom médio ou agradável estabelecido por Vasco repercute em seus trajes e elementos icônicos. Como em Mazza e Alex, que protagonizam um estilo baixo ou simples, destacado também na cenografia e no próprio vestuário mais informal.

4.11 A vida dupla dos editores

Resolvemos abarcar nessas últimas páginas desta dissertação os aspectos que são ressaltados e comuns a esses editores, a vida dupla como profissionais da edição vinculados a outro ofício e elucidar como essas editoras e editores se sustentam. Na entrevista de Vasco Santos, tal duplicidade profissional é reforçada desde a primeira parte de seu relato, que engendra para a profissão de psicanalista. Segundo Vasco, até 1997 era possível sobreviver da própria editora. No entanto, atualmente, devido às mudanças no contexto editorial e a vinda dos conglomerados, não seria possível viver dos serviços da editora, e ainda revela que sua vida ainda hoje é "metade Fenda, metade a Psicanálise". Reafirmamos o perfil "bonsai" de Alex Dau, ou seja, não tem grandes pretensões com a sua editora e, dessa forma, sobrevive como informático, o que permite alguns investimentos na sua editora. A Mazza, por sua vez, tem uma pequena aposentadoria que não é relevante para a editora e, pelo contrário, a editora que possibilita uma renda complementar à baixa aposentadoria. Dessa forma, percebemos a sobrevivência e a sustentabilidade desses editores, muitas vezes associadas a uma outra fonte de renda que possam garantir a continuidade de seus ofícios e envoltos à resistência.

Voltando às nossas reflexões iniciais, ancoradas pela pesquisadora Leonor Arfuch (2010), e pensamos o que uma entrevista fornece para a construção mesmo fragmentária de um relato de vida. Destacamos que esse gênero nos permite uma *mise-en-scène* da oralidade, por meio

da narração, e a possibilidade de dar voz a personagens que revelam sua espontaneidade, autenticidade e, sobretudo, o alumbramento que se é permitido, já que a história é contada como um sopro de inspiração.

Nesse processo de lembrar e narrar, os editores revelaram suas representações, ideologias, crenças, valores e significados aos acontecimentos vividos e, a partir dessas revelações, foi possível também se defrontar com os desafios da profissão de um editor independente. Por meio do nosso perfil metodológico, constituído pelos modos de organização do discurso, os imaginários sociodiscursivos, os efeitos, as visadas discursivas e os marcadores prosódicos, confirmamos essas percepções. Para finalizar nossa dissertação, refletiremos, de forma sucinta, no último capítulo, o que está diretamente vinculado às narrativas de vida, sendo seu eixo primordial: a memória.

À DERIVA: PALAVRAS FINAIS

"A memória é uma ilha de edição."
(SALOMÃO, 1996, p. 56).

No fio da memória

Caminhando para finalizar esta dissertação, não poderíamos deixar de discorrer, mesmo que de forma sucinta, o eixo constituidor das narrativas dos editores: a memória. Sendo um estudo que nos oferece uma bagagem epistemológica extensa, resolvemos apresentar, de forma concisa, a relação que se estabelece entre a linguagem e a memória, passando por alguns conceitos fundadores sobre a memória nas ciências da linguagem.

Antes, retomamos o nosso objetivo geral, de investigar os possíveis *ethé* discursivos dos editores independentes. Com isso, percebemos de que maneira os papéis específicos desempenhados pelos editores "independentes" dialogam com suas narrativas de vida e de que modo os imaginários sociodiscursivos são construídos nos discursos desses editores e, sobretudo, discorremos o termo independente a partir das narrativas de vida de cada editor analisado, situando-os no contexto em que estão inseridos.

Com base nesses objetivos, enveredamos pela leitura de referências bibliográficas que se relacionavam ao universo (auto)biográfico e um sucinto panorama acerca do mercado editorial independente. Entre nossas leituras, destacamos: i) o livro *Espaço biográfico: dilemas da subjetividade contemporânea*, de Leonor Arfuch; ii) as reflexões de Maingueneau sobre *ethos* e de Charaudeau sobre os imaginários sociodiscursivos, os modos de organização do discurso, as visadas e os efeitos discursivos; iii) alguns capítulos da obra *Les récits de vie*, de Daniel Bertaux; iv) as contribuições de Gilles Colleu em *Editores independentes: da idade da razão à ofensiva?* E a perspectiva "independente" apresentada por José Muniz Jr.

Assim, acreditamos que nosso objetivo foi alcançado, de modo que foi possível estabelecer as imagens que os editores projetam de si, de forma positiva, demonstrado pelo *ethos* ascendente. Esses editores são também testemunhas de uma época, marcada pela transição tipográfica, pelas reformas políticas e sociais.

