

MAURO MARCELO BERTÉ

**PERCURSO HISTÓRICO DISCURSIVO DA RESENHA LITERÁRIA EM
REVISTAS BRASILEIRAS DE ATUALIDADES**

Tese apresentada como requisito parcial à obtenção do título de Doutor em Letras / Estudos Linguísticos, ao Programa de Pós-graduação em Letras da Universidade Federal do Paraná.

Área de concentração: Estudos Linguísticos
Linha de pesquisa: Linguagem e práticas sociais.

Orientadora: Prof^a Dr^a Lígia Negri

CURITIBA
2015

Catálogo na publicação
Mariluci Zanela – CRB 9/1233
Biblioteca de Ciências Humanas e Educação - UFPR

Berté, Mauro Marcelo

Percurso histórico discursivo da resenha literária em revistas brasileiras de atualidades / Mauro Marcelo Berté – Curitiba, 2015.

172 f.

Orientadora: Profa. Dra. Lígia Negri

Tese (Doutorado em Letras) – Setor de Ciências Humanas da
Universidade Federal do Paraná.

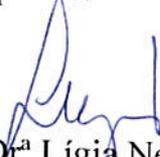
1. Linguagem – Estudo e ensino. 2. Resenha literária. 3. Ethos - Análise do discurso. 4. Jornalismo cultural. 5. Cena de enunciação. I. Título.

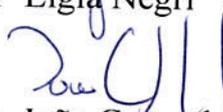
CDD 410

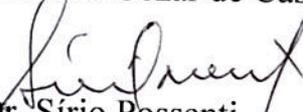


Setor de Ciências Humanas
Coordenação do Programa de Pós-Graduação em Letras
Tel./Fax: +55 41 3360-5102

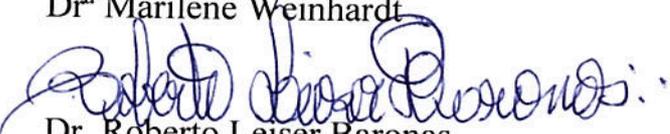
Ata septingentésima décima oitava, referente à sessão pública de defesa de tese para a obtenção de título de doutor a que se submeteu o doutorando **MAURO MARCELO BERTÉ**. No dia quatorze de dezembro de dois mil e quinze, às treze horas e trinta minutos, no Anfi 1100, 11.º andar, no Setor de Ciências Humanas da Universidade Federal do Paraná, foram instalados os trabalhos da Banca Examinadora, constituída pelos seguintes Professores Doutores: Lígia Negri, Presidente, Marilene Weinhardt, João Cezar de Castro Rocha, Roberto Leiser Baronas, Sírio Possenti designados pelo Colegiado do Curso de Pós-Graduação em Letras, para a sessão pública de defesa de tese intitulada **“PERCURSO HISTÓRICO DISCURSIVO DA RESENHA LITERÁRIA EM REVISTAS BRASILEIRAS DE ATUALIDADES”**, apresentada por **MAURO MARCELO BERTÉ**. A sessão teve início com a apresentação oral do doutorando sobre o estudo desenvolvido. Logo após, a senhora presidente dos trabalhos concedeu a palavra a cada um dos examinadores para as suas arguições. Em seguida, o candidato apresentou sua defesa. Na sequência, a Professora Lígia Negri retomou a palavra para as considerações finais. Na continuação, a Banca Examinadora, reunida sigilosamente, decidiu pela aprovação do candidato. Em seguida, a senhora Presidente declarou **APROVADO** o candidato, que recebeu o título de **Doutor em Letras**, área de concentração **Estudos Linguísticos**. A versão final da tese deverá ser encaminhada à Coordenação em até 60 dias. Encerrada a sessão, lavrou-se a presente ata, que vai assinada pela Banca Examinadora e pelo candidato. Feita em Curitiba, no dia quatorze de dezembro de dois mil e quinze.


Dr^a Lígia Negri


Dr. João Cezar de Castro Rocha


Dr. Sírio Possenti


Dr^a Marilene Weinhardt


Dr. Roberto Leiser Baronas


Mauro Marcelo Berté



Setor de Ciências Humanas
Coordenação do Programa de Pós-Graduação em Letras
Tel./Fax: +55 41 3360-5102

PARECER

Defesa de tese de doutorado de **MAURO MARCELO BERTÉ** para obtenção do título de **Doutor em Letras**.

Os abaixo-assinados Lígia Negri, Marilene Weinhardt, João Cezar de Castro Rocha, Roberto Leiser Baronas, Sírio Possenti arguíram, nesta data, o candidato, o qual apresentou a tese: **“PERCURSO HISTÓRICO DISCURSIVO DA RESENHA LITERÁRIA EM REVISTAS BRASILEIRAS DE ATUALIDADES”**.

Procedida a arguição segundo o protocolo que foi aprovado pelo Colegiado do Curso, a Banca é de parecer que o candidato está apto ao título de **Doutor em Letras**, conforme especificações abaixo:

Banca	Assinatura	APROVADO Não APROVADO
Dr ^a Lígia Negri (Presidente)		Approv.
Dr ^a Marilene Weinhardt		aprov
Dr. João Cezar de Castro Rocha		APROVADO
Dr. Roberto Leiser Baronas		Aprovado
Dr. Sírio Possenti		APROVADO

Curitiba, 14 de dezembro de 2015.

Prof^a Dr^a Patrícia da Silva Cardoso
Coordenadora

AGRADECIMENTOS

À Lígia Negri, por ter abraçado meu projeto, pela liberdade concedida, pelas inúmeras revisões e leituras e pelo estímulo a me aventurar em terras francesas;

À Dominique Maingueneau, por ter me aceitado na Sorbonne, indicado leituras e questionado posicionamentos;

À banca examinadora, os professores doutores Marilene Weinhardt, João Cezar de Castro Rocha, Roberto Leiser Baronas e Sírio Possenti, pela leitura cuidadosa, elogios, críticas e ideias que me fazem querer continuar essa empreitada;

À Capes, pela concessão de bolsa aqui e no exterior e à coordenação do PPGL da UFPR pelo apoio;

À Luiza Cabral, que me forneceu um lar, mais que um alojamento, no meu período na França, e ao Christoph Dentico, que me suportou e deu suporte por meses na reta final da escrita dessa tese.

RESUMO

Este trabalho procura desenhar o quadro histórico discursivo do gênero *resenha literária* veiculado em revistas brasileiras de atualidades. A abordagem desta tese é o percurso histórico porque, para a sua realização, foram analisados exemplares do gênero, publicados nas quatro maiores revistas brasileiras, *Manchete*, *Veja*, *IstoÉ* e *Época*, entre as décadas de 1960 e 2000. O panorama é discursivo pois a análise, cujo aporte teórico é a Análise do Discurso de linha francesa, aciona o arcabouço teórico empreendido particularmente por Dominique Maingueneau, para abordar o gênero e seu enunciador sob as categorias de cena enunciativa e *ethos* discursivo. A análise confirmou a hipótese, inicialmente suposta, de que, apesar dos resquícios de um discurso acadêmico, a produção veiculada nas revistas manteve-se atrelada, na maioria dos casos, ao mercado editorial, e a função analítica e mediadora do gênero focalizado foi gradativamente cedendo espaço ao discurso de divulgação, escamoteado em cenografias diversas, com maior ou menor grau de relação empática com o leitor. Este trabalho também aborda considerações iniciais de um objeto de contraste das resenhas em revistas, as avaliações do leitor que ocorrem em sites e lojas virtuais, seu impacto no mercado editorial e questões de legitimidade do seu enunciador.

Palavras-chave: Resenha literária, Análise do Discurso, Jornalismo Cultural, Cena de Enunciação, *Ethos* discursivo.

RÉSUMÉ

Ce travail a pour but de tracer/élaborer le cadre historique et discursive du genre *revue littéraire* publié dans les magazines brésiliens. Le parcours est historique parce que, pour la réalisation de cette thèse, nous avons analysé des exemplaires du genre dans quatre grands magazines brésiliens, *Manchete*, *Veja*, *IstoÉ* et *Época*, entre les années 1960 et 2000. La perspective est discursive parce que l'analyse, dont l'apport théorique est l'Analyse du Discours, opère avec le cadre théorique entrepris notamment par Dominique Maingueneau, pour aborder le genre et son énonciateur en termes de scène d'énonciation et ethos discursive. L'analyse a confirmé l'hypothèse, auparavant présumée, que, malgré les vestiges d'un discours académique, la production publiée dans les magazines est restée attachée, dans la plupart des cas, à l'industrie de l'édition, et la fonction d'analyse et de médiation de ce genre laisse progressivement la place à la divulgation publicitaire, cachée dans plusieurs scénographies, plus ou moins empathiques vers le lecteur. Ce travail traite également des considérations initiales d'un objet de contraste: les *évaluations de lecteurs*, des commentaires qui se produisent dans les librairies virtuelles, son impact sur le marché de l'édition et des questions de légitimité de son énonciateur.

Mots-clés: Revue littéraire, Analyse du discours, Journalisme culturel, Scène d'énonciation, *Ethos* discursif.

SUMÁRIO

RESUMO	ii
RÉSUMÉ	iii
INTRODUÇÃO	01
1. DEMARCANDO O OBJETO <i>RESENHA LITERÁRIA</i>	06
1.1 A resenha de livros	06
1.1.1 A coluna de rodapé	08
1.2 Jornalismo Cultural	12
1.2.1 Cultura de mercado	15
2. PERSPECTIVA DISCURSIVA DA <i>RESENHA LITERÁRIA</i>	20
2.1 Discurso Literário e Polêmica	20
2.1.1 Polêmica discursiva	23
2.2 O gênero <i>resenha literária</i>	27
2.3 <i>Ethos</i> e legitimidade enunciativa	33
2.4 Aporte metodológico: <i>corpus</i> e análise	40
2.4.1 Coleta de <i>corpus</i> e metodologia de análise	42
3. MANCHETE (1952-2000)	47
3.1 Entre concursos de miss e a cobertura do carnaval, Otto Maria Carpeaux	47
3.2 Legitimidade literária	49
3.3 Gênero em construção	53
3.4 Cenografia e Discurso Jornalístico	63
4. VEJA (1968)	72
4.1 Mais do que notas de lançamento	72
4.1.1 A imagem do autor	74

4.2 A natureza performativa do Jornalismo Cultural	87
4.3 A crítica performativa em Veja	90
4.3.1 “Mais vendidos”, um adendo institucional	97
5. ISTOÉ (1976)	99
5.1 A resenha de formação	99
5.2 A resenha mediadora	106
5.3 Resenha ou matéria cultural?	116
6. ÉPOCA (1998)	122
6.1 A revista na era digital	122
6.2. Mudança da cena genérica	125
7. DISCUSSÃO: O LUGAR DA RESENHA, O NÃO-LUGAR DO RESENHISTA	134
7.1 A resenha carece de credibilidade	134
7.2 O resenhista: Enunciador paratópico?	136
8. MUDANÇA DE ROTA: A LEGITIMIDADE DO LEITOR RESENHISTA NA ERA DIGITAL	141
8.1 Destino: internet	141
8.2 A resenha literária ganha um concorrente	142
8.2.1 Leitor resenhista e mudança na cena enunciativa	145
8.3. Um gênero de mercado?	149
CONCLUSÃO: A INGRATA TAREFA DE GENERALIZAR	155
REFERÊNCIAS	160

INTRODUÇÃO

Veja que lançamento editorial não é apenas Manchete, Isto É, estamos numa Época em que literatura também é publicidade.

Nas páginas seguintes, procuro analisar a crítica e a divulgação literária contemporânea, a partir de uma proposição explicitada desde o início de minha pesquisa – a resenha literária, bem estabelecidos seus limites jornalísticos e comerciais, vem sendo praticada na atualidade por diferentes enunciadorees em diferentes meios: o leitor leigo, em sites de compartilhamento; o apresentador de programa de grande audiência; o autor, o tradutor, o crítico renomado, o jornalista ou o acadêmico, nos suplementos culturais, nas revistas especializadas, na seção de cultura. Num extremo, aqueles habitualmente ligados a conceitos ultrapassados e a práticas endogâmicas da vida literária, no outro, a mera reprodução publicitária.

O foco, portanto, é a crítica no seu sentido judicativo, de natureza avaliativa e classificatória, não a Crítica Literária, reflexiva e de caráter analítico-filosófico. Esta, no Brasil, se formou no meio universitário e, com a especialização da linguagem, acabou reduzindo sua interlocução ao meio acadêmico. No espaço do jornal, ela procurou falar a um público externo, ainda que específico. No entanto, a linguagem jornalística também se especializou, além de gradativamente ceder lugar a produtos culturais de massa em substituição à Literatura.

Contraditoriamente, Stycer afirma que, em nosso país, o espaço em demasia para a publicação cultural acabou por tornar o conteúdo jornalístico “contaminado” pela publicidade. O autor lembra que, no Brasil, é comum que o jornalista que escreve uma reportagem sobre um produto e/ou um espetáculo também faça a crítica sobre o mesmo assunto¹.

É inquestionável que essa contaminação exista, e reflexo disso é que, em alguns casos, jornalismo crítico e anúncio se misturam, tornando quase imperceptíveis as

¹ STYCER, M. Seis problemas. In: LINDOSO, F. (org.). **Rumos [do] jornalismo cultural**. São Paulo: Summus/Itaú Cultural, 2007. p. 90-98.

fronteiras entre informação e tentativa de persuasão, reduzindo essa área a um exercício mercantilizado e de pouca relevância. No entanto, afirmar que o espaço é “em demasia” significa negar que as editoriais culturais são vistas, muitas vezes, como algo secundário e meramente acessório na imprensa em geral, vide as mais recentes baixas editoriais: em 2010, os suplementos culturais *Outlook*, do jornal *Brasil Econômico*, e o *Mais!*, da *Folha de S. Paulo*; em 2013, a revista *Bravo* e o suplemento *Sabático* do *O Estado de S. Paulo*.

Não se pode negar também que, apesar dessas dificuldades, a cobertura cultural praticada nos jornais, seus suplementos e cadernos tradicionais possui uma vitalidade que deve ser estudada e já tem sido abordada convenientemente nos Estudos Literários e na Comunicação. Uma amostra dessa perspectiva é o livro *Jornalismo Cultural e Crítica*, de Marcelo Fernando de Lima, que faz um panorama do desenvolvimento da crítica no jornalismo brasileiro a partir do estudo do extinto suplemento *Mais!*; a série de artigos de João Cezar de Castro Rocha (2013), intitulada *Jornalismo Cultural: promessas e impasses*, publicada no Jornal literário *Rascunho*; o estudo de Claudia Nina (2007), *Literatura nos jornais: a crítica literária dos rodapés às resenhas*; o trabalho de Isabel Travancas (2001), *O livro no jornal: os suplementos literários dos jornais franceses e brasileiros nos anos 90*; e a coletânea organizada por Alzira Alves Abreu (1996) sobre os suplementos literários, os intelectuais e a imprensa nos anos 50.

Sendo assim, não é meu intento analisar modelos como o *Segundo Caderno*, de *O Globo*; o caderno *Ilustrada*, da *Folha de S. Paulo*; o recém extinto *Sabático*, de *O Estado de S. Paulo*; o *Suplemento Literário de Minas Gerais*; o *Pernambuco*; o *Cândido*, do jornal da Biblioteca Pública do Paraná; *Eu & Fim de Semana*, do *Valor Econômico*; *Prosa & Verso*, atual *Prosa*; *Rascunho*; e, clássicos como o *Suplemento Dominical*, do *Jornal do Brasil (SDJB)* e o *Suplemento Literário*, de *O Estado de S. Paulo* cuja orientação por parte de seus colaboradores oriundos da cátedra era informar e formar o público leitor.

Este trabalho debruça-se sobre a *resenha literária*, o gênero opinativo que faz a crítica e a publicidade de lançamentos editoriais, veiculada nas revistas semanais de atualidades. À sombra dos suplementos e cadernos de cultura, esse gênero também mostra-se importante fonte de pesquisa dos modos de produção e difusão da literatura.

Com espaço dedicado às questões culturais, as revistas foram um importante instrumento de modernização e hierarquização da atividade literária. As revistas substituíram as publicações especializadas destinadas ao leitor culto, estabelecendo comunicação com um público bem maior, na imensa maioria de classe média. Esta descobriu então que, para estar bem-informada, deveria incluir, no panorama semanal de novidades, algum livro recém-lançado, possivelmente um novo e "moderno" romance de um talento apenas descoberto ou de algum autor consagrado e até mesmo um texto de "denúncia" do estado das coisas².

As revistas se estabeleceram gradualmente no mercado e na vida cultural do brasileiro. Desde os anos 1960, passaram a transferir para o Brasil modelos americanos como *Time*, *Life* e *Newsweek* ou europeus como *L'Express* e *Paris Match*, procurando atender às expectativas de modernidade do leitor. Revistas como *Veja* (1968) e *IstoÉ* (1977) surgiram na esteira de *Manchete* (1952), esta de grande circulação, mais iconográfica, seguindo linhas editoriais mais fiéis a *Life* e *Paris Match*. Anos mais tarde, esse mercado mostrava sinais de resistência ao lançar *Época* (1998) dois anos antes da extinção da já decadente *Manchete*.

Mas, enquanto os suplementos se elitizavam, as revistas também passaram a ser acusadas de alimentarem-se basicamente de *press releases*³, prestarem-se a, uma vez por semana, apresentar a lista dos títulos mais vendidos e a estimular textos breves que estariam ajudando a neutralizar a contribuição ensaística do escritor e a pasteurizar o exercício crítico, resultando num mero trabalho de divulgação talvez não tão preciso e idôneo, na medida em que elegem a obra a ser exaltada ou criticada por motivos diversos, de inimizades profissionais até o suposto *jabá*⁴ publicitário.

² PELLEGRINI, T. **A literatura e o leitor em tempos de mídia e mercado**. Ensaios. Unicamp, 1997.

³ Os *press releases* são conhecidos entre os profissionais como a receita ou encomenda do que será escrito, contendo boa parte das informações a serem editadas. Tais informações são elaboradas por assessores de imprensa com o objetivo de evidenciar a melhor imagem de seus clientes (pessoais ou institucionais) e dos produtos ou eventos que oferecem. No entanto, espera-se sempre que o jornalista, ao redigir sua matéria ou crítica, não reproduza simplesmente esse material previamente preparado.

⁴ Quando determinadas fontes (empresas, editoras, emissoras, políticos, artistas) oferecem benefícios materiais em troca de exposição na mídia, publicidade ou elogios, configura-se o *jabá*. No jargão jornalístico significa suborno implícito. A prática pode ocorrer de forma velada para evitar que alguma das partes seja formalmente acusada.

Em tempos de cultura de massa e indústria cultural, essa superficialidade se justificaria pela falta de tempo para redação e preparação de textos que a obsessão pela notícia em primeira mão causaria (como a antecipação de um lançamento no mercado editorial).

Discursivamente, a resenha literária é antes de tudo condicionada ao sistema midiático e conseqüentemente ao estatuto do enunciador (resenhista) atribuído pela instituição em que é veiculado (revista). O papel discursivo do enunciador é influenciado por sua posição social na instituição e delimitado tanto pelo discurso jornalístico como pelo literário. A julgar por esses fatores, além do exercício do poder econômico dos promotores editoriais, toda a autonomia do resenhista fica, em tese, comprometida pelos interesses em jogo na atividade de resenhar uma obra literária.

Nesse sentido, das instâncias mobilizadas pelo discurso literário, aquela que proponho analisar tem como enunciador o resenhista, o jornalista ou colaborador nas vezes de crítico, que enuncia a partir de um gênero jornalístico pré-legitimado, a resenha literária hospedada nas ‘rubricas culturais’ das revistas semanais. Para delinear um percurso discursivo, mas também histórico desse gênero, o *corpus* estudado recobre cinco décadas (1960 a 2010) e é constituído de resenhas das quatro maiores revistas brasileiras de atualidades e de grande circulação: *Manchete*, *Veja*, *IstoÉ* e *Época*.

A abordagem pretende construir um panorama das resenhas literárias praticadas em revistas, sinalizando e discutindo alguns aspectos: o *ethos* constituído, a legitimidade enunciativa, a recepção, o lugar de fala, o estatuto atribuído ao resenhista e as diversas formas de restrições a que seus discursos são submetidos quando materializados no gênero.

O Capítulo 1 delimita o objeto de estudo no interior do campo jornalístico, e o contextualiza na vida intelectual brasileira. O capítulo dá ênfase ao embate que se travou entre a crítica jornalística e a crítica acadêmica, nos anos 1950. Remonta à polêmica travada por Afrânio Coutinho, que procurava desacreditar os rodapés, de crivo pessoal e impressionista, assinados por intelectuais da época, em prol de uma crítica de cunho teórico científico, produzida por um corpo universitário especializado, ainda que esse contingente fosse insuficiente naquele período. A resenha também é delimitada

numa perspectiva mais contemporânea, que recobre o Jornalismo Cultural e da indústria cultural de massa.

O Capítulo 2 traça uma caracterização teórico-metodológica. Nesse segundo momento, a resenha literária é definida a partir da perspectiva discursiva. Embasada na Análise do Discurso de linha francesa, a análise discute a resenha enquanto gênero discursivo e desdobramento do discurso literário. Também examina os conceitos básicos arrolados na análise do *corpus*, em especial, os de *Ethos* discursivo, Legitimidade enunciativa e Cenas de enunciação. Por fim, apresenta a metodologia de coleta e análise do *corpus* proposto.

Os capítulos 3, 4, 5 e 6 são, respectivamente, as análises das quatro revistas investigadas, *Manchete*, *Veja*, *IstoÉ* e *Época*. Abordam, além dos dispositivos enunciativos elencados na metodologia, o viés ressaltado no perfil de cada publicação, a saber, o papel formativo de *Manchete*, o caráter performativo de *Veja*, a função mediadora da resenha em *IstoÉ*, e o estilo jornalístico em *Época*, sem sustentar uma falsa autonomia de cada registro enfatizado.

O Capítulo 7 demarca o lugar da resenha literária em revistas na cultura literária, discute sua credibilidade e relação com o mercado editorial, assim como uma discussão acerca da posição ‘paratópica’ ou ambígua do resenhista.

Por fim, o Capítulo 8 aborda um objeto de contraste. Avalia o impacto dos meios digitais nas práticas relacionadas ao gênero. Abre-se aí a discussão sobre a legitimidade do suporte, do enunciador e do objeto de uma *avaliação do leitor*.

1. DEMARCANDO O OBJETO *RESENHA LITERÁRIA*

A intenção deste primeiro capítulo é delimitar o objeto de estudo no interior da prática jornalística. Em viés histórico, procuro contextualizar essa prática na vida intelectual brasileira discutindo a crítica de rodapé e a academia, e, numa leitura contemporânea, demarcando o lugar do Jornalismo Cultural e sua relação com a Indústria Cultural.

1.1 A resenha de livros

Se uma obra literária é uma obra cultural, buscar no passado a atuação na imprensa dos primeiros resenhistas ou críticos de literatura se confunde com a história do Jornalismo Cultural, conceito contemporâneo, apesar de prática remota. O advento do jornal no século 16 e das revistas no 18 criou um espaço para a fundação de uma tradição crítica. Os primeiros impressos que indicam a cobertura das obras culturais datam de 1665 e 1684 e são representados pelos jornais *The Transactions of the Royal Society of London* e *News of Republic of Letters*, respectivamente. Ambos faziam cobertura das obras literárias e artísticas, além de relatarem as novidades sociais⁵.

No século 18, especialmente na Inglaterra, a resenha de livros de temas eruditos virou moda, em um grau que surpreenderia os leitores de periódicos do século 20. Assim como os ensaios de periódicos em tom semi-popular, as resenhas de livros naquele período apelavam ao intelectualismo e à sofisticação da classe média. A maioria das primeiras resenhas veiculadas naqueles impressos, periódicos literários, era de livros que tratavam de conhecimento humanístico e científico⁶.

A formação do leitor era encarada como o principal objetivo daqueles periódicos literários. Idealmente, os editores professavam esse intento, mas a motivação real de boa parte desses impressos passou a ser a venda de livros. As resenhas em si estimulavam as

⁵ BURKE, P. **Uma história social da mídia**: de Gutenberg à internet. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2004, p. 77.

⁶ BLOOM, E. A. "Labors of the learned": neoclassic book reviewing aims and techniques. **Studies in Philology**, v. 54, n. 4, pp. 537-563. University of North Carolina Press, 1957. P. 540. Disponível em: <<http://www.jstor.org/stable/4173217>>. Acesso em 10 ago. 2015.

vendas, e livreiros geralmente patrocinavam os periódicos literários, que se tornaram um valioso meio de divulgação de seus produtos. Era óbvia a relação entre resenhas de livros e vendas de livros, prática que, por vezes, foi apontada como desonesta. Tais acusações, no geral, eram infundadas, pois para os resenhistas daquele período, não havia nenhuma parcialidade significativa em resenhar livros editados por seus empregadores ou anunciantes⁷.

Na prática, a associação entre editores de resenha de livros e livreiros era necessária, mas não comprovadamente tendenciosa para qualquer um dos lados. No entanto, houve uma demanda crescente que levou os livreiros a participarem cada vez mais deste mercado altamente competitivo. Anúncios de novas publicações eram um meio de servir a este propósito, e logo se tornaram amplamente divulgados em jornais.

Como resultado, editores de resenha de livros foram divididos entre duas atitudes em relação ao seu trabalho, teórica e prática. Teoricamente eles fomentavam uma motivação intelectual e dirigiam-se para aos leitores para ensiná-los, mediando as obras consideradas significativas para vir a público; mas praticamente todos, mesmo o mais eclético deles, reconheceu as necessidades comerciais de livreiros e passaram a buscar um mercado mais amplo. Logo, se antes eram consideradas um exercício de erudição, as resenhas de livros, a partir da metade do século 18, começaram a se mover em direção a temas mais “leves”⁸, ganhando o espaço dos jornais.

Nesse contexto, também na Inglaterra, era criado o mais conhecido e marcante representante do Jornalismo Cultural, o periódico *The Spectator*, fundado em 1711 por dois ensaístas, Richard Steele (1672-1729) e Joseph Addison (1672-1719). O periódico, segundo seus idealizadores, tinha o objetivo de “trazer a filosofia para fora das instituições acadêmicas para ser tratada em clubes e assembleias, em mesas de chá e café”⁹.

No Brasil, essa prática só se consolidaria quase dois séculos depois dos ingleses, sendo expoentes Machado de Assis (1839-1908) e José Veríssimo (1857-1916), que

⁷ Ibidem, p. 541-43.

⁸ Ibidem, p. 545.

⁹ BURQUE, 2004, p. 78.

representaram o apogeu do Jornalismo Literário em nosso país, ocorrido na primeira metade do século 20. Essa tradição perdurou por algum tempo, via crítica de rodapé.

1.1.1 A coluna de rodapé

O rodapé era um comentário que ocupava toda a parte inferior de uma das páginas internas dos jornais, assim o define Antonio Candido¹⁰. Era destinado ao leitor culto, mas não especialista, eram textos pouco técnicos, assinados por intelectuais, não necessariamente de formação acadêmica, que lançavam mão de um conhecimento apurado da literatura dita universal. Os rodapés apresentavam intuições e achados críticos válidos e valorizados ainda hoje pela academia, ainda que tenham sido combatidos pela própria universidade.

Com a criação das Escolas de Filosofia, os jornalistas, que até então dominavam o comentário sobre cultura nos veículos, viram-se confrontados com um novo oponente: o crítico universitário. Ainda assim, crescia o mercado editorial no país e se consolidava a indústria cultural, refletindo já naquela época na superação da crítica pela promoção e sobreposição da análise afirmativa em relação à argumentação¹¹.

Esse embate invariavelmente remete à campanha sistemática contra os não-especialistas, levada a cabo, sobretudo, por Afrânio Coutinho no próprio espaço do jornal. Desde 1948, com a coluna dominical "Correntes cruzadas", Coutinho defendia a tese a qual seria impossível "tratar o fenômeno literário em termos puramente jornalísticos, como fazia a crítica tradicional"¹².

Desenvolvia-se o conflito entre dois modelos de crítica: os críticos-jornalistas defendiam o impressionismo, o autodidatismo, a resenha como exibição de estilo e o personalismo; enquanto os novos críticos-professores, oriundos das faculdades de

¹⁰ CANDIDO, A. Literatura de dois gumes. In: _____. **A educação pela noite e outros ensaios**. 2.ed. São Paulo: Ática. 1992, p.163-180.

¹¹ JANUARIO, M. **O olhar superficial**: as transformações no jornalismo cultural em São Paulo na passagem para o século XXI. 2005. Dissertação (Mestrado em Jornalismo) - Escola de Comunicações e Artes, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2005.

¹² Ibidem, p. 91-2.

filosofia do Rio de Janeiro e de São Paulo, defendiam a especialização, o antipersonalismo e a pesquisa acadêmica¹³.

Mas essa formulação exclusivamente dicotômica “crítica de rodapé/diletante/impressionista” x “crítica universitária/profissional/técnica”¹⁴, segundo João Cezar de Castro Rocha, impede ou desestimula a leitura sistemática de críticos que, mesmo sem ter tido formação universitária na área de Letras – nem poderiam, pois os cursos de Letras nos moldes atuais ainda não existiam – dispunham de sólidos conhecimentos técnicos e sobretudo dominavam um vasto horizonte de leituras¹⁵.

Ainda assim, Rocha propõe uma cronologia dessa disputa sob um novo ângulo. Considera 1948 marco do início da polêmica contra a crítica de rodapé, e define a década de 1960 como o período do suposto triunfo final da cátedra.

Na perspectiva do autor, o conflito das duas críticas não faz sentido. Por isso promoveu um estudo de caso, relativo à institucionalização dos estudos literários¹⁶, tratando da disputa de poder travada entre a cátedra e o rodapé e associando-a ao colapso da figura do mediador cultural. Afirma que um elemento interno foi ignorado pela versão bélica da história da crítica literária, ou seja, as transformações na linguagem jornalística, que foram decisivas no desenrolar dessa disputa.

A especialização discursiva também se impôs na grande imprensa, assim como na universidade o discurso do especialista ganhou força. Muito ao contrário do que

¹³ JANUÁRIO, loc. cit.

¹⁴ ROCHA, J. C. de C. **Crítica literária: em busca do tempo perdido?** Chapecó: Argos, 2011, p. 319.

¹⁵ Rocha ainda contrasta o conhecimento do intelectual de rodapé com o horizonte “rarefeito” dos alunos dos cursos de Letras, “cuja pobreza de repertório talvez se relacione com o deslocamento do livro do centro do circuito comunicativo contemporâneo, agora dominado pelos meios audiovisuais e digitais”. Em outras palavras, os acadêmicos advindos da formação de Letras não eram e não são garantia de maior qualidade na crítica produzida nos jornais e mesmo na universidade (Rocha, op., cit., p. 319).