Acreditamos que discutir sobre a memória teria relevância nesta pesquisa, afinal, as narrativas de vida são constituídas pela construção de uma memória, de uma totalização subjetiva, como pontua Bertaux, em que o sujeito estabelece um processo de desdobramento de si, um "eu-aqui-agora" que constrói uma versão de si de um "eu-lá-antigamente" (conceitos cunhados por Miraux), a partir do seu horizonte axiológico atual.

Em nosso arsenal teórico, utilizamos alguns conceitos abordados na Teoria Semiolinguistica de Charaudeau, como já mencionado (imaginários sociodiscursivos, modos de organização do discurso, visadas, efeitos discursivos). No entanto, quando nos referimos à memória discursiva, a discussão proposta por Charaudeau deixa lacunas, como podemos observar. Por isso, explanamos a conceituação por ele proposta, que retoma Bakhtin para reforçar que o sujeito falante precisa de referências para se inscrever no mundo dos signos, construir suas intenções e comunicar. Diante desse postulado, o pesquisador defende que o sujeito possui três memórias[37]. A primeira delas é a "memória dos discursos", que constitui os saberes de conhecimento e de crença sobre o mundo. "Tais discursos circulam na sociedade enquanto representações em torno das quais se constroem as identidades coletivas e fragmentam a sociedade em comunidades discursivas." (CHARAUDEAU, 2004, p. 20).

A segunda memória corresponde às "situações de comunicação", responsáveis por normatizar as trocas comunicativas e estabelecer conjunto de condições psicológicas e sociais comum a todos, de modo que todos "[...] possam estabelecer um contrato de reconhecimento, condição da construção recíproca e diferenciada do sentido" (CHARAUDEAU, 2004, p. 20). Já a terceira memória se equilibra nas "formas de signos", ou seja, na compreensão das trocas verbais, icônicas e gestuais nas quais o discurso se constrói. "É esta memória semiológica que faz com que os indivíduos possam elaborar julgamentos de ordem estética, ética, pragmática, etc., sobre a maneira de se comportar e de falar em nome de normas sociais supostamente partilhadas." (CHARAUDEAU, 2004, p. 21).

Como observamos, é possível aprofundar nessas postulações sobre a memória e, por isso, trouxemos aqui algumas contribuições de outros pesquisadores franceses que auxiliam para uma abordagem da memória de forma sociointerativa.

[37] Discussão sobre memória no artigo *Do meu interior: as narrativas de vida de mulheres no Vale do Mucuri*. (LESSA; SANTANA-GOMES; STAUFFER, 2017).

Iremos continuar nossa abordagem sobre a memória com o linguista Courtine (1993), precursor na noção de memória discursiva a partir das contribuições de Pêcheux, que, no editorial da revista *Langage* – publicada na França em parte com textos sobre a Análise do Discurso e em outra sobre a História da Linguagem –, nos apresenta a seguinte definição: toda palavra apreendida acompanha-se de lembranças, e a linguagem é o sistema que nos permite a cada instante reconstruir nosso passado. Segundo o linguista, a linguagem é o tecido dessa memória.

Courtine (1993) continua suas observações com a contribuição do texto pioneiro de Halbwachs, que postula o papel da linguagem como via de acesso individual que dá acesso aos quadros sociais. Para Halbwachs, cada memória individual é um ponto de vista sobre a memória coletiva e a linguagem no âmago desses processos da memória. Continuando nessa relação da memória e linguagem, Courtine cita o trabalho de Weinrich, que nos sugere repensar a Linguística por meio da memória. Além disso, Courtine ressalta a relação entre a História e a Linguística, concebida como uma relação interdisciplinar desde o surgimento da Análise do Discurso, com base marxista. No entanto, a AD sofreu transformações de seus objetos e métodos linguísticos e, não que deixasse de lado a história nas ciências da linguagem, mas a natureza das interrogações históricas que mudaram.

Nessa perspectiva, o conceito de memória discursiva refletido por Courtine, no contexto da Análise do Discurso iniciada por Pêcheux, passa por diversas reformulações. Nos anos 2000, conforme elenca Paveau (2013a), é transformada em "memória interdiscursiva" por Moirand, depois retrabalhada no sentido cognitivo sob a forma de linhagens dircusivas, por Paveau. Por dimensão cognitiva, a pesquisadora compreende "[...] os processos de construção de conhecimentos e sua configuração no discurso a partir de dados recebidos pelos sentidos, pela memória e pelas relações sociais". (PAVEAU, 2013b, p. 9). É a partir dessa memória, trabalhada na perspectiva da cognição, sob a forma de "pré-discurso" e "linhagens discursivas", que propomos nossa breve contribuição.