¹⁶ O autor faz uma crítica frontal aos professores catedráticos cada vez menos interessados no estudo da literatura, mas cada vez mais preocupados em exhibir dotes filosóficos, discutir os últimos lançamentos cinematográficos e até ensaiar análises musicais. Ainda que ressalve a versatilidade dessa prática e não condene a transdisciplinaridade da cátedra atual, o autor advoga que o estudo de objetos da cultura audiovisual e digital em pleno domínio dessas culturas parece, no mínimo, um oportunismo cômodo, que ameaça condenar uma boa parte dos professores de literatura ao papel pálido de simpáticos, porém anódinos funcionários do contemporâneo (Rocha, op., cit., p. 352-53).

supõe a tradicional visão dicotômica, jornal e universidade atravessaram um processo semelhante e simultâneo de especialização discursiva¹⁷.

Para Rocha, essa foi a diferença determinante: o privilégio da investigação de fatores propriamente internos ao texto favoreceu a consolidação de uma linguagem especializada nos bancos universitários, assim como a experimentação linguística definidora dos grupos de vanguarda também gerou um vocabulário próprio, metalinguístico. Por sua vez, a crítica de rodapé, de caráter eminentemente público (não especializado, exigia o recurso a preocupações extrínsecas: a vida do autor, o meio intelectual e, claro, acima de tudo, as circunstâncias do público, do *common reader*¹⁸.

Ou seja, muito mais decisivo do que a emergente crítica universitária, foram as transformações da linguagem jornalística, que desempenharam papel fundamental no declínio das espaçosas colunas de rodapé e inviabilizaram sua manutenção.

Nesse sentido, Rocha reitera que a polêmica de Afrânio Coutinho contra a crítica de rodapé já estava ganha antes mesmo de principiar, e não por mérito exclusivo do método, mas pela circunstância contemporânea da aceleração inédita na transmissão de informação: “O ataque teve o efeito de um inesperado e incômodo bumerangue”¹⁹.

Prova disso é que, segundo Santiago, o jornal nunca quis que escritor e literatura abandonassem por completo as suas páginas, e vice-versa. A “separação litigiosa” foi exigida pelos professores universitários, inconformados com a superficialidade do ensaio e da crítica literária feita por intelectuais sem formação acadêmica e disciplinar. No entanto, o ocaso desse embate não foi sucedido pelo predomínio da crítica universitária na grande imprensa. Pelo contrário, os críticos formados na universidade não encontraram necessariamente guarida nos jornais, pelo menos não os formados na área de Letras²⁰.

Segundo Pellegrini, desde fins dos anos 1970, com a industrialização da cultura,

¹⁷ ROCHA, 2011, p. 343.

¹⁸ Ibidem. p. 315.

¹⁹ Ibidem, p. 351.

²⁰ SANTIAGO, S. Crítica literária e jornal na pós-modernidade. **Revista Estudos Literários**, Belo Horizonte, v. 1, n. 1, out. 1993, p. 11-17.

os papéis se inverteram: se antes eram os críticos acadêmicos que olhavam de soslaio para os críticos de "rodapé", agora são os jornais e revistas que, com exceção dos suplementos, passam a não aceitar-lhes o discurso, tido como "jargão incompreensível", e o método, que inclui lógica teórico-argumentativa, muitas vezes sem os rasgos de intuição e os brilhos superficiais dos textos jornalísticos²¹.

Veja-se que Pellegrini expõe exatamente a interpretação dominante dessa prática jornalística que, segundo Rocha é polarizada entre a “superficialidade” da resenha jornalística e o “hermetismo” da linguagem universitária, como se o público fosse necessariamente resistente a propostas mais complexas, mais porosas²². Para Rocha, esse conceito é um lugar comum, ainda resistente, e um clichê a ser combatido, pois, ainda que gênero desprestigiado nos estudos acadêmicos, é profissionalmente cortejado na mesma comunidade.

As circunstâncias do público, como apontado, também tiveram parcela de responsabilidade nessas mudanças. Os Suplementos, veiculados nos grandes jornais, nos finais de semana, com seu conteúdo e excesso de especialização, afugentava os leitores que buscavam cada vez mais uma leitura dinâmica no espaço do jornal. Desse desinteresse do público maior, nascia a necessidade de mudar o quê e como se escrevia sobre literatura. No entanto, a mudança foi brusca demais.

Para Abreu, o declínio dos suplementos culturais dos anos 50 se deve ao fato de terem deixado de ser o espaço privilegiado de veiculação da crítica ao perderem a função de analistas da qualidade (forma e conteúdo), transformando-se em simples divulgadores de lançamentos. Os intelectuais sem formação acadêmica foram cedendo lugar ao jornalista profissional, especializado em resenhar obras recém-editadas²³.

Nesse processo, os suplementos literários gradativamente se limitaram a publicar resenhas, muitas vezes em parceria com os interesses comerciais das grandes editoras. Ganhavam espaço, desse modo, as resenhas breves, as notas de lançamentos e as

²¹ PELLEGRINI, 1997.

²² ROCHA, 2011, op., cit., p. 340.

²³ ABREU, Alzira Alves. **Os suplementos literários**: os intelectuais e a imprensa nos anos 50. In: ____ et al (Org.). A imprensa em transição: o jornalismo brasileiro nos anos 50. Rio de Janeiro: Ed. Fundação

reportagens sobre autores.

O passo seguinte, segundo Santiago, foi a criação dos segundos cadernos (como o *Caderno B, Ilustrada, Ilustríssima*, etc.) em que a literatura passou a compor as variedades e a perder na competição com outras formas artísticas mais queridas do público consumidor e, na concepção do autor, com casos raros de exercício *correto* da atividade crítica, mas em geral se alimentando dos *press releases*²⁴.

No fim, tanto os críticos de rodapé quanto os professores universitários perderam espaço. Segundo Rocha, nessa guerra, ao que tudo indica, as trincheiras não foram bem identificadas. De um lado encontram-se os autênticos vencedores do conflito: os meios audiovisuais. E, hoje em dia, é preciso incluir o meio digital (que convenientemente será abordado no último capítulo). Do outro lado, solidárias na derrota, todas as formas de crítica literária, sejam as da grande imprensa, sejam as dos bancos universitários. Curiosa batalha, na qual os lados em disputa são derrotados por um terceiro elemento que parece sempre deixado à margem das discussões²⁵.

1.2 Jornalismo Cultural

O Jornalismo Cultural²⁶ passou por diferentes fases. Durante a polêmica rodapé *versus* academia, os jornais impressos brasileiros criaram o caderno de cultura como seção obrigatória em suas edições de fim de semana, a partir dos anos 1950.

É o *Jornal do Brasil*, em 1956, que de forma pioneira, inaugura tal seção, com o *Caderno B*. O caderno reunia em suas páginas os mais significativos representantes da cultura nacional, como Ferreira Gullar, Clarice Lispector, Bárbara Heliadora e Décio

Getúlio Vargas, 1996, p. 58.

²⁴ SANTIAGO, 1993, p. 15.

²⁵ ROCHA, 2011, p. 334.

²⁶ A ideia básica de Jornalismo Cultural que adoto o define como a produção noticiosa/analítica de eventos de natureza artística e/ou editorial. “É um conceito genérico e elástico como é também a matéria-prima de suas coberturas, mas isso se deve menos à sua inconsistência do que à natureza da própria cultura”, implicando uma maneira de ver e compreender Literatura/Cultura. FARO, J. S. Jornalismo cultural: uma reflexão sobre sua importância e seus desafios. In: MARQUES, F. Nave errante.

Pignatari, entre outros, tornando-se uma referência para a crítica cultural de sua época tendo, até hoje, lembrado como ponto alto da prática do bom jornalismo cultural²⁷.

Para Medina, a década de 1970 é considerada um marco das mudanças ocorridas no Jornalismo Cultural. Nesse período, a mídia impressa passou a reservar espaços diferenciados, como os cadernos, para pautas dessa natureza e, também, a dar destaque para assuntos populares, contudo, de forma não muito consistente²⁸.

Já para Marques de Melo, Jornalismo Cultural é uma categoria emergente dos anos 1980, decorrente de mudanças ocorridas no país e nas empresas jornalísticas, como a profissionalização e a segmentação dessa atividade. Para o autor, com o declínio ou desaparecimento dos suplementos dirigidos pelos grandes intelectuais, surgiram os cadernos de variedades que passaram a atender às demandas de consumo cultural das classes médias. Confiados à direção de jovens jornalistas pertencentes à geração dos diplomados pelas faculdades de comunicação, naturalmente se deu a opção pela expressão “Jornalismo Cultural”. Em certo sentido, essa área refletiu a assimilação dos conceitos de indústria cultural ou de cultura de massa polarizando, então, as correntes em competição pela hegemonia acadêmica e cultural²⁹.

No início da década de 1990, Silviano Santiago levantava a questão do “custo intelectual” da possível e inevitável perda de rigor teórico-científico na escrita jornalística, tanto a ensaística quanto a avaliadora de obras contemporâneas. Levantava a hipótese da “desliteraturização” da imprensa escrita, ou dos meios de comunicação de massa, no sentido de que a literatura vinha perdendo lugar e prestígio na imprensa diária. De modo muito sintético, os motivos, por ele atribuídos, seriam o cosmopolitismo, a proliferação das agências de notícia trazendo relatos longínquos e o advento de novas formas artísticas³⁰, assim como de uma nova recepção.

Ainda nos anos 90, Couto via essas modificações como presságio para o

SuplementG. (ed. especial) Belo Horizonte, 2012, p. 11.

²⁷ PIZA, D. **Jornalismo cultural**. São Paulo: Contexto, 2004, p 37.

²⁸ MEDINA, C. Leitura crítica. In: LINDOSO, F. (Org.). **Rumos [do] Jornalismo Cultural**. São Paulo: Summus/Itaú Cultural, 2007. p. 32-35.

²⁹ MARQUES DE MELO, J. **Jornalismo: compreensão e reinvenção**. São Paulo: Saraiva, 2009, p. 23-4.

³⁰ SANTIAGO, 1993, p. 13.

momento de crise caracterizada pela falta de seriedade no exercício da função jornalística na área cultural. Também apontava alguns motivos, como o excesso de espaço destinado mais ao consumo do que à fruição, destacando roteiros de programação cultural, em detrimento de reportagens; a substituição da crítica pela resenha; coberturas realizadas de modo superficial, com destaque para produtos de massa; e, relação comprometedora da redação com departamentos de *marketing* de empresas que promovem eventos de cultura. Para o autor, “a acelerada transformação do mercado de produtos culturais e a não menos rápida modernização dos jornais” foram dois grandes fatores responsáveis por essa crise³¹.

Reflexo disso é verificado quando, na tentativa de buscar uma real função e definição do Jornalismo Cultural, este passou a ser encarado como “jornalismo de variedades” o que, na década de 1980, cobria de crítica literária à jardinagem e suplementos infantis e, duas décadas mais tarde, passaram a integrar seu rol também moda, comportamento, gastronomia, etc. Tais assuntos, na pauta das variedades, apenas contribuíram para o entendimento do senso comum: “Jornalismo Cultural se encarrega de divulgação de assuntos leves e descontraídos, que informam e entretêm, sem necessariamente levar a uma reflexão”³².

Para Piza, essa realidade produz dois tipos de textos: os comumente encontrados em cadernos diários, cujo discurso simples e maniqueísta os torna um “subproduto” do Jornalismo Cultural; e os suplementos, que circulam nos finais de semana com textos mais extensos e reportagens mais densas, que se destinam mais à erudição, embora muitas vezes também se rendam às resenhas e aos textos meramente informativos³³.

Nos termos de Piza, como subproduto também podem ser subentendidas as atuais resenhas literárias ou notas de lançamento publicadas nas revistas semanais de variedades, em suas sessões culturais, ou nas mensais especializadas. A questão é que esse suposto noticiário de cultura, em sua maior parte, é visto com receio pelo público

³¹ COUTO, J. G. Jornalismo cultural em crise. In: DINES, A.; MALIN, M. **Jornalismo brasileiro: no caminho das transformações**. Brasília: Banco do Brasil, 1996. p. 129.

³² ASSIS, F. Jornalismo cultural brasileiro: aspectos e tendências. **Revista Estudos de Comunicação**, Curitiba, v. 9, n. 20, set./dez. 2008, p. 186.

³³ PIZA, 2004, p. 52.

especializado, por se aproximar demais do conteúdo de propaganda.

É ingenuidade achar que essa relação inexistente. Há, sim, interesses comerciais responsáveis, em muitos casos, por colocar em xeque a produção crítica do Jornalismo Cultural, mas de que as redações são inegavelmente dependentes. A notícia também é produto e como tal procura agradar um público consumidor, mesmo que isso fira os preceitos básicos do jornalismo como um campo supostamente crítico e informativo que não trabalha para o gosto popular ou a indústria cultural.

Medina, sobre essa relação que chama de *marketing* cultural, revela existirem coações mercadológicas geradoras de estresse na esfera do jornalismo, por conta da influência que exercem sobre a mídia. Para a autora, o grande problema é que essa pauta de discussão, além de séria, não apresenta saídas aparentes, pelo contrário, percebe-se que apenas poucos profissionais encontram formas de fugir das informações geradas e impostas pela indústria cultural³⁴.

Toda essa assimilação, ou de certo modo, popularização do Jornalismo Cultural converteu os suplementos e segundos cadernos dos jornais diários e as revistas semanais e mensais especializadas em produto comercial, cuja produção é vista por muitos como banal, provocando controvérsias sobre sua legitimidade, principalmente no campo específico da resenha literária praticada nesse meio.

1.2.1 Cultura de mercado

A campanha de Afrânio Coutinho, segundo Santiago, serviu para esvaziar a grande imprensa de uma contribuição, “talvez aqui e ali um pouco manca, mas sempre de boa qualidade”³⁵. A ideia do rodapé até tentou sobreviver nas páginas dos suplementos literários, com a criação de um caderno à parte para a seção dedicada ao universo da cultura. Mas mesmo os suplementos não ficaram imunes às novas concepções de indústria cultural. Em processo gradativo, os cadernos culturais passaram

³⁴ MEDINA, 2007, p. 33.

³⁵ SANTIAGO, 1993, p. 16.

a aderir às resenhas breves e às notas de lançamentos, influenciados também por uma “tecnologização” do discurso. E não passaram a ser exclusividade das revistas as reportagens sobre autores ou obras convenientemente ligadas aos interesses comerciais de editoras e patrocinadores.

Um paralelo, portanto, pode ser traçado com as revistas. Se os jornais dedicaram suplementos ao universo cultural em substituição aos rodapés, as sessões culturais das revistas semanais expandiram-se em publicações mensais especializadas, mas de difícil manutenção no mercado atual. Nesse sentido, vale a exposição de dois exemplos.

Até 2013, o país contava com duas principais revistas nesse nicho: *Bravo!* e *Cult*, ambas surgidas em 1997, sobreviventes de uma escassa e não lucrativa imprensa especializada. A revista é um veículo de comunicação, mas também é um produto, um negócio, uma marca, um objeto de consumo, um conjunto de serviços, uma mistura de jornalismo e entretenimento, e por ser suscetível ao mercado e ao consumidor, os problemas de manutenção desse nicho editorial são esperados.

De periodicidade mensal e especificidades editoriais, *Bravo!* e *Cult* recobrem o lugar de fala entre os suplementos de jornais e as seções de cultura das revistas semanais. São especializadas em cultura e de preço de capa superior às semanais, portanto de maior cuidado gráfico – uma revista semanal não pode ter o mesmo nível de detalhamento gráfico que uma mensal, porque terá que ser impressa e distribuída com maior velocidade. As semanais são diagramadas em módulos mais ou menos fixos para facilitar o fechamento.