"Como as palavras, os significados, os discursos são transmitidos?" (PAVEAU, 2013b, p. 138). Diante desse questionamento, Paveau instiga-nos a pensar como esses conhecimentos, e aqui nos referimos aos depoimentos dos editores, chegaram e são ativados? Ao tentar responder a tal inquietação, ela pleiteia que as palavras ativam os pré-discursos, ou seja, os

quadros prévios organizadores de nossos próprios discursos, nossos quadros interpretativos, que permite a nossa compreensão até certo ponto.

Paveau, na esteira de Courtine, Lecomte e Moirand, propõe uma versão cognitiva da memória (inter)discursiva em *Os pré-discursos* (PAVEAU, 2013b) e afirma:

> Minha intenção era apreender a elaboração das representações de uma maneira pós-dualista, ou seja, considerando ao mesmo tempo as representações internas individuais (meu conhecimento do topônimo e da história do Líbano) e as representações externas (o que me propõe a realidade exterior como disparadores de memória e apelos aos meus enquadres de saber). [...] Pretendia mostrar que nossa memória, seja discursiva ou não, estava distribuída nos ambientes, em particular na memória dos outros, evidentemente, mas também nos elementos não humanos que nos cercam e que constituem nossos ambientes de vida: lugares e objetos são também apoios à nossa memória, incluindo aí nossa memória discursiva. Era uma renovação da noção que almejava conservar a riqueza conceitual da semântica discursiva tal como havia sido proposta na França na esteira de Pêcheux, mas também apreender as formas contemporâneas de produção e de circulação dos discursos. (PAVEAU, 2013b, p. 147).

Assim, entendemos com Paveau que as palavras ativam os pré-discursos, operadores na negociação da partilha, da transmissão e da circulação do sentido nos grupos sociais. Esses pré-discursos "[...] não são sequências discursivas identificáveis [...] mas enquadres prévios tácitos, assinalados nos discursos atuais por certo número de fenômenos" (PAVEAU, 2013b, p.149). Eles são dotados de seis características que tornam possível sua análise, são elas:

– coletividade: em nosso caso, a coelaboração dos editores e da sociedade. Os conhecimentos sobre edição independente são supostamente partilhados e integram alguns conhecimentos comuns;
– imaterialidade: a pré-discursividade é de ordem tácita, e como reflete Paveau, existe um conjunto de conhecimentos prévios que são depositados na memória e nos ambientes que constituem os possíveis interpretativos;
– transmissibilidade: há uma ideia de eixo horizontal, permitido pelo que a pesquisadora denomina de um conhecimento enciclopédico (ideia da partilha), e o eixo vertical ligado via linhagens discursivas (o papel da memória);
– experiencialidade: essa característica permite que o sujeito possa organizar e antecipar o seu comportamento discursivo. Um enunciado é colocado mediante minha experiência de mundo.

> – intersubjetividade: o que importa ao dizer tal palavra não seria a sua qualificação verdadeira ou não, mas a concepção do discurso na sociedade que importa, o seu critério de avaliação e de pertinência com relação aos interlocutores;
> – discursividade: as formas linguareiras podem ser recuperadas no fio do discurso.

Nessa perspectiva, entendemos que a memória cognitivo-discursiva não se caracteriza por uma concepção estática, mas por ser uma memória dinâmica, que a possibilita ser um operador pré-discursivo e discursivo. Dessa forma, é admitir que a memória não pode se resumir ao exercício da rememorização, mas admitir que possui uma função reconstrutiva e categorizada, que passa pela recognição.

Percebemos, com essa abordagem, que essa memória invocada pelos editores se sustenta não apenas por transportar certa memória histórica, afetiva, como também é uma ferramenta cognitivo-discursiva, "[...] organiza o mundo em discurso, confere-lhe um sentido" (PAVEAU, 2016, p. 151).

A construção da memória e, por consequência, da memória cognitivo-discursiva está inscrita no desenrolar da história. Por isso, ao trazer o elo memorial como parâmetro na produção de discursos, Paveau refere-se aos "lugares de memória" e aos agentes humanos que sustentam a transmissão dessas linhagens discursivas. Como exemplo, ressaltamos em Mazza o nome "Ditadura", em Vasco "Revolução de 25 de abril" e em Alex a "Independência de Moçambique" como lugares de memória, que são também agentes de distribuição. Os valores que são associados a esses nomes suscitam elementos significativos que passam pelos canais da memória cognitivo-discursiva. Esses canais são denominados linhagens discursivas, que reforçam a historicidade dos discursos e das suas significações.

Considerações finais

Pretendemos com essa abordagem concisa sobre a memória cognitivo-discursiva abordada por Paveau, pensar a concepção de uma memória que renuncia às imagens estereotipadas de si como simples armazenamento, mas torná-la um agente ativo na produção de discursos (PAVEAU, 2013b). Entendemos que, a partir das narrativas de vida dos editores independentes, foi possível encontrar as características de uma memória cognitivo-discursiva que faz apelo aos saberes de conhecimento e de crença, com os imaginários que ecoam na

sociedade. As narrativas autobiográficas, como calor de testemunho (OROFIAMMA, 2008), são também um espaço em que se emergem as complexidades das identidades de cada editor.

Como reflete Lysardo-Dias (2016), "[...] narrar a vida é atribuir-lhe um sentido e expor um pouco da complexa condição inerente ao ser humano do qual aquela vida é (apenas) um exemplo" (p. 996). Esse posicionamento retrospectivo faz apelo a uma memória que busca encontrar no passado vestígios do que foi vivenciado. Os editores resgatam em sua memória esse passado e tentam (re)construir o vivido com os relatos dos acontecimentos, da trajetória de suas vidas imprimindo valores axiológicos. Por isso, salientamos o que Lysardo-Dias (2016) propõe que os rastros de uma memória coletiva se deixam captar na tensão entre o que é dito e o que é silenciado de maneira a afetar a percepção das experiências passadas, tal como foi observado em Mazza, Vasco e Alex.

A preocupação com a memória na sociedade moderna é algo crescente. Desse modo, as narrativas autobiográficas passam a ser reconhecidas como responsáveis por uma historilização da cultura e por uma manutenção da memória indivual e coletiva. A partir dessas memórias individuais de cada editor, a intenção foi de compartilharmos as trajetórias desses nomes da edição independente.

Nas análises, discorremos acerca dos principais efeitos possíveis de serem projetados a partir da organização discursiva das narrativas de vida no documentário. Percebemos que os "efeitos de realidade", "de ficção" e "de patemização" são auxiliares na constituição das estratégias discursivas e, por conseguinte, na tentativa de demonstrar credibilidade e de captar os interlocutores. Com o auxílio dos modos de organização do discurso, das visadas e, sobretudo, os imaginários sociodiscursivos, estabelecemos os possíveis caminhos para encontrar o *ethos* de resistência, de independência, de utopia, de competência que ressoam nos editores. Assim, percebemos que o *ethos* individual e coletivo dos editores está atrelado ao de profissionais que vivem "de" livro e/ou para os livros, sendo responsáveis pela difusão e pela memória cultural, literária, artística e ideológica. Cabe-lhes o complexo exercício de avaliar e selecionar em meio ao universo cultural. São profissionais que amam sua profissão, confundindo-a com a própria história pessoal.

Paralelo a isso, tentamos nos policiar para conseguir um distanciamento nas análises, já que tivemos uma sensação de espelhamento em muitas de suas falas. Escutamos os depoimentos

com olhos de encantamento. As estratégias involuntárias no discurso de cada um dos editores, "a verdade" do ocorrido, a construção narrativa que ouvia e analisava nos instigava ainda mais. A motivação para realizar esse trabalho foi enorme e, durante o processo, pudemos fortalecer aspectos que sentíamos necessidade de discutir, como a questão do independente e do espaço biográfico, sobretudo, a entrevista. O nosso olhar sobre os "independentes", a partir de Muniz Jr., fez-nos atrelá-los não como uma categoria analítica, "[...] mas como noção mobilizada pelos próprios agentes" (MUNIZ JR., 2016, p. 270).

Como observamos nas entrevistas, devido a alguns acontecimentos de suas vidas, os editores estavam fadados ao fracasso de suas editoras, mas obtiveram êxito, contrariando uma lógica mercantil, e por isso são necessárias investigações acerca da realidade em que estão inseridos – econômica e socialmente – a edição independente. Ressaltamos o perfil de Maria Mazarello, Vasco Santos e Alex Dau como agentes duplos, destacando a dualidade mencionada por Bourdieu (remetendo a Flaubert), que devem conciliar dinheiro e arte, o amor à literatura e a busca de algum lucro.