A crise econômica e editorial em relação aos suplementos dos jornais impressos, vide o fechamento do *Sabático*, d’*O Estadão*, em 2013, também atinge as revistas: a *Bravo!* anunciou seu fechamento em agosto do mesmo ano. Na ocasião, o redator-chefe da revista redigiu uma carta-despedida em seu *blog* pessoal que posteriormente foi publicada no *site* da *Carta Capital*. No texto, ele pondera os altos custos, a perda de espaço para as mídias alternativas, os prejuízos recorrentes de uma Revista que embora contasse com o apoio da Lei Rouanet, operava no vermelho, e a baixa tiragem da publicação: "Como BRAVO! poderia ter zilhões de leitores se o universo que retratava não tem zilhões de consumidores?".

A sua concorrente mais próxima, a *Cult*, também sobrevive a custa de leis de incentivo, mas só garante tiragem por meio de licitações públicas, ou seja, o governo é seu grande cliente. Quanto ao conteúdo, a revista publica textos mais extensos que os da *Bravo!*, de tom ensaístico, e promove os tradicionais dossiês sobre um determinado assunto, indicados em um sumário bem convencional. Essa prática ou escolha editorial contribui com um valor de arquivo à revista e garante sua distribuição em escolas e bibliotecas. O gênero resenha literária aparece nas seções “Livros” ou “Livros e Lançamentos”. Em ambas as distribuições, há mais de um texto sobre diferentes publicações do mercado editorial, com tom de resenha, sem o carimbo de crítica, explicitamente informativos.

Pelo sumário não tradicional da *Bravo!*, cuja disposição das seções se alternava em todas as edições, nota-se uma estratégia de não privilegiar uma arte em detrimento de outra, mas a de abranger as mais diversas manifestações culturais – Livros, Cinema, Artes visuais, Música, Teatro e Dança. As seções eram subdivididas em reportagens mais longas, entrevistas, crítica e agenda, com pequenas variações, dependendo da área. A partir de 2011, a revista substituiu no Sumário a Seção “Livros” pela denominação “Literatura”, mantendo a designação das respectivas subseções. E é na subseção ou etiqueta nominada “crítica” na seção Literatura o lugar da resenha literária.

Quanto ao perfil do resenhista, o da *Cult* é de profissionais ligados à academia, escritores ou críticos de tradição, todos geralmente colaboradores convidados para um determinado número da revista, e por isso a publicação costuma conceder mais espaço aos ensaios de acadêmicos ou críticos renomados, enquanto na *Bravo!* eram comum diferentes colaboradores e uma variedade maior de perfis profissionais, em sua maioria combinações entre jornalista, escritor, crítico, professor e editor, além de uma pequena porcentagem dos que não informam a área de atuação.

Em levantamento realizado³⁶, a *Cult* apresenta um número maior de colaboradores, mas em contrapartida, perfis profissionais menos diversificados.

³⁶ BERTÉ, M. M. **O gênero resenha literária nas revistas Bravo! e Cult**. In: Anais do X Encontro do CELSUL: Círculo de Estudos Linguísticos do Sul. Cascavel, PR: Unioste, 2012. As duas revistas não compõem o *corpus* de análise dessa tese. São uma amostra contrastiva assim como os suplementos citados na Introdução do trabalho.

Claramente a *Cult* opta por profissionais ligados à academia, como Alcir Pécora que, pelo reconhecimento já estabelecido da atividade de crítico, inclusive nos meios acadêmicos, era dispensado de apresentações nas páginas que assinava.

Essa diferença no perfil profissional dos colaboradores revela diferenças nos julgamentos críticos entre as duas revistas. A *Cult* se mostra mais adepta a contrabalancear elogios e críticas, ressaltando as falhas encontradas mesmo quando recomenda o livro, ao passo que a *Bravo!* tendia para as resenhas de foco menos analítico e mais comercial.

As duas revistas são exemplos atuais de como o percurso histórico em que um grupo se sobrepõe ao outro (rodapé x academia), termina por vezes com o compartilhamento do mesmo espaço.

Manuel da Costa Pinto, jornalista e, na época, editor da revista *Cult*, reflete sobre a crítica literária praticada nos periódicos brasileiros e expõe o caso da revista *Bravo!* cuja edição de maio de 1998 contava com diferentes colaboradores convidados para escreverem sobre os setenta anos do Manifesto Antropófago de Oswald de Andrade. O resultado foi, nas palavras do jornalista, que sintomaticamente, os únicos artigos claramente simpáticos ao legado da antropofagia oswaldiana eram de dois acadêmicos (um historiador e um filósofo), enquanto na outra ponta, jornalistas, críticos e intelectuais (entre eles o poeta Ferreira Gullar) eram avessos e mais ou menos críticos em relação ao movimento do antropófago, visto como ruidoso, oco e autoritário³⁷.

A capa da revista não deixava dúvidas quanto ao lado para o qual pendiam seus editores: uma foto de Oswald de Andrade na qual fora atirado um tomate e, sobre essa montagem, a manchete “70 Anos de Equívoco”. O título reforça na imagem a ideia menos favorável à Semana de 22.

Com o exposto, o autor demonstra como nos periódicos se repete, com graus diferentes de violência e passividade, o mesmo conflito: de um lado, jornalistas e editores saudosos da figura do humanista de saber enciclopédico e estilo franco atirador

³⁷ PINTO, M. da C. Guerra e paz: a crítica literária na imprensa brasileira. *Revista Via Atlântica*, São Paulo, n. 4, out. 2000, p. 52-59.

que, a contragosto, aceitam a colaboração de professores universitários e seus orientandos; de outro, acadêmicos e um número cada vez maior de jornalistas que cursam pós-graduação e querem dar igual peso, na edição dos periódicos, às obras de poesia e ficção e aos ensaios de teoria literária³⁸.

³⁸ Idem.

2. PERSPECTIVA DISCURSIVA DA RESENHA LITERÁRIA

A intenção deste capítulo, além de mostrar o embasamento teórico do trabalho e apontar a metodologia de coleta e análise do corpus estudado, é sobretudo confrontar concepções mais abrangentes da Análise do Discurso com o objeto de estudo a fim de categorizá-lo. O percurso dessa discussão compreende, entre outros conceitos, os de Discurso Literário e Polêmica, Gênero Discursivo e Cena de Enunciação, Ethos e Legitimidade Enunciativa.

2.1 Discurso Literário e Polêmica

Na Introdução, afirmo que meu objeto de estudo é uma instância mobilizada pelo Discurso Literário, não por reconhecê-lo enquanto um fenômeno estético ou um *gênero literário*, mas por considerá-lo uma instância, um produto desse discurso.

O Discurso Literário é tratado por Dominique Maingueneau³⁹ sob uma ótica de instabilidade. Superficialmente, esse discurso procede das obras literárias, mas é um rótulo que não designa uma unidade fixa, pelo contrário, abriga um conjunto de fenômenos que se realizam em diferentes épocas e sociedades. E ao mesmo tempo reivindica o status de tipo de discurso, ao vincular-se a um estatuto pragmático.

O conceito pode, ironicamente, se esclarecer se abordado sob a ótica de outra concepção igualmente incerta, a de Discurso Constituinte. Essa noção introduzida por Maingueneau e Cossutta (1995)⁴⁰, agrupa discursos que em comum apresentam algumas propriedades quanto às suas condições de surgimento e funcionamento enunciativo, como o fato de servirem de garantia última a uma multiplicidade de produções discursivas. São exemplos de discursos constituintes o discurso religioso, o filosófico e o literário.

³⁹ MAINGUENEAU, D. **O contexto da obra literária**: enunciação, escritor, sociedade. São Paulo: Martins Fontes, 1995.

_____. **Discurso literário**. São Paulo: Contexto, 2012.

⁴⁰ MAINGUENEAU, D. **Cenas da enunciação**. Sírio Possenti, Maria Cecília Pérez de Souza-e-Silva (orgs.). São Paulo: Parábola, 2008a.

Ainda que categoria de estatuto tipológico incerto, esse enquadramento, como discurso constituinte, possibilitaria evidenciar algumas propriedades comuns a esses discursos, entre elas o fato de não se reconhecer uma autoridade além de sua própria, não excluindo a interação constante entre os de mesmo enquadramento e entre esses e os discursos não constituintes: “Mas faz parte da natureza dos discursos constituintes negar essa interação ou pretender submetê-la a seus princípios”⁴¹. Nesse sentido, esses discursos seriam fonte, princípio e sede de autoridade.

Maingueneau trata da reflexividade fundamental, segundo a qual um discurso constituinte não pode obter autorização senão de si próprio. Para não se autorizarem apenas por si mesmos, devem aparecer como ligados a uma Fonte legitimadora, sendo simultaneamente auto e heteroconstituintes. Daí que só um discurso que se constitui tematizando sua própria constituição poderia desempenhar um papel constituinte para outros discursos: “os discursos constituintes pretendem delimitar, com efeito, o lugar-comum da coletividade, o espaço que engloba a infinidade de ‘lugares-comuns’ que aí circulam”⁴².

Um discurso constituinte se apresenta como um conjunto de gêneros discursivos hierarquizados, pois suscita gêneros “segundos” específicos, distintos dos textos ou gêneros primeiros (ou fontes): de um lado, temos discursos que supostamente produzem os conteúdos em sua “pureza”; de outro, aqueles que se limitam a resumir, explicitar, etc., uma doutrina anteriormente constituída. Desse ponto de vista, para o autor, um artigo em uma revista científica se constituiria como “primeiro”, mas essa classificação não vale para um manual universitário ou um artigo em uma revista destinada ao grande público.

Esse mecanismo conduziria a uma circularidade constitutiva que proporciona a difusão dos textos e distribuição da autoridade enunciativa (o poder que um texto exerce sobre o outro). Na Literatura, portanto, enquanto discurso constituinte, as obras, de um lado, precisam de outros textos que lhes servirão de suporte, podendo ser observado neles as citações, imitações, tipos de gênero; e, por outro lado, elas se expõem à

⁴¹ MAIGUENEAU, 2008a, p. 37.

⁴² Ibidem, p. 40-8.

interpretação, à tradução, à citação, à análise e à avaliação e análise, como é idealmente o caso da Crítica e da crítica judicativa, publicitária ou acadêmica.

Nesse sentido, as obras literárias constituiriam textos, legítimos representantes dos gêneros primeiros e, suas versões “profanas”, os gêneros “segundos”. Mas, mesmo que a obra literária construa as condições de sua própria legitimidade ao propor um universo de sentido, e por isso seu estatuto de constituinte, seus gêneros segundos suscitados continuam sendo Discurso Literário. Em outras palavras, quando não se pode separar a instituição literária de toda enunciação produzida a seu respeito, a partir dela, o conceito de Discurso Literário se alarga e faria mais sentido abranger toda essa produção periférica que inegavelmente contribui para a legitimação da própria Literatura.

Nessa perspectiva, o Discurso Literário não se restringe ao enunciado estilístico, abarca todo texto destinado a resumir, traduzir, comentar e criticar: nos moldes acadêmicos, de manuais didáticos, como ementas de disciplinas universitárias, aulas de professores de literatura, artigos científicos, palestras e workshops nos eventos literários, entrevistas televisionadas, no Jornalismo Cultural (sinopses, resenhas, críticas, lista dos mais vendidos, reportagens, dossiês, entrevistas) em revistas especializadas ou suplementos de jornais; enfim, toda uma diversidade de gêneros, cada qual dialogando com diferentes discursos, o jornalístico, o midiático e o acadêmico.

Toda essa produção discursiva heterogênea advinda da fonte literária é elaborada no interior de grupos restritos que a moldam de acordo com seus próprios comportamentos. Esses grupos são as comunidades discursivas, que só existem na enunciação e pela enunciação de textos, variando tanto quanto a função do tipo de discurso constituinte, como em função de cada posicionamento⁴³.

O Discurso Literário, portanto, dá origem à crítica literária, em todas as suas vertentes, da dogmática-hedonista (por instinto e determinação do gosto), praticada oralmente nos salões, até a biográfica, a impressionista, a estilística, mais tarde expressas em ensaios.

⁴³ MAINGUENEAU, 2012, p. 69.

Nessa abordagem discursiva, em que o ponto de vista adotado compreende os enunciados como imbricação de um texto e de um lugar social, a prática da crítica, de atividade esporádica, transformou-se no século 19 em gênero literário, mas ainda um gênero “segundo”, para no século 20 se adaptar à imprensa e à indústria cultural como resenha publicitária.

Ainda que os textos derivados dos discursos constituintes sejam mais ou menos fechados em sua organização interna, são também, nos termos de Maingueneau⁴⁴, “reinscritíveis” em outros discursos em contextos diferentes. Sendo assim, a resenha literária, gênero derivado do discurso constituinte literário, é “reinscritível” em contexto jornalístico. Isso explica porque o conteúdo de um gênero não é independente do dispositivo de transmissão, ajuda a explicitar, por exemplo, as diferenças entre uma resenha literária em um suplemento literário e em uma revista semanal de atualidades, também ajuda a entender a diferença entre as próprias revistas de atualidades, que aparentemente atendem ao mesmo nicho.

A resenha, portanto, é um enunciado derivado de um discurso constituinte e se encontra num jogo de hierarquia. Entenda-se, no trabalho de interpretar, avaliar ou resumir o discurso constituinte, há enunciados mais prestigiosos que outros, pois se encontram mais próximos da fonte legitimadora e por isso reduplicados por outros gêneros menos “importantes”. Esse jogo de hierarquia é visível na resenha literária jornalística: os textos comentam e divulgam o discurso literário (constituente), mas buscam legitimidade, muitas vezes, ao incorporar ou refutar o discurso científico, via nomenclatura dos estudos literários, ou a autoridade da crítica literária estabelecida.

2.1.1 Polêmica discursiva

No embate travado entre a crítica acadêmica e os rodapés assinados por intelectuais sem formação universitária, a polêmica desempenhou papel importantíssimo na manutenção da vida intelectual brasileira.

⁴⁴ MAINGUENEAU, D. A propósito do ethos. In: MOTTA, A. R.; SALGADO, L. (orgs.) **Ethos discursivo**. São Paulo: Contexto, 2008. p. 11-29.

A respeito disso, Rocha formula uma hipótese segundo a qual a polêmica pode renovar as bases de um sistema intelectual. Para o autor, no caso da vida intelectual do país, uma sucessão de disputas criou um sistema interno de emulação, responsável pela vitalidade identificada nas décadas iniciais do século 20. Rocha demonstra uma série de polêmicas envolvendo figuras como José Veríssimo, Sílvio Romero, José de Alencar, Álvaro Lins e Afrânio Coutinho.

A polêmica iniciada por Afrânio Coutinho, por exemplo, era reiterada pelo desejo crescente de especialização das gerações formadas nos cursos de Letras. Desse modo, a identidade dos professores e pesquisadores firmou-se mediante a disputa de poder travada nas trincheiras do espaço privilegiado concedido à crítica de rodapé nos grandes jornais na época⁴⁵.

Discursivamente, esses dois grupos, ou porque não, formações discursivas (FD) estão em relação polêmica, ou seja, está-se em face de duas FDs contraditórias, que têm posições opostas a respeito dos temas dos quais falam direta ou indiretamente: a Literatura, a crítica, o leitor, constitui-se dessa forma, o que Pêcheux passou a designar por FI, a saber, formação ideológica.

Formações Discursivas não se constituem independentemente umas das outras, o discurso de uma se constrói a partir do discurso da outra, de um trabalho sobre outros discursos. Sua identidade, portanto, se define por sua relação com outras FDs.

Para Maingueneau, algumas formações discursivas se caracterizam por manter certa indiferença com relação às outras com quem dividem um campo (num jogo de dissimulação), enquanto outras se caracterizam por estar envolvidas em controvérsias⁴⁶. Inseridas nesse segundo tipo, as FDs estabelecidas aqui mantêm uma relação polêmica, em momentos distintos.

Mais importante que classificar FDs é demonstrar a contradição entre elas. Por isso, referencialmente adoto os nomes “rodapé” e “academia” para o embate entorno da crítica de rodapé (primeiro momento) e, numa perspectiva atual, “críticos” e

⁴⁵ ROCHA, 2011, p. 100.

⁴⁶ MAINGUENEAU, 2008a.

“resenhistas” (segundo momento), fazendo alusão, aqui, ao crítico consagrado ou acadêmico e ao jornalista das editorias culturais, respectivamente.

Assim, é possível afirmar que nos ataques e contra-ataques, em especial entre Afrânio Coutinho e os intelectuais do rodapé, expostos por Santiago, Pinto e Rocha⁴⁷, abordados no Capítulo 1, são materializados discursos próprios de uma FD do “rodapé” e de uma FD da “academia”⁴⁸.

É importante lembrar que o discurso dessas FDs não é assumido apenas pelos intelectuais do rodapé e pelos acadêmicos, mas por uma rede de sujeitos que se identificam com essas FDs. Sendo assim, é possível afirmar, com base em seus discursos, que certos jornalistas, mesmo na atualidade, podem sustentar o discurso do “rodapé”, por estarem com ele identificados.

O conceito de *polêmica* na Análise do Discurso não é encarada como uma simples relação de controvérsia (esta é apenas um de seus elementos). Nos termos de Maingueneau, para haver polêmica, é necessário haver “relações explícitas entre duas formações discursivas”⁴⁹, ou seja, só se pode falar em polêmica quando um discurso faz menção explícita a outro, quando um discurso interpela o adversário, gerando uma cadeia de enunciações. Se não há nenhuma marca visível de relação com outro enunciado, não há polêmica. É um quesito necessário, mas não suficiente.

A menção explícita a um discurso pode ocorrer via citação. E é no processo de citação do discurso adversário que emerge outra faceta da relação polêmica, a interpretação ou “tradução” do enunciado do Outro por meio de categorias próprias do discurso receptor. Em outras palavras, na citação ou comentário de um enunciado adversário, o discurso não é fiel, pois dele emerge um simulacro. Na polêmica, há um desentendimento recíproco: uma FD não pode, não consegue compreender a outra.

⁴⁷ SANTIAGO (1993), PINTO (2000) e ROCHA (2011), respectivamente.

⁴⁸ Uma amostra textual do primeiro momento não será abordada, pois não é o foco do meu trabalho. Ainda que soe especulativo, resquícios dessa polêmica se preservam em algumas resenhas atuais que ainda citam a “crítica” muitas vezes como um discurso questionável e à parte do jornalismo. Isso ocorre no segundo momento, quando se observa a oposição entre as FDs “críticas” e “resenhistas”. É sobre os enunciados dessa relação que lanço o olhar de analista nos próximos quatro capítulos que abordam o *corpus* escolhido.

⁴⁹ MAINGUENEAU, 2008a, p. 111.

Acontece aquilo que o senso comum denomina muito habilmente de “diálogo de surdos”⁵⁰.

A esse fenômeno próprio da polêmica, Maingueneau deu o nome de interincompreensão, que não deve ser entendida como incompetência dos dois lados, mas uma incapacidade de compreensão a partir da posição do enunciador adversário⁵¹.

No entanto, o autor lembra que a incompreensão das ideias ou posições do Outro tem uma vertente positiva: “impedindo de compreender-se de um polo a outro do espaço discursivo, ela permite que haja compreensão no espaço limitado de um mesmo discurso, que nele se fale da mesma coisa da mesma forma”⁵².

A polêmica instaurada acerca do rodapé abrange uma disputa no campo da Literatura e do Jornalismo, como concepções acerca da crítica e do papel que se atribuem aos sujeitos envolvidos nesse debate (o intelectual sem formação e o profissional acadêmico).

Faço aqui remissão ao Capítulo 1, em que apresentei a perspectiva de Rocha sobre os termos dicotômicos (“crítica de rodapé / diletante / impressionista” x “crítica universitária / profissional / técnica”); e redutores dessa discussão (o jornalismo moderno não comportaria os rodapés imensos, e só toleraria a nota informativa dos lançamentos sem pretensões à crítica).

Arrisco a dizer que, nos textos que materializam discursos próprios da FD dos acadêmicos, emerge uma interincompreensão acerca da atuação e princípios centrais dos críticos de rodapé e vice-versa. Nesses mesmos textos, emergem também as concepções acerca do que é ser crítico e posições acerca do papel social que os sujeitos identificados com essas duas FDs atribuem a si mesmos e ao outro.

Em ambos os discursos, há um simulacro das intenções do oponente. E essa deve ser uma das razões pela qual ambos perderam a guerra, como defende Rocha, pois a Literatura, elemento comum que os mantinha em diálogo, perdia lugar nos jornais

⁵⁰ Ibidem, p. 103.

⁵¹ Ibidem, p. 122.

⁵² Idem.

enquanto se debatia quem tinha a legitimidade de comentá-la nesse espaço.

2.2 O gênero *resenha literária*

No campo do jornalismo há uma divisão básica ou mais evidente entre gêneros, como a entrevista, a reportagem, gêneros utilitários como obituários, classificados, e opinativos como colunas *ombudsman*, editoriais, resenhas e críticas. Esta divisão, no entanto, não ocorre de forma rígida. Na verdade, estes elementos geralmente se misturam, com a predominância de um ou outro no modo de redigir.

Este trabalho aborda o discurso da mídia brasileira impressa, precisamente as revistas de atualidades, no que concerne ao livro quando objeto de divulgação e crítica via resenha literária, um gênero jornalístico privilegiado. Os padrões formais desse gênero não são totalmente estáveis, pelo contrário, foram se estabelecendo e se moldando de acordo com a evolução de seu suporte. Esse formato tampouco é exclusivo do *midium* revista, mas sua visibilidade o torna uma das vitrines mais almejadas por autores e editoras.

Até o momento tenho designado a resenha literária como *gênero* partindo de uma nomenclatura do Jornalismo e da Comunicação. A primeira tentativa de adequação a uma nomenclatura discursiva se baseia em Charaudeau, segundo o qual o grau de generalidade, o modo de organização discursiva e o lugar de construção do sentido (lugar de produção, de recepção e do produto acabado) estão entre as condições para uma teoria do gênero⁵³.

A noção de gênero está presente na análise das mídias, acompanhada de qualificativos que a especificam, por exemplo, segundo o suporte midiático: os gêneros jornalísticos (entenda-se a imprensa escrita), os gêneros televisivos, radiofônicos, cujas denominações não coincidem com as concepções de semiólogos e analistas do discurso, mas constituem, ao menos, um princípio de classificação.

⁵³ CHARAUDEAU, P. *Discurso das mídias*. São Paulo: Contexto, 2010, p. 203.

Sendo assim, ao trabalhar com uma mídia impressa específica, a revista de atualidades, em um campo estabelecido de atividade humana, o jornalismo, localizo um gênero determinado por essa atividade, a resenha literária que, em tese, se encaixa no grupo dos gêneros do discurso de informação, atendendo às condições expostas por Charaudeau.

Essa condição, no entanto, esbarra na concepção de Maingueneau⁵⁴, para o qual o gênero estaria englobado pelo tipo de discurso, já que este último tem caráter englobante e universalizante. Em outras palavras, os tipos de discurso dizem respeito a setores mais amplos da atividade social e existem como “discurso jornalístico”, “discurso político” etc., enquanto os gêneros aparecem como enunciados regulares no interior das tipologias. A outra restrição é a problemática do fenômeno da inclusão de “gêneros” dentro de outros “gêneros”. Essa questão é trabalhada pelo autor na edição ampliada de *Analyser les textes de communication*⁵⁵.

Admite-se habitualmente que o editorial ou a resenha literária, por exemplo, sejam gêneros jornalísticos. De fato, o único gênero de discurso nesse caso seria o jornal, ou a revista, em suma, o jornalístico, no qual esses outros gêneros estão incluídos. Na prática, não se pode ler uma crítica cultural de revista sem ler a revista, ou no mínimo manuseá-la. Nessa perspectiva, as críticas culturais seriam “gêneros textuais” (do ponto de vista da Linguística Textual) que cumprem determinado número de normas, mas não constituiriam um gênero de discurso (do ponto de vista da AD), uma atividade verbal autônoma.

Dessa forma, a resenha literária não poderia ser considerada um dispositivo de comunicação ao mesmo tempo social e verbal, historicamente definido, por já está contida dentro do discurso jornalístico. Considerados os termos em Maingueneau⁵⁶, meu objeto de estudo seria, portanto, um ‘tipo de texto’, para distingui-lo de ‘hipergênero’⁵⁷

⁵⁴ MAINGUENEAU, D. **Gênese dos discursos**. Sírio Possenti (trad.). São Paulo: Parábola, 2008b.

⁵⁵ MAINGUENEAU, D. **Analyser les textes de communication**. Armand Colin, Paris, 2013 (ed. Ampliada).

⁵⁶ MAINGUENEAU, D. **Análise de textos de comunicação**. São Paulo: Cortez, 2011.

MAINGUENEAU, 2013.

⁵⁷ ‘Hipergênero’ é uma categoria que transborda o gênero está acima dele. Exemplos como “diálogo”, “carta” e “diário” seriam enquadrados nessa categorização por não sofrerem restrições socio-históricas, temporal e geograficamente.

e ‘gênero do discurso’.

Concepção semelhante é reforçada em *Discours et analyse du discours*. Em “Discours, texte, corpus”, Maingueneau⁵⁸ retoma a questão da relação existente entre discurso e texto, que pode se estabelecer em dois casos: designar um único texto (que corresponde a um discurso) ou um conjunto de textos (discursos que existem para além dos textos que os constituem). Nessa discussão, os usos do termo *texto* são amplos e considerados em três grandes pilares principais: *texto-estrutura*, *texto-produto* e *texto-arquivo*.

Nessa perspectiva, a resenha literária é um *texto-estrutura* (mais uma vez objeto da Linguística Textual), e a revista, constituída por uma multiplicidade de artigos – *textos-estrutura* – é um *texto-produto*, unidade de comunicação que reporta a um gênero de discurso, o jornalístico.

Em suma, *gênero* quando designa meu objeto de análise não equivale a *gênero de discurso*. Mas ciente das implicações dessa escolha, o termo se mantém por quatro razões principais:

- i. Do ponto de vista da AD, não é possível trabalhar com tipologias puramente linguísticas ou textuais, daí a não adoção dos termos *texto-estrutura* ou simplesmente *texto*;
- ii. Os discursos se realizam em gêneros;
- iii. A resenha literária é um dispositivo de comunicação socio-historicamente condicionado que sofre coerções ideológicas das condições de produção do discurso jornalístico. A análise desse tipo de coerção não é possível numa tipologia de caráter textual; e,
- iv. O Discurso Constituinte mobiliza uma variedade de papéis sociodiscursivos encarregados de gerir os enunciados, por exemplo, no

MAINGUENEAU, D. **Doze conceitos em análise do discurso**. Maria Cecília Pérez de Souza-e-Silva, Sírio Possenti (org.). São Paulo: Parábola, 2010.

⁵⁸ MAINGUENEAU, D. **Discours et analyse du discours**: introduction. Armand Colin, Paris, 2014, p. 31-8.

caso do Discurso Literário, “as críticas literárias de jornal, os professores, as livrarias, os bibliotecários etc.”⁵⁹. Esses enunciados figuram como *gênero segundo*, e não um ‘tipo textual’, ainda que para Maingueneau essa caracterização possa se sobrepor.

Atenho-me a esclarecer a segunda razão. Ela se sustenta em Possenti: “Na medida em que reclama leitura, é sempre da ótica do discurso que um texto é considerado, qualquer que seja a concepção de discurso”⁶⁰. O autor defende que o texto enquanto texto é insuficiente para a AD, e é taxativo: “os discursos se realizam em gêneros”⁶¹.

Assim, este autor, no que chama de ‘economia teórica’, dispensa o “texto” e defende a incorporação do conceito de gênero à AD:

A razão pela qual os gêneros são cruciais é que eles não se definem, na tradição bakhtiniana (e na AD que os incorpora) por sua forma, mas sim por seu funcionamento, que sempre se dá no interior de um campo ou esfera. É este traço que faz com que o fato de um texto ter certa estrutura composicional – ser relativamente estável – se constitua em característica relevante⁶².

Possenti esclarece que o gênero não deve ser definido a partir de sua forma, pois não são sua relativa estabilidade e seu estilo eventual que fazem sentido para a AD, mas sua relação constitutiva com uma determinada formação discursiva que seleciona gêneros segundo condicionantes históricas. Nesse sentido, “(...) não é em qualquer gênero que um discurso qualquer se materializa. Nem o gênero é uma questão de escolha do enunciator/autor, mas uma (quase) imposição do campo (e dos “meios”)”⁶³. Em suma, cada discurso seleciona seus gêneros de acordo com critérios de eficácia, operacionalidade, etc.

⁵⁹ MAINGUENEAU, 2012, p. 69.

⁶⁰ POSSENTI, S. Notas sobre língua, texto e discurso. In: BRAIT, B.; SOUZA-E-SILVA, M. C. (orgs.). **Texto ou discurso?** São Paulo: Contexto, 2012, p. 252.

⁶¹ Idem.

⁶² Idem.

⁶³ Ibidem, p. 253.

Por fim, como solução à questão da não exigência de uniformidade dos gêneros em certos campos, evitando, desse modo, “o frankenstein teórico chamado alternativamente de intergenericidade, de hibridismo ou de transgressão genérica”⁶⁴, o autor aciona as concepções de cena de enunciação de Maingueneau, a qual chama de metodologia de “leitura”.

Em Maingueneau⁶⁵, a noção de *cena de enunciação* se constitui de outras três que operam sobre planos complementares: a cena englobante – que atribui um estatuto pragmático ao tipo de discurso a que pertence um texto; a cena genérica – definida pelos gêneros de discurso particulares que implicam uma cena específica como um suporte material ou uma finalidade; e, a cenografia – cena de fala que o discurso pressupõe para poder ser enunciado. A cenografia é instaurada progressivamente pela enunciação como seu próprio dispositivo de fala, sendo assim há os gêneros que se atém exclusivamente a sua cena genérica e outros que possibilitam cenografias variadas, como exemplificarei a seguir.

As cenas englobante e genérica definem o espaço estável no interior do qual os enunciados ganham sentido. Em muitos casos são essas duas dimensões que compõem a cena de enunciação. Quando não há imposição de uma única forma composicional, outra cena pode intervir, aquela que Maingueneau chama de cenografia, que não é imposta pelo tipo ou pelo gênero do discurso, mas pelo próprio discurso.

Se Maingueneau considera a possibilidade de uma cena genérica nas características que descreve, inseridas num tipo de discurso ou cena englobante, vale o paralelo: na *cena englobante* – discurso jornalístico temos a *cena genérica* – resenha literária.

Do ponto de vista da cena genérica, a resenha literária é um gênero opinativo, uma crítica cultural em seção específica destinada a divulgar um produto editorial em lançamento e avaliá-lo, apontando falhas ou qualidades ao público leitor. No entanto, a

⁶⁴ Idem.