Ao analisarmos o perfil editorial de Maria Mazarello, Vasco Santos e Alex Dau, inseridos no meio independente, e com base em Munir Jr. (2016), pensamos: i) os três editores só reforçam o conjunto heterogêneo de significações que o signo independente invoca; ii) Não há só um editor que permita caracterizar o universo independente, mas é por meio dessa pluralidade de elementos, seja a temática racial em Mazza, a busca de uma literatura nacional em Moçambique por Alex ou os livros de inquietação de Vasco que possibilitam essa diversidade; iii) Esses editores ocupam diferentes posições no espaço editorial.

Assim, não poderíamos deixar de mencionar o critério de bibliodiversidade como um dos destaques para a edição independente, e remeter ao papel social estabelecido por Mazza, de difundir e ser precursora, ao proporcionar aos leitores uma literatura afrobrasileira, de Vasco (r)existir dentro de um cenário europeu, tentando difundir os livros de assombro e de inquietação, como descreve, e Alex, com o seu papel de contribuir para a formação de uma literatura nacional. Percebemos, então, que o critério distintivo de "independente" vem também para que, como Mazza, Vasco e Alex, editores com ideias compartilhadas, de utopia e de resistência, possam buscar possíveis soluções para as suas inquietações.

Para encerrarmos, voltamos ao nosso percurso inicial com as ideias de Bakhtin, refletindo que a escrita biográfica constitui um ato ético e estético, em que o sujeito axiologiza o seu percurso vivido de forma positiva ou negativa, como também ocorre nas entrevistas. Percebemos esses gestos pelo tom, pelo estilo na narração, pela utilização de determinados marcadores prosódicos e alguns recursos linguísticos que auxiliaram a projetar determinadas imagens nos editores. Entre elas, destacamos o *ethos* de resistência, em continuar persistindo em um caminho editorial independente que hoje ganha maior destaque. Esses editores também são testemunhas de uma época e projetaram um valor positivo, de ascedência em sua trajetória de vida. Eles persistem na utopia para continuar a empreitada, em ser independentes.

Da minha língua vê-se o mar, disse o poeta português. Utilizando-se dessa metáfora da língua portuguesa como uma travessia, pelo mar, para adentrar outros continentes, encontramos em cada editor suas singularidades e a pulsão comum de amor ao que se faz. Percebemos com os editores que todo devir biográfico se compõe de histórias, memórias, lembranças, silêncios. A edição independente, como um meio, é também uma forma encontrada pelos editores, motivada ou acaso, de vocação e de realização pessoal. Nessas últimas palavras, voltamos ao nosso trajeto inicial, que motivou o recorte desta pesquisa: editores independentes de língua portuguesa, e na íntegra, conduzimos nossa reflexão final ao poema de Vergílio Ferreira, que nos diz:

> Uma língua é o lugar donde se vê o Mundo e em que se traçam os limites do nosso pensar e sentir. Da minha língua vê-se o mar. Da minha língua ouve-se o seu rumor, como da de outros se ouvirá o da floresta ou o silêncio do deserto. Por isso a voz do mar foi a da nossa inquietação. (FERREIRA, 2017, *online*)[38].

Dessa forma, destacamos a língua como cronotopo de uma consciência de si. Assim, ressaltamos a importância da língua portuguesa como instrumento de fala e de formação das identidades que constituem a memória. E mais, que essa memória seja instrumento para libertação da sociedade e de resistência. E assim continuaremos nossas pesquisas, em busca de memórias, de histórias, de narrativas de vida.

[38] FERREIRA, Vergílio. *Da minha língua vê-se o mar*. Disponível em: <http://cvc.instituto-camoes.pt/oceanoculturas/22.html>. Acesso em: 12 dez. 2017.

REFERÊNCIAS

AGOSTINHO, Santo.**Confissões.** 1.ed. São Paulo: Penguin Companhia, 2017, 440p.

ALTAFINI, Thiago. **Cinema documentário brasileiro:** evolução histórica da linguagem, 1999. Disponível em: <http://goo.gl/J2VNYU>. Acesso em: 16 abr. 2015.

AMOSSY, Ruth (Org). **Imagem de si no discurso:** a construção do ethos. São Paulo: Contexto, 2005.

ANGRISANO, Rafael Magalhães. **As narrativas dos acontecimentos nos telejornais mineiros:** uma análise do discurso das reportagens no MG TV e Jornal da Alterosa. 2014. 177f. Dissertação (Mestrado em Estudos de Linguagens), Programa de Pós-Graduação em Estudos de Linguagens, Centro Federal de Educação Tecnológica de Minas Gerais, Belo Horizonte, 2014.

ARISTÓTELES. **Retórica**. Tradução do grego, textos adicionais e notas de Edson Bini. São Paulo: Edipro, 2011.