⁶⁵ MAINGUENEAU, D. **Novas tendências em Análise do Discurso**. Freda Indursky (trad.). Campinas: Pontes, 1997.
MAINGUENEAU, 2008a; 2011.

depende da linha editorial da revista ou do perfil do resenhista, o texto pode se apresentar como uma conversa informal sobre livros ou um ensaio acadêmico com comparações, exemplos e análises menos impressionistas. Essa cena informal ou mais retórica não seria, assim, uma cena genérica, mas uma cenografia construída pelo resenhista.

Outra classificação, que parte de Maingueneau⁶⁶, sustenta a adoção do termo “gênero” para a resenha literária, a saber, o fato de que o autor distingue dois grandes regimes de genericidade: os gêneros conversacionais e os gêneros instituídos. Esses dois regimes obedecem a lógicas distintas, mesmo se existem práticas verbais situadas na fronteira.

Os gêneros instituídos, os que interessam à minha pesquisa, reagrupam os gêneros que se pode dizer “rotineiros” e “autorais”. Os gêneros autorais são feitos pelo próprio autor, eventualmente com a intervenção de um editor. Geralmente, seu caráter autoral se manifesta por uma indicação paratextual, no título ou no subtítulo: “ensaio”, “dissertação”, “tratado”. Eles são particularmente presentes em alguns tipos de discurso: literário, filosófico, religioso, político e, é claro, jornalístico.

No interior dos gêneros rotineiros, no caso das revistas, pode-se definir uma escala: de um lado os gêneros totalmente ritualizados, que permitem uma margem de variação mínima (uma entrevista, por exemplo); de outro, aquele que no interior de um *script* pouco restrito permite grandes variações pessoais, como a resenha literária que varia segundo a revista, a seção, a formação e experiência do resenhista, bem como a intenções da direção das editorias culturais.

Obviamente que os gêneros instituídos são diversos e existe um grande número de critérios possíveis para determinar uma subdivisão (marcas linguísticas, natureza da mídia, finalidade da atividade, estatuto do participante, etc.). Maingueneau adota uma perspectiva que considera a relação entre cena genérica e cenografia, e é a partir desse ponto de vista que distingo a resenha literária.

⁶⁶ MAINGUENEAU, 2013.

Na resenha, os enunciadores produzem textos individualizados, mas submetidos a especificações que definem todos os parâmetros do ato comunicacional (normas e linhas editoriais, no caso do jornalismo). Tais textos geralmente seguem uma cenografia preferencial, esperada, mas toleram as diferenças, ou seja, aceitam o recurso a cenografias mais originais. Esse modelo se apresenta por meio de uma *mise en scène* original – a declaração comparativa, a dissertação acadêmica, a crítica rápida e incisiva – mas ela se submete às regras e limitações do gênero que prescreve a temática, a duração, os papéis dos participantes, etc. Aqui o autor/enunciador dá ao gênero somente uma inflexão particular, sabendo de todo modo que no fim trata-se de uma crítica cultural jornalística.

2.3 Ethos e legitimidade enunciativa

O *ethos* (a imagem discursiva de si, ou postura ditada por meio de uma cenografia conscientemente engendrada) torna-se o conceito chave para a caracterização do enunciador (resenhista). Crucialmente ligado ao ato da enunciação, é inegável que o coenunciador (leitor) também construa representações do *ethos* desse enunciador, ancoradas em estereótipos. Em se tratando de enunciados escritos, mesmo que o destinatário não saiba nada antecipadamente sobre o *ethos* do locutor, o simples fato de um texto pertencer a um gênero do discurso ou a certo posicionamento ideológico induz expectativas em matéria de *ethos*. Isso diz muito em relação ao público leitor das revistas avaliadas, a saber, sobre o *pathos* do enunciatário.

A concepção de *ethos* que Maingueneau inscreve no quadro da Análise do Discurso preserva alguns fundamentos da concepção aristotélica, reconhecidamente quando o autor reflete sobre o processo de adesão dos sujeitos a determinado posicionamento⁶⁷. Isso se justifica na noção híbrida do termo (sociodiscursivo): o *ethos*

⁶⁷ CHARAUDEAU, P.; MAINGUENEAU, D. **Dicionário de análise do discurso**. São Paulo: Contexto, 2008. Na Retórica, o *ethos* (os costumes) faz parte da trilogia aristotélica dos meios de prova, junto do *logos* (os argumentos) e do *pathos* (as paixões). Com Aristóteles o termo possui um duplo sentido, de um lado significa as virtudes morais que garantem credibilidade ao orador, *phronesis* (parecer ponderado), *eunoia* (dar uma imagem agradável de si) e *areté* (apresentar-se como um homem simples e sincero), de outro, designa uma dimensão social, na medida em que o orador convence ao se exprimir de modo

é uma noção discursiva, constituída no discurso e pelo discurso, não é mera imagem do locutor, sendo fundamentalmente um processo interativo de influência sobre o leitor/interlocutor⁶⁸.

Esse conceito é introduzido em *Gênese dos discursos*⁶⁹, em capítulo intitulado “Uma semântica global”⁷⁰, em que o modo de enunciação é abordado na oposição entre diferentes discursos devotos no campo religioso.

Ainda que se mostre uma categoria instável, o *ethos* remete a um fenômeno único, mesmo não podendo ser apreendido de maneira compacta. No entanto, como os diferentes *corpora* exercem um papel essencial na diversidade de aplicação do *ethos*, para Maingueneau, o importante ao se valer dessa noção é definir por meio de qual disciplina ela será mobilizada, com qual ponto de vista, e no interior de qual rede conceitual⁷¹.

Desde *Gêneros do discurso* (1984) até *Análise de textos de comunicação* (original de 1998, edição brasileira de 2011), o *ethos* se desenvolve, em Maingueneau, de forma articulada à noção de cena de enunciação⁷². Também em *O contexto da obra literária*, Maingueneau nos fornece uma pista de como trabalhar o conceito de *ethos* (apresentação de si na interação verbal) nos gêneros de discurso escrito: a cenografia.

Cada gênero de discurso comporta uma distribuição preestabelecida de papéis que determinam em parte a imagem de si do locutor. Esse pode, entretanto, escolher mais ou menos livremente sua “cenografia” ou cenário familiar que lhe dita sua postura. A imagem discursiva de si é, assim, ancorada em estereótipos, um arsenal de

apropriado a seu caráter e a seu tipo social. Logo, o *ethos* está vinculado ao exercício da palavra, ao papel que corresponde ao discurso do orador e não ao indivíduo real, é o sujeito de enunciação que está enunciando. O *ethos* não age no primeiro plano, mas de forma lateral.

⁶⁸ MAINGUENEAU, 1995; 2008, p. 11-29.

⁶⁹ MAINGUENEAU, [1984] 2008b.

⁷⁰ AMOSSY, R. Da noção retórica de *ethos* à análise do discurso. In: AMOSSY, R. (org.). **Imagens de si no discurso**: a construção do *ethos*. São Paulo: Contexto, 2005, p. 16.

Essa “semântica global” apresentada por Maingueneau tenta inserir em um modelo integrativo as diversas dimensões do discurso e reservar entre elas um lugar determinante para a enunciação e para o enunciador. Na verdade, o enunciador deve se conferir ao destinatário, certo status para legitimar seu dizer: ele se outorga no discurso uma posição institucional e marca sua relação com um saber.

⁷¹ MAINGUENEAU, 2008a, p. 73.

representações coletivas que determinam, parcialmente, a apresentação de si e sua eficácia em uma determinada cultura⁷³.

Por meio do *ethos*, o destinatário está convocado a um lugar inscrito na cena de enunciação que o texto implica. Essa cena se compõe de outras três que operam sobre planos complementares: a cena englobante (que atribui um estatuto pragmático ao tipo de discurso a que pertence um texto), a cena genérica (definida pelos gêneros de discurso particulares que implicam uma cena específica como um suporte material ou uma finalidade) e a cenografia (cena de fala que o discurso pressupõe para poder ser enunciado). A cenografia é instaurada progressivamente pela enunciação como seu próprio dispositivo de fala, sendo assim há os gêneros que se atém exclusivamente a sua cena genérica e outros que possibilitam cenografias variadas⁷⁴.

Em *Análise de textos de comunicação*, Maingueneau dedica-se aos *corpora* específicos do campo do jornalismo e da publicidade, procurando associar a organização textual e a situação de comunicação. Os textos são estudados como um tipo de estrutura textual, mas também como uma atividade enunciativa ligada a um gênero de discurso, em que se considera o lugar social do qual ele emerge, o canal por onde passa e o tipo de difusão que implica.

As noções de cena de enunciação e *ethos* são acionadas nessas análises, reafirmando a rede conceitual a que o *ethos* pertence:

Apresentamos os enunciados como sendo o produto de uma enunciação que implica uma cena. Mas isso não basta: toda fala procede de um enunciador encarnado; mesmo quando escrito, um texto é sustentado por uma voz – a de um sujeito situado para além do texto⁷⁵.

Essa concepção, mais “encarnada” do *ethos* (o fiador), recobre não somente a dimensão verbal, mas também o conjunto das determinações físicas e psíquicas associadas ao fiador pelas representações coletivas. No entanto, Maingueneau alerta que não se pode considerar o *ethos* da mesma forma em qualquer texto, pois, não sendo a

⁷² AMOSSY, op. cit.

⁷³ CHARAUDEAU; MAINGUENEAU, 2008, p. 220-21.

⁷⁴ MAINGUENEAU, 1995; 2008a; 2011; CHARAUDEAU; MAINGUENEAU op. cit.

“incorporação” um processo uniforme, o *ethos*, em um texto escrito, não implica necessariamente uma relação direta com um fiador encarnado, socialmente determinável.

Para Fiorin, o *ethos* não se explicita no enunciado, mas na enunciação. Para este autor, fazer uma afirmação positiva ou negativa sobre si mesmo, como “eu sou um palestrante competente”, não serve de prova para a construção do *ethos*, e o enunciatário não acreditará apenas na afirmação do enunciador. A prova da sua competência será construída no decorrer do seu discurso, conforme ele for abordando os assuntos, organizando os enunciados, construindo os argumentos sobre determinadas questões⁷⁶. Dessa forma, a imagem que o orador tem de si mesmo, ou ainda, a imagem que a plateia tem de seu enunciador antes mesmo que ele enuncie, são acionadas pelo enunciatário, mas a comprovação ou refutação do seu caráter e competência só será efetivada pela força do discurso: “é preciso que essa confiança seja resultado da força do discurso e não de uma prevenção favorável a respeito do orador”⁷⁷. Para ser convincente, portanto, um discurso que vise à adesão dos sujeitos deve suscitar confiança no enunciatário. Essa confiança, obviamente, é resultado de um *ethos* bem projetado.

Fiorin também explorou, em trabalhos anteriores, o discurso jornalístico. Em o *Ethos do enunciador*, o autor demonstra como os jornais *O Estado de S. Paulo* e *Folha de S. Paulo* constroem seus enunciatários, abrangendo a norma utilizada, a sintaxe, os períodos dos textos, os destaques e siglas explicativas, a escolha por noticiar uma cultura mais erudita ou mais popular ou mesmo alternativa.

A comparação demonstra como cada jornal constrói seu público e leitor a partir de características discursivas:

Essa imagem do enunciatário passa a ser um coenunciador, na medida em que ela determina a escolha das matérias que entrarão no jornal, a forma como os textos são redigidos, a disposição da página, etc. Por outro lado, o enunciatário adere ao discurso, porque nele se vê construído como sujeito, identificando-se com um dado *ethos do*

⁷⁵ MAINGUENEAU, 2011, op. cit. p. 95.

⁷⁶ FIORIN, J. L. **Em busca do sentido**: estudos discursivos. São Paulo: contexto, 2008, p. 139.

⁷⁷ ARISTÓTELES, *apud* FIORIN, 2008, p. 139.

*enunciador*⁷⁸.

O autor, por fim, defende que para entender bem o conjunto de opções enunciativas, conscientes ou inconscientes, produtoras de um discurso e para compreender sua eficácia, é preciso apreender as imagens do enunciador e do enunciatário criados discursivamente.

Nesse processo, a imagem do enunciador também é fundamentada na sua constituição e na legitimidade do seu discurso. Cada gênero do discurso constitui um sujeito enunciativo de acordo com sua posição enunciativa. Em outras palavras, o gênero controla quem fala no discurso. Trata-se também da questão de quem tem o direito legítimo de ser um sujeito de enunciação.

No que diz respeito à resenha literária, temos um texto assinado ainda que considerado um enunciado da posição da revista (*a Veja recomenda o livro; a Época disse que o livro não agrada...*). Daí o interesse em reconhecer/verificar como o resenhista se constrói como sujeito enunciativo de acordo com sua posição enunciativa.

Maingueneau define os enunciados como amostras de um certo gênero de discurso e os caracteriza via metáforas da pragmática: *contrato*, advindo do domínio jurídico; *papel*, do modelo teatral; e, *jogo*, parte das relações lúdicas. No *contrato* valeriam as normas de cooperação do discurso, regras mutuamente conhecidas e sanções previstas caso haja transgressão. O *papel* implicaria a existência de parceiros sob a ótica de uma condição determinada social, histórica e culturalmente. E o *jogo* cruzaria as duas anteriores, uma vez que articularia regras a um certo número de participantes. Importantes para que a cena de enunciação genérica se constitua, tais regras podem até ser “quebradas”, pois haveria zonas de variação entre os gêneros⁷⁹.

No trabalho do resenhista, seu enunciado é regulado, em princípio, pelo contrato que lhe credita o lugar de crítico. Esse contrato que estabelece sua posição e a do leitor permite-lhe ser detentor do saber ou da capacidade judicativa, sendo antecipadamente

⁷⁸ FIORIN, J. L. O ethos do enunciador. In. CORTINA, A.; NACHEZAN, R. C. (org.). **Razões e sensibilidade: a semiótica em foco**. Araraquara: Laboratório Editorial/FCL/Unesp; São Paulo: Cultura acadêmica, 2004, p. 138.

legitimado. Aqui conectamos a metáfora magueneauana como o argumento de Pierre Bourdieu: a existência de regras na comunicação verbal se manifesta no nível enunciativo afetando o lugar de fala do enunciador.

Nos termos de Bourdieu, as condições para que um discurso seja legítimo são: é necessário um locutor legítimo, que tenha o direito de dizer, e um receptor que tenha o direito de escutar/ler o conteúdo legítimo, enfim, engendrados numa maneira legítima de se dizer/pronunciar. Portanto, o gênero asseguraria esses três componentes do discurso⁸⁰.

A legitimidade é um caráter de dominação que, na medida em que é reconhecido, aceito e justificado não pode mais ser visto como arbitrário. É por isso que não é a título pessoal que o poder das palavras é pronunciado. São os destinatários que devem legitimar e aceitar a fonte de autoridade⁸¹.

O resenhista é o representante da revista e, a esse título, pode falar em nome da redação ou da editoria cultural, ao leitor e àqueles que quer influenciar. Mas ainda assim faz-se necessária a construção da legitimidade. Por isso, para uma declaração ter eficiência/eficácia, o autor não pode simplesmente confiar em seu poder, é necessário que esta declaração em si se transforme em fonte legítima.

As fontes de legitimidade, contudo, são em grande parte não identificáveis. Este fato mostra bem um aspecto da linguagem autorizada e do autor legitimado. A revista, sua importância ou relevância na sociedade, é o *skeptron* do jornalista, que não tem outro propósito senão o de lembrar a autoridade do autor, e a confiança que ele requer. Em Bourdieu, *skeptron*⁸² é descrito como o cetro ritualístico que em algumas sociedades é cedido para o único a falar, marcando que aquele indivíduo está autorizado a fazê-lo. Assim, esse adereço tem como objetivo produzir e impor a representação de sua própria importância e, portanto, contribuir para a sua credibilidade.