AUTHIER-REVUZ, Jacqueline. **Entre a transparência e a opacidade:** um estudo enunciativo do sentido. Porto Alegre: EDIPUCRS, 2004.

BAKHTIN, Mikhail. **Marxismo e filosofia da linguagem**. São Paulo: Hucitec; 1992.

BAKHTIN, Michael. Biografia e autobiografia antigas. In: BAKHTIN, Michael. **Questões de literatura e estética:** a teoria do romance. 5. ed. São Paulo: Hucitec, 2002.

BAKHTIN, Michael. **Estética da criação verbal**. Tradução de Paulo Bezerra. 6. ed. São Paulo: Editora WMF Martins Fontes, 2011.

BARROS, Diana L. P. Contribuições de Bakhtin às teorias do discurso. In: BRAIT, Beth (Org.). **Bakhtin, dialogismo e construção de sentido.** Campinas: Editora da UNICAMP, 1997. p. 27-38.

BARTHES, Roland. **Roland Barthes por Roland Barthes**. São Paulo: Estação Liberdade, 2003.

BERNARDET, Jean-Claude. **Cineastas e imagens do povo**. São Paulo: Brasiliense, 1985.

BERTAUX, Daniel. **Le récit de vie**. 2. ed. Paris: Armand Colin, 2006.

BEZERRA, Paulo. Polifonia. In: BRAIT, Beth. (Org.). **Bakhtin:** conceitos-chave. São Paulo: Contexto, 2013. p. 191-200.

BOTTO, Malena. 1990-2010: concentración, polarización y después. In: DE DIEGO, José Luis. **Editores y políticas editoriales en Argentina (1880-2010)**. Buenos Aires: Fondo de Cultura Económica, 2014. p. 1-29.

BOURDIEU, Pierre. Una revolución conservadora en la edición. In: **Intelectuales, política y poder**. Eudeba: Buenos Aires, 2014.

BRAGANÇA, Aníbal. Uma introdução à história editorial brasileira. **Cultura, Revista de História e Teoria das Ideias**, Lisboa (Portugal), v. 14, série 2, p. 57-83, 2002.

BRAGANÇA, Aníbal. Sobre o editor. **Em Questão**, Porto Alegre, v. 11, n. 2, p. 219-237, jul./dez. 2015. Disponível em: <https://goo.gl/ktFHsc>. Acesso em: 15 mai. 2017.

CABRA marcado pra morrer. Direção: Eduardo Coutinho. Rio de Janeiro: Globo Vídeo, 1984. 1 DVD. (199 min.).

CAEIRO, Leila Marli de Lima. **Parceiros do MG TV:** Voz da comunidade no telejornalismo mineiro – de quem é o discurso? 2016. 176f. Dissertação (Mestrado em Estudos de Linguagens), Programa de Pós-Graduação em Estudos de Linguagens, Centro Federal de Educação Tecnológica de Minas Gerais, Belo Horizonte, 2016.

CHARAUDEAU, Patrick. Visadas discursivas, gêneros situacionais e construção textual. In: MACHADO, Ida Lucia; MELLO, Renato. (Orgs.). **Gêneros:** reflexões em análise do discurso. Belo Horizonte, NAD/FALE/UFMG, 2004. p. 14-41.

CHARAUDEAU, Patrick. **Discurso político.** São Paulo: Contexto, 2006.

CHARAUDEAU, Patrick. Les stéréotypes, c'est bien. Les imaginaires, c'est mieux. In: BOYER H. (Dir.). **Stéréotypage, stéréotypes*:*** fonctionnements ordinaires et mises en scène. Paris: L'Harmattan, 2007. p. 37-54.

CHARAUDEAU, Patrick. **Linguagem e discurso.** 2. ed. São Paulo: Contexto, 2008.

CÍCERO, Marco Tulio. **Retórica a Herênio**. São Paulo: Hedra, 2005, 313p.

COLLEU, Gilles. **Editores independentes:** da idade da razão à ofensiva? Tradução de Márcia Atálla Pietroluongo. Rio de Janeiro: Libre – Liga Brasileira de Editoras, 2007.

COMOLLI, Jean-Louis. Estudos em Toulouse: representação, mise-en-scène e mediatização. In: COMOLLI, Jean-Louis. **Ver e poder.** A inocência perdida: cinema, televisão, ficção, documentário. Belo Horizonte: Ed. UFMG, 2008. p. 96-107.

COURTINE, Jean Jacques. **Le tissu de la mémoire:** quelques perspectives de travail historique dans les sciences du langage. 1993. Disponível em: <https://goo.gl/BkxkE7>. Acesso em: 6 nov. 2017.