⁷⁹ MAINGUENEAU, 1997.

⁸⁰ BOURDIEU, P. **Le langage autorisé**: notes sur le conditions sociales de l'efficacité du discours rituel. Actes de la Recherche em Science Sociales, n. 5-6, 1975, p. 187.

⁸¹ BOURDIEU, P. **Ce que parle veut dire**. Paris: Fayard, 1982, p. 111.

⁸² Ibidem, p. 112.

Nesse caso, o resenhista é o relator da voz do bom senso ou senso comum ou da sabedoria. Detentor de um discurso que garante a verdade do dito, sem nenhuma prova autêntica. Senso comum e sabedoria são pressupostos no sistema de pensamento cultural e por consequência da avaliação.

E é, apoiado nesse sistema, que o meio (suporte comunicacional), em alguns casos, tem força legitimadora muito maior que o histórico do enunciador. Era o que permitia intelectuais sem formação acadêmica exercerem o posto de crítico e ganharem respeito a partir dos rodapés, ou economistas ilustrados tecerem críticas nas seções culturais das revistas e terem a mesma consideração, ou no mínimo não serem questionados pois o nome do semanário validava com autoridade esses discursos.

A especificidade do gênero *resenha literária* se relaciona com a ideia de estatuto pontuado por Maingueneau e se articula ao conceito de legitimidade enunciativa de Bourdieu: finalidade reconhecida; estatuto de parceiros legítimos; lugar e momento legítimos. Se relacionados à teoria dos atos de fala de Austin, esses conceitos reafirmam a vinculação do gênero ao seu efetivo uso, evidenciando o discurso como uma prática.

Essa rede conceitual também é trabalhada em Charaudeau, mas nos moldes de uma organização conversacional, em três ordens, adaptável, contudo, à relação resenhista x leitor: a) o saber partilhado (nível do saber), em que os interlocutores exercem uma prática discursiva em que as representações são supostamente partilhadas e a compreensão se dá pela ativação desse saber; b) a representação (nível do poder), em que os interlocutores assumem comportamentos que os levam a representar diferentes papéis que vão dar legitimidade a sua palavra; c) a credibilidade (nível do crer), em que os interlocutores não ocupam simplesmente o espaço, mas são reconhecidos como tendo o direito de ocupá-lo porque o sabem fazer. O saber fazer corresponde à aptidão em ligar o espaço externo (dimensão situacional) ao interno (dimensão linguística), o que permitirá o reconhecimento da competência do sujeito que comunica, fundamentando, assim, o direito à palavra⁸³.

⁸³ CHARAUDEAU, 2010, p. 56-57.

Portanto, no contrato genérico estabelecido na resenha literária, é possível estabelecer as posições dos interlocutores, ou enunciador e coenunciador. Tradicionalmente, o coenunciador desse gênero pertence às classes A e B e, mais recentemente, à nova classe C, alçada a um novo patamar de poder econômico. Ainda assim, as revistas semanais de variedades não apelam aos leitores das camadas mais populares. Essa diferenciação de circulação social revela um trabalho prévio de ideologia que se manifesta inclusive nos conteúdos veiculados. Interposta entre o interlocutor e o autor, há ainda a empresa jornalística, que atua em leituras prévias e aprovações ou indicações de pauta (o livro a ser comentado, por exemplo), e que interfere entre o crítico/jornalista e o leitor/consumidor.

Os lugares sociais que os autores empíricos do gênero ocupam variam. A resenha literária é produzida por colaboradores convidados (nos casos da *Bravo!* e *Cult*, preferencialmente professores, escritores ou críticos consagrados na academia) ou por jornalistas contratados de acordo com suas competências ou especialidades (exemplo do que ocorre com as semanais: profissionais com dupla formação, jornalismo e letras ou literatura), ou ainda os jornalistas culturais de formação.

O reconhecimento social e profissional do autor empírico dá credibilidade a sua fala, insere-o num ponto de vista autorizado (o de crítico), formador de opinião, garantidor do seu posicionamento sobre determinada obra. Invariavelmente ele é um autor de elite, selecionado e autorizado pela empresa a assumir um ponto de vista que pode ser próprio ou da empresa, de qualquer modo o autor/crítico está numa posição de superioridade, de avaliador cultural, numa situação de interação vertical. Incorporado desse *ethos* da competência social e discursiva, obtida por sua circulação na mídia e pela profissão que exerce, o autor é visto como sujeito competente também para aquilo que diz.

2.4 Aporte metodológico: *corpus* e análise

O *corpus* é sempre um objeto construído e sua delimitação interessa a uma série de disciplinas, em particular à Análise do Discurso. A busca de uma homogeneidade do

corpus, ainda que aparente, levanta algumas questões quanto a: sua construção e polarização; exaustividade e qualidade; critérios de seleção textuais ou discursivos; gênero de discurso ou tipo textual. Essas questões podem ser comuns em toda análise de discurso de *corpus* de imprensa escrita, e sobre elas o analista não pode deixar de se interrogar, sob pena de ter sua pesquisa ameaçada por atalhos e erros de análise. Advertem a esse respeito Jean-Michel Adam⁸⁴, Patrick Charaudeau⁸⁵, Dominique Maingueneau⁸⁶, cada um à sua maneira, e em especial Alice Krieg-Planque⁸⁷.

Para Krieg-Planque, os suportes sobre os quais os enunciados se apresentam ao pesquisador não são os mesmos que se apresentam ao leitor do cotidiano, assim como as condições de leitura não são idênticas para um e para outro. Isso não deixa de ter impacto sobre a leitura que o analista faz do texto e seu contexto. Em outras palavras, o que é lido pelo analista não é o que é lido pelo leitor⁸⁸.

Primeiramente, o analista procede a uma leitura intensiva ao passo que o leitor pratica uma leitura extensiva, mais rápida, às vezes mais superficial, de atenção flutuante empregada em conjunto de práticas ordinárias (metrô, ônibus, sala de espera, livraria, etc.) que implicam muitas vezes interrupções involuntárias e que podem ser definitivas no percurso do texto e cruciais para o entendimento. É o caso do leitor de revistas que se encontra geralmente nessas situações de leitura. No outro extremo está o analista que, nas bibliotecas ou salas de estudo, imerso no silêncio de sua concentração, pode cometer uma falta profissional, caso se desconcentre.

Ainda para Krieg-Planque, *ler um jornal, em análise, supõe uma inscrição temporal que não é prevista pelo texto*. Desse ponto de vista, o analista do discurso

⁸⁴ ADAM, J-M. Genres de la presse écrite et analyse de discours. **Semen** [online], n. 13, 2001.

⁸⁵ CHARAUDEAU, P. Dis-moi quel est ton corpus, je te dirai quelle est ta problématique. **Corpus**, ed. 8. Paris, 2009, p. 37-66.

⁸⁶ MAINGUENEAU, 2013; 2014.

Os três primeiros autores discutem, respectivamente, os gêneros e tipologias da imprensa escrita aplicados à Análise do Discurso; a metodologia qualitativa e quantitativa de *corpus*; e questões pertinentes a gênero e discurso.

⁸⁷ KRIEG-PLANQUE, A. Analyser le discours de presse. Mises au point sur le "discours de presse" comme objet de recherche. **Communication**, v. 20, n. 1, Université de Laval [Québec], Editions Nota Bene, 2000, p. 75-97.

⁸⁸ Ibidem, p. 77.

trabalhando com a imprensa, mesmo contemporânea, se vê ocupando um lugar de enunciação similar ao ocupado pelo historiador que trabalha com arquivos⁸⁹.

2.4.1 Coleta de *corpus* e metodologia de análise

A constituição do *corpus* se deu com as revistas semanais de atualidades ou notícia/variedades (*news magazine*) consideradas como toda publicação periódica destinada ao grande público, vendida em bancas ou por assinatura mensal, de formato e temática variados, que difere do jornal pelo tratamento visual, qualidade do papel de impressão e tratamento textual⁹⁰.

As revistas escolhidas foram as de maior circulação nacional que continham o gênero pretendido. Foram elas: *Manchete* (Bloch Editores, 1952-2000), *Veja* (Grupo Abril, 1968-atual), *IstoÉ* (Editora Três, 1976-atual) e *Época* (Editora Globo, 1998-atual). O critério de escolha se concentrou sobre as edições que apresentaram artigos destinados à avaliação de obras literárias e inevitavelmente a sua publicidade, ou seja, a crítica literária midiática, ou o gênero jornalístico de opinião ‘resenha literária’, semelhantes às críticas de cinema, música, teatro, etc. veiculadas nas seções de cultura sob rubricas⁹¹ que remetem à literatura, livros ou mercado editorial. Reportagens ou matérias especiais com caráter de Dossiê, cujo foco era a literatura, um autor ou um evento cultural, foram desconsideradas na formação do *corpus* pela sua especificidade, mas serão evidenciadas no decorrer da análise enquanto composição de contexto de legitimidade da mídia avaliada.

⁸⁹ Ibidem, p. 78.

⁹⁰ “(...) com mais tempo para extrapolações analíticas do fato, as revistas podem produzir textos mais criativos, utilizando recursos estilísticos geralmente incompatíveis com a velocidade do jornalismo diário” vide: VILAS BOAS, S. **O estilo magazine**: o texto em revista. São Paulo: Summus, 1996. Contudo não é o que se verifica. Se avaliarmos friamente a abordagem de livros e literatura no Jornalismo Cultural, mesmo nos jornais, ela se dá semanalmente ou mensalmente vide suplementos e cadernos culturais, ou seja, o tempo de preparação nessa área do jornalismo é semelhante.

⁹¹ Na prática, uma seção ou subseção, que pode variar de nome, “literatura”, “livro”, etc., e apresenta um delineamento particular. No caso de uma revista, atribuindo determinada rubrica a determinada seção, indica-se como se pretende que seu texto seja recebido, instaura-se um enquadramento para sua atividade discursiva.

O período selecionado cobriu cinco décadas de imprensa brasileira. Rocha (2011), que considera a década de 1960 como o período da “suposta” ruptura entre a crítica de rodapé e a universidade, não trabalha com a mídia *revista*, contudo, é nos anos 1960, com a já estabelecida *Manchete* e a criação da *Veja*, que a resenha literária ganha um novo espaço e configuração.

A metodologia de coleta foi adaptada de J. Curan e J. Seaton⁹², também utilizada em *Jornalismo em Revistas no Brasil: um estudo das construções discursivas em Veja e Manchete*⁹³. Em *Power without responsibility*, Curan e Seaton propuseram um modelo no qual o material selecionado diferenciava-se de acordo com os dias da semana para jornais diários, e de acordo com os domingos para os semanários. O estudo inicial publicado em 1981 analisava a década de 1970. A última edição, atualizada em 2003, faz um percurso da mídia inglesa até o início do século 21.

Portanto, com uma amostragem quantitativamente maior, decidi selecionar uma edição para cada ano de cada revista. A amostragem da *Manchete*, por exemplo, iniciou-se pela edição da primeira semana do primeiro mês (janeiro) de 1960, na sequência, a segunda edição selecionada foi a da segunda semana de fevereiro de 1961, e assim sucessivamente e da mesma forma com os outros três semanários, partindo do mês de suas estreias no mercado.

O Esquema 1 é um modelo do quadro de amostragem referente à distribuição das edições selecionadas de *Época* entre 1998 e 2010 (maio foi o mês de lançamento do periódico). A seleção das edições por semana não consta da tabela por motivos gráficos e pela variação, posto que o gênero selecionado não é veiculado em todos os números da revista. Essa mesma quebra de periodicidade ocorre nas outras três revistas em maior ou menor grau:

⁹² CURAN, J; SEATON, J. **Power without responsibility**: the press, broadcasting, and new media in Britain. 6 ed. Routledge : London and New York, 2003.

⁹³ NASCIMENTO, P. C. **Jornalismo em revistas no Brasil**: um estudo das construções discursivas em *Veja* e *Manchete*. São Paulo: Annablume, 2002.

Esquema 1: Quadro distributivo das edições de *Época* (1998-2010).

Época	Jan	Fev	Mar	Abr	Mai	Jun	Jul	Ago	Set	Out	Nov	Dez
1998					x							
1999						x						
2000							x					
2001								x				
2002									x			
2003										x		
2004											x	
2005												x
2006	x											
2007		x										
2008			x									
2009				x								
2010					x							

Verificou-se que, apesar do aparente espaço de tempo entre cada edição selecionada (um ano), representatividade e exaustividade garantiram um *corpus* bem constituído e homogêneo. Quando constatadas diferenças relevantes entre as edições (configuração de página, mudança de posição na publicação, alteração de nome da seção ou da rubrica), buscou-se a edição original em que tal mudança ocorrera, e o artigo dessa edição passou então a compor o montante do *corpus*.

Considerados os quatro títulos, o *corpus* final é constituído de 130 edições. Esse montante exclui as reportagens especiais ou séries literárias citadas na caracterização de alguns periódicos, por exemplo as edições de *Manchete* anteriores a 1960. Por outro lado, a maior parte das edições proporcionou a análise de mais de uma resenha.

A primeira categorização do *corpus* se deu pela divisão em “etiquetas” (termo cunhado por Maingueneau na versão de 2013 de *Analyser les textes de communication*), diferentes seções e/ou rubricas em que o gênero era hospedado (Esquema 2). Essa divisão permitiu verificar a regularidade de diversos elementos formais, característica genérica que conferiu homogeneidade ao *corpus*, a saber: título, subtítulo ou linha fina, sinopse, publicidade, avaliação, ilustração, assinatura.

Esquema 2: As diferentes seções (itálico) e rubricas (normal) associadas à *resenha literária* nas revistas *Manchete*, *Veja*, *IstoÉ* e *Época* (1960-2010). O sublinhado indica uma seção específica (dossiês didáticos) da Revista *Manchete* que receberá considerações à parte. Uma padronização gráfica é representada em cinza claro. O cinza escuro foge a essa tendência.

	1960	1970	1980	1990	2000
Manchete	<i>Manchete Livros</i>	<i>Um livro / Obras-primas que poucos leram</i>	<i>Leitura Dinâmica / Livros / O que há para ler</i>	<i>Em foco / Livros</i>	<i>Em foco / Lançamentos / Obras-Primas do Milênio</i>
Veja	<i>Literatura</i>	<i>Literatura</i>	<i>Livros</i>	<i>Artes e Espetáculos / Livros</i>	<i>Artes e Espetáculos / Livros</i>
IstoÉ		<i>Em cartaz / Livros</i>	<i>Em cartaz / Livros</i>	<i>Artes e Espetáculos / Livros</i>	<i>IstoÉ Cultura / Livros</i>
Época				<i>Cultura / Livros</i>	<i>Mente Aberta / Livros</i>

A etiquetagem é uma espécie de enquadramento interpretativo, que visa a orientar a maneira pela qual o leitor deve ler o texto. Um termo como “artes e espetáculos” permite formatar ou categorizar os textos, mas ele contribui também para delimitar sua interpretação. Uma rubrica denominada “literatura” ou “livro” mostra-se informativa e subjetiva, publicitária e de opinião, mas jamais estável e imutável.

Extraí-se do esquema acima que, a partir de 1980, um modelo se estabeleceu, tendência observada em todas as publicações que compõem o *corpus* (Esquema 2, em cinza claro) e que será explicitado no decorrer da análise. Provavelmente essa categorização se deu com o advento do Jornalismo Cultural que na mesma época se estabelece enquanto área especializada da mídia em geral, assim como a agregação de outros elementos da indústria cultural no hall crítica cultural.