COUTO, Mia. **O outro pé da sereia.** Lisboa: Editorial Caminho, 2006.

DARNTON, Robert. **O beijo de Lamourette**. Tradução de Denise Bottman. São Paulo: Companhia das Letras, 1990.

DAVID-SILVA, Giani. **A informação televisiva:** uma encenação da realidade (Comparação entre telejornais brasileiros e franceses), 2005, 219f. Tese (Doutorado em Letras), Programa

de Pós-Graduação em Estudos Linguísticos, Universidade Federal de Minas Gerais, Belo Horizonte, 2005.

DAVID-SILVA, Giani; SANTANA-GOMES, Letícia. A construção do acontecimento em diferentes perspectivas televisuais: uma análise de reportagens e do documentário sobre o sequestro do ônibus 174. In: ABRIL, Neyla Graciela Pardo; RAIGOSA, Luis Eduardo Ospina (Org.). **Discursos contemporáneos en América Latina**. Bogotá: UNCIECO, 2015. p. 563-576.

ELFAR, Alessandra. **O livro e a leitura no Brasil**. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Ed, 2006.

FARACO, Carlos Alberto. Lusofonia: utopia ou quimera? Língua, história e política. In: LOBO, Tânia. et al. (Orgs). **Rosae:** linguística histórica, história das línguas e outras histórias [online]. Salvador: EDUFBA, 2012. p. 31-50.

FERREIRA, Vergílio. **Da minha língua vê-se o mar.** Instituto da Cooperação e da Língua de Portugal, s. d. Disponível em: <https://goo.gl/L7ApjL>. Acesso em: 12 dez. 2017.

FRANCISCO, Maria de Fátima Simões. Da especificidade do estilo retórico segundo Aristóteles. **Organon**, Porto Alegre, nº 27, julho-dezembro, 1999, p. 29 - 38. Disponível em: <https://goo.gl/XpN3Cd>. Acesso em: 10 jun. 2017.

FRESU, Anna. A literatura moçambicana na construção da nação. **YouTube**, 31 maio 2016. Disponível em: <https://goo.gl/S2wHQT>. Acesso em: 15 ago. 2017.

LEÃO, Lúcia; SALLES, Cecília. A pesquisa em processos de criação nas mídias: três perspectivas. In: ENCONTRO DA ASSOCIAÇÃO NACIONAL DE PESQUISADORES EM ARTES PLÁSTICAS, 20., 2011, Rio de Janeiro. **Anais...** Rio de Janeiro: ANPAP, 2011. Disponível em: <https://goo.gl/QDxdo8>. Acesso em: 10 dez. 2014.

LEJEUNE, Philippe. **O pacto autobiográfico:** de Rousseau à internet. Tradução de Jovita Maria Gerheim Noronha e Maria Inês Coimbra Guedes. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2014.

LESSA, Cláudio. Análise de autobiografias de alunos da Educação de Jovens e Adultos: ética, estética e alteridade. In: MACHADO, Ida Lucia; COURA-SOBRINHO, Jerônimo; MENDES, Emília. (Orgs). **A transdisciplinaridade em Estudos de Linguagem**. Belo Horizonte: FALE/UFMG, 2013. p. 125-142.

LESSA, Cláudio; SANTANA-GOMES, Letícia; STAUFFER, Leilane. Do meu interior: as narrativas de vida de mulheres no vale do Mucuri. **Mídia e Cotidiano**, Revista do Programa de Pós-Graduação em Mídia e Cotidiano, Niterói (RJ), v. 11, n. 2, p. 248-268. Disponível em: <https://goo.gl/h9bJiu>. Acesso em: 12 dez. 2017.

LYSARDO-DIAS, Dylia. Narrativas de moradores de rua nas mídias sociais. In: **Revista de Estudos da Linguagem**, Belo Horizonte, v. 26, n. 3, p. 989-1013, 2016.

MACHADO, Ida Lúcia. Análise discursiva de um gênero televisual: a entrevista no talk show Jô Soares 11 e meia. In: CARNEIRO, Agostinho (Org). **O discurso da mídia.** Rio de Janeiro: Oficina do Autor, 1996. p. 99-124.

MACHADO, Ida Lucia. O Prefácio visto como uma prática discursiva onde diferentes vidas e obras se entrecruzam. **Revista de Estudos Linguísticos**, São Paulo, v. 43, n. 3, p. 1129-1139, set.-dez. 2014. Disponível em: <https://goo.gl/u2MuaH>. Acesso em: 7 dez. 2017.

MAINGUENEAU, Dominique. A propósito do ethos. In: MOTTA, Ana Raquel; SALGADO, Luciana (Orgs.). **Ethos discursivo.** São Paulo: Contexto, 2008. p. 11-25.

MAINGUENEAU, Dominique. **Novas tendências em análise do discurso**. Campinas (SP): Pontes, 1997.

MAINGUENEAU, Dominique. **Análise de textos de comunicação.** São Paulo: Cortez; 2004.

MAINGUENEAU, Dominique. A propósito do ethos. In: MOTTA, Ana Raquel; SALGADO, Luciana (Orgs.). **Ethos discursivo.** São Paulo: Contexto, 2008. p. 11-25.
MARTINS, Moisés de Lemos. **Apresentação:** lusofonias – reinvenção de comunidades e combate linguístico-cultural. Disponível em: <https://goo.gl/TV19su>. Acesso em: 10 dez. 2015.

MATARELLI, Juliana; QUEIROZ, Sônia (Orgs.). **Editoras mineiras:** panorama histórico. Belo Horizonte: FALE/UFMG, 2011.

MESQUITA, Cláudia et al. **Sobre fazer documentário**. São Paulo: Itaú Cultural, 2007.

MUNIZ JR, José de Souza. **Girafas e bonsais:** editores "independentes" na Argentina e no Brasil. 2016, 335f. Tese (Doutorado em Sociologia), Programa de Pós-Graduação em Sociologia da Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2016.

NUNES, Álvaro. ***Crítica:*** argumentação e retórica. Disponível em: <https://goo.gl/mYGzKW>. Acesso em: 10 jun. de 2017.

OROFIAMMA, Roselyne. Les figures du sujet dans le récit de vie en sociologie et en formation. **Informations sociales**, n. 145, p. 68-81, jan. 2008.

PAVEAU, Marie-Anne. Memória, des-memória, a-memória: quando o discurso volta-se para seu passado. Tradução de Jocilene Santana Prado e Eduardo Lopes Piris. **EID&A - Revista Eletrônica de Estudos Integrados em Discurso e Argumentação**, Ilhéus, n. 5, p. 137-161, dez. 2013a.

PAVEAU, Marie-Anne. **Os pré-discursos:** sentido, memória, cognição. Tradução de Graciely Costa e Débora Massmann. Campinas (SP): Pontes Editores, 2013b.

PUCCINI, Sérgio José. **Documentário e roteiro de cinema:** da pré-produção à pós-produção. Campinas, SP: [s. n.], 2007.

RAMOS, Jorge Fernão. **Afinal, o que são os documentários?** São Paulo: Editora Senac, 2008.

RIBEIRO, Margarida Calafate; MENESES, Maria Paula. **Moçambique**: das palavras escritas. Porto (Portugal): Edições Afrontamento. 2008.

RODRIGUES, Edleia Montes Lopes; Figueiredo, Maria Flávia. O discurso religioso e a tríplice influência: argumentação, texto e prosódia. **Revista Científica de Letras**, Franca (SP), v. 4, n. 4, p. 213-242, jan./dez. 2008.

ROUSSEAU, Jean-Jacques. **As confissões.** Tradução de Raquel de Queiroz. 2. ed. São Paulo: Atena, 1959.

SALOMÃO, Waly. **Algaravias**: câmara de ecos. Rio de Janeiro: Editora 34, 1996.

SANTANA-GOMES, Letícia. **Por uma memória editorial**: uma análise do documentário em uma perspectiva discursiva e autobiográfica. 2015, 72f. Monografia (Trabalho de Conclusão do Curso de Letras – Tecnologias de Edição) – Centro Federal de Educação Tecnológica de Minas Gerais, Belo Horizonte, 2015.

SANTO forte. Direção: Eduardo Coutinho. Rio de Janeiro: Globo Vídeo, 1999, 1 DVD. (111 min.).

TORRES, Aline. Relações teórico-metodológicas entre AD e Narrativas de vida. In: MACHADO, Ida Lúcia; MELO, Mônica Santos de Souza (Orgs.). **Estudos sobre narrativas em diferentes materialidades discursivas na visão da Análise do Discurso**. Belo Horizonte: Núcleo de Análise do Discurso, FALE/UFMG, 2016. p. 21-42.

VIRAMUNDO. Geraldo Sarno, Brasil, 1965. (40 min.), son., color., 16mm.

VANOLI, Hernán.Sobre editoriales literarias y la reconfiguración de una cultura. In: **Nueva Sociedad. Democracia y política en América Latina**, núm. 230, noviembre-diciembre, 2010.