A análise geral das quatro revistas procura conjugar um viés sociodiscursivo (dimensão social e textual do gênero) às noções de cena de enunciação e *ethos* discursivo de Maingueneau⁹⁴.

As metodologias empregadas em Marques de Melo⁹⁵ e Carvalho⁹⁶ foram adaptadas na construção da dimensão social do gênero. Elas se constituem na atenção à

⁹⁴ MAINGUENEAU, 2005; 2008; 2008a; 2008b; 2010.

⁹⁵ MARQUES DE MELO, 2009.

⁹⁶ CARVALHO, G. de. Gênero como ação social em Miller e Bazerman: o conceito, uma sugestão metodológica e um exemplo de aplicação. In: MEURER, J. L.; BONINI, A.; MOTTA-ROTH, D. (Orgs.). **Gêneros:** teorias, métodos, debates. São Paulo: Parábola, 2005.

esfera jornalística, ao lugar de fala do enunciador e na configuração do *pathos* do enunciatário. Na caracterização da dimensão textual são focalizadas variáveis interativas: externas e paratextuais como o sumário das revistas, internas e gráficas como presença de ilustração, títulos, lides e legendas, geografia política e cartografia cultural. Além da definição de três modelos prototípicos da resenha, esse levantamento busca definir o contexto de produção do gênero e algumas características do conteúdo difundido, do público consumidor e do estatuto do enunciador. Até esse ponto, os itens arrolados pretendem contribuir para o percurso histórico do gênero.

A análise particular em muitos casos não é exaustiva, pois o objetivo maior é comparar os exemplares de um gênero relativamente estável, nos termos de Bakhtin⁹⁷ (e que pese aqui o relativo) mas que dá margem a cenografias e *ethé* variáveis na construção de legitimidade enunciativa. Esse movimento mais analítico, por sua vez, embasa o percurso discursivo do mesmo objeto.

As variações discursivas são, portanto, tratadas sob a ótica da cena de enunciação. Preservadas a cena englobante (discurso jornalístico) e a cena genérica (a resenha literária, dentro do campo específico do Jornalismo Cultural), cenografias diversas são pontuadas e identificadas via categorias descritivas, definidas em cinco tipos genéricos de enunciados. Esses parâmetros são elencados na análise do primeiro periódico do *corpus* (revista *Manchete* – 1952) e cotejados no percurso histórico até o último periódico abordado (*IstoÉ* – 1998).

⁹⁷ BAKHTIN, M. M. **Estética da criação verbal**. São Paulo: Editora WM Martins Fontes, 2011, p. 266. “Uma determinada função (científica, técnica, publicística, oficial, cotidiana) e determinadas condições de comunicação discursiva, específicas de cada campo, geram determinados gêneros, isto é, determinados tipos de enunciados estilísticos, temáticos e composicionais relativamente estáveis”.

3. MANCHETE (1952-2000)

A resenha literária em Manchete não é textual e graficamente padronizada, mas serviu de modelo às concorrentes sucessoras. Daí a conveniência em agrupá-la em três modelos que focam, entre outros traços, as diferenças paratextuais. Além de enfatizar as condições de produção e construção da legitimidade literária do veículo, proponho cinco diferentes tipos de enunciados detectáveis para análise das resenhas em Manchete: expositivos, judicativos, eruditos, didáticos e integradores, que revelam a construção de diferentes ethé. Essas categorias descritivas servirão de base aos periódicos seguintes. Por fim, as metáforas mangueneauanas de contrato, teatro e jogo também serão abordadas nesse capítulo.

3.1 Entre concursos de miss e a cobertura do Carnaval, Otto Maria Carpeaux

Carpeaux aqui é uma ilustração, não tema de análise, assim como a Miss Universo, o Carnaval e a construção de Brasília. Esses tópicos remontam à revista, mas também ao resultado de um período, entre 1930 até meados de 1950, em que se desenhava uma nova fisionomia da sociedade brasileira. Esta se via nas páginas das revistas ilustradas que permitiam à florescente população urbana o acesso a novos produtos e padrões comportamentais das classes dominantes. Os veículos de comunicação, por sua vez, investiam e se modernizavam para se adequar a essa classe que, por consequência era admirada e imitada pela classe média urbana incipiente. As revistas, então, passavam a ser o veículo ideal para a propagação, promoção e naturalização de normas burguesas com força de "leis evidentes de uma ordem natural"⁹⁸.

Estabelecida essa lógica em que a classe detentora do poder disciplina e dita o que se compra, se veste, come e lê, além de produzir saberes legitimadores, chegava às bancas em abril de 1952 o primeiro número de *Manchete*, editada pela família Bloch. A

⁹⁸BARTHES, R. *Mitologias*. 3 ed. Rio de Janeiro: Difel, 2007, p. 178

Em *Mitologias*, Roland Barthes propôs uma crítica ideológica da cultura dita de massa. A reflexão do autor, que focou a vida cotidiana francesa, recaiu sobre o período entre 1954 e 1956, mas o paralelo

revista surgia no mercado editorial brasileiro disposta a competir com a grande oponente: O Cruzeiro⁹⁹.

No editorial do primeiro número, Henrique Pongetti (diretor-responsável, redator e repórter) esclarece que *Manchete* estava longe de ser “o eldorado de fotógrafos e repórteres” (uma possível alusão irônica à concorrente O Cruzeiro)¹⁰⁰. Explicitamente, nesse período, a batalha editorial se dava no campo do fotojornalismo. Contudo, além da impressão primorosa, a revista dos Bloch contava com a boa vontade e criatividade dos colaboradores, como revela, mais tarde, Pongetti, em artigo:

Não podendo competir com o volume de matéria da revista dominante eu só poderia tomar um caminho jornalístico: as reportagens originais, as fotos de impacto, a grande colaboração literária, a alta caricatura, os serviços fotográficos exclusivos das agências estrangeiras.¹⁰¹

O depoimento de Dirceu Torres Nascimento, editor chefe na época, também confirma a intencionalidade editorial de *Manchete* ao planejar seu quadro de colaboradores vinculados à atividade literária. Nota-se que não se faz diferença entre escritores de criação e críticos/historiadores:

Como colaboradores conseguimos a fina flor: Carlos Drummond de Andrade, Guilherme de Figueiredo, Raymundo Magalhães Jr., Rubem Braga, Joel Silveira, Orígenes Lessa, Marques Rebelo, Otto Maria Carpeaux, Olegário Mariano, Cyro dos Anjos, Antonio Callado, Fernando Sabino, Paulo Mendes Campos, Lígia Fagundes Teles (...) e

com nossa sociedade, consumo e costume, é inevitável.

⁹⁹ A Revista *O Cruzeiro* ficou conhecida pelas controversas fotorreportagens. A fama se deu no campo do fotojornalismo informativo, pois propunha um tipo inovador de abordagem fotográfica da realidade. Em comparação com a *Manchete*, teve o mesmo percurso histórico: trouxe novidade e modernidade para a imprensa brasileira, influenciada pelas revistas ilustradas internacionais; apoiou fervorosamente a política da época para se manter na Era Vargas, enquanto *Manchete* tomou carona na modernidade de Juscelino Kubitschek. Com a Ditadura Militar, sem entrada de dinheiro público, a revista definiu até a sua extinção no começo da década de 1970.

Conferir: LOUZADA, S. Fotojornalismo na história. Ascensão e queda de O Cruzeiro e Manchete. **Observatório da Imprensa**, ed. 263, 2004.

Em suma, a cobertura cultural no que diz respeito à Literatura era muito inferior em *O Cruzeiro*. Apesar de alguns nomes de peso assinarem colunas ou crônicas, a crítica cultural e literária era quase inexistente nas páginas da revista, daí a sua exclusão na composição do *corpus*.

¹⁰⁰ MANCHETE. Rio de Janeiro: Bloch Editores, ano 1, n. 1, 1952.

¹⁰¹ PONGETTI, H. Tudo começou numa bela e louca aventura. **Comunicação**, ed. 6, n. 22, Rio de Janeiro: Bloch Editores, 1977, p. 5-7.

vários outros.¹⁰²

Nos primeiros tempos, esse time de escritores renomados trilhou um "caminho jornalístico" calcado no "refúgio fotográfico de agências secundárias", em outras palavras, o grupo usou muita criatividade literária para produzir textos baseados em fotografias frias de agências internacionais¹⁰³.

Em 1957 assume a direção da revista Nahum Sirotsky, que, menos focado na concorrente, decide trabalhar por uma identidade da revista. A nova fórmula era baseada nas revistas *Time* e *Life*, e buscava a informação completa e objetiva "devidamente interpretada de forma a que seu significado para o leitor ficasse evidente". Esta proposta jornalística parte da premissa de que é dever da imprensa prestar um serviço de informação e de educação do leitor, propagando o comportamento que considera adequado¹⁰⁴. Essa linha editorial se verifica mais tarde nas reportagens e séries de cunho didático e formativo no que diz respeito à Literatura.

Quanto à constelação de autores, a professora Raquel Guimarães levanta a hipótese de que escritas nas páginas de *Manchete* estão a memória dos ofícios experimentados pelos escritores (repórteres, cronistas, colunistas), assim como o registro de como foram construindo seu pertencimento a grupos literários diversos¹⁰⁵. Do fenômeno jornalístico, a professora busca revelar fatos da história da escrita da literatura brasileira, principalmente dos escritores do século 20. O que Guimarães chama de arquivo de memória de leitura dos escritores brasileiros, para meu intento, chamarei de *construção de legitimidade*.

3.2 Legitimidade literária

Essa relação privilegiada entre escritores e as revistas, especialmente no caso de

¹⁰² NASCIMENTO, D. T. "História". **Comunicação**. ed. 6, n. 22, Rio de Janeiro: Bloch Editores, 1977, p. 24-30.

¹⁰³ Idem.

¹⁰⁴ SIROTSKY, N. A passagem para a rotogravura. **Comunicação**. ed. 6, n. 22, Rio de Janeiro: Bloch Editores, 1977, p. 14-16.

¹⁰⁵ GUIMARÃES, R. B. J. A memória da leitura e a escrita da história. **Anais da ABRALIC** (2012), v. 1, n. 1. UEPB / UFCG: Campina Grande, 2012.

Manchete, resulta numa interdependência entre o dispositivo enunciativo e o enunciador, um jogo de legitimidade, na realidade, a presença de escritores já reconhecidos atribui valor ao semanário que já é pré-legitimado pela natureza midiática, e portanto o estatuto permanente de escritores e revista é possibilitado por ambos.

O dispositivo contribui para a circulação de trabalhos críticos e estéticos nas páginas de seus exemplares, populariza o escritor, o insere no mercado editorial, revela os problemas da circulação de livros, favorece a formação de grupos de afinidade tanto entre leitores como entre os artistas e, principalmente, expõe e registra esse discurso literário¹⁰⁶ suscitado em diversos gêneros que por sua vez o constituem.

Enfim, essa prática jornalística que os escritores executaram em *Manchete* foi uma terceira via não considerada no contexto do combate à crítica de rodapé dos engendrado por Afrânio Coutinho em *imbróglia* mal resolvido.

Esse panorama da revista é o contexto ideal de surgimento de um gênero mais modesto, palco de raras disputas e reflexo de uma sociedade que se modernizava, se acelerava e consumia: a resenha literária. Tímido, esse gênero começou como notas de lançamento de livros, junto às notas de outras áreas da cultura como cinema, teatro, espetáculos, música. Em geral carregava características de anúncio publicitário com breves inserções opinativas. De início, não passava de uma coluna na página sem elementos gráficos. Nas revistas posteriores (*Veja, IstoÉ, Época*), contudo, ela ganha um pouco mais de destaque, ao preço de não ser mais elemento fixo nas edições.

Além das convencionais resenhas literárias, de uma ou duas colunas, na seção *Leitura Dinâmica*, mais tarde chamada *Em foco*, sob as rubricas cambiantes *Livro, Um livro, Livros, Lançamentos, O que há para ler* (essa última tentando cobrir diferentes estilos, numa média de três ou mais resenhas sintéticas por edição, acompanhada do inovador mas não original quadro d'*Os mais vendidos*), a revista *Manchete* publicou inúmeras reportagens, colunas e séries especiais que abordavam a literatura em diferentes vieses e muitas vezes contavam com a presença de escritores e críticos assinando a autoria dos textos.

¹⁰⁶ Discurso Literário nos termos de Maingueneau, discutidos no Capítulo 2.

Nas páginas da revista foram comuns reportagens analítico-críticas: Ledo Ivo contando a história da “Geração de 45” (ed. 685), “O encontro de gerações” (ed. 841), trazia uma aproximação dos artistas da década de 1960 com os modernistas de 22; um capítulo inédito do novo romance de Jorge Amado era reproduzido na edição 911 e anunciado em destaque na capa; a edição 968 comparava os três grandes autores de *science-fiction* que recusavam o rótulo: Arthur C. Clarke, Ray Bradbury e Michael Crichton; “Os Wallace, uma família Best-seller” era abordado na edição 1312; uma reportagem intitulada “Onde estão os poetas brasileiros?” (ed. de 1952), era motivada pela percepção de que o grande público não aderiu à arte literária moderna. Para discutir este último impasse Jorge de Lima, Vinícius de Moraes, Carlos Drummond de Andrade, Augusto Frederico Schmidt e Manuel Bandeira deram depoimentos em que procuravam explicar o que os fazia serem considerados herméticos pelo público. No texto ainda é encontrada a afirmação do jornalista responsável pela matéria: “[Bandeira] não gosta de Bilac porque ele é fácil demais e acredita que daí advenha toda a popularidade do poeta”.

Há ainda entrevistas como a concedida por Graciliano Ramos, por ocasião do aniversário de seus 60 anos (edição de 15/11/52), em que o escritor além de comentar de revolução política e estética, também anunciava a crise do romance brasileiro e da própria literatura brasileira. A seção “Pedro Bloch entrevista” trazia Guimarães Rosa na edição 580 (1963), Cecília Meireles, na edição 630 de 1964, e trio Guimarães Rosa, Érico Veríssimo e Jorge Amado na edição 688 de junho de 1965. Nelson Rodrigues respondia a editores, atores, diretores e escritores sobre questões polêmicas na seção “Paredão” da edição 967 de 1970. E na edição 1594, em 1982, Drummond era entrevistado às vésperas dos seus 80 anos.

Também se encontram matérias extensas como “A linguagem solitária de Guimarães Rosa” na ocasião do lançamento de *Tutaméia* (ed. 798), sobre Eça de Queirós (ed. 995), ou breves apanhados do ano aos moldes da edição 1655 de 1984 que destacava “Um ano sem crise” cujo saldo no setor literário parecia escapar ao pessimismo generalizado. Um ano em que se editou muito, mas com presença discreta dos autores brasileiros. As duas colunas de texto destacavam em fotografia de perfil Dalton Trevisan e José Rubem Fonseca ao lado de Günter Grass, Jorge Luis Borges, Samuel Beckett e Simone de Beauvoir.

A presença literária não foi esporádica. Figuraram também no semanário diversas colunas semanais assinadas por escritores, dentre elas (*Sala de Espera*, de Fernando Sabino, *Dois Páginas*, de Rubem Braga, *Conversa Literária*, de Paulo Mendes Campos, *Diálogos possíveis*, com Clarice Lispector) e as sem título próprio, de Carlos Heitor Conny, Josué Montello, Ruy Castro e Ziraldo.

Paulo Mendes Campos trazia na edição 855 de 1968 a tradução inédita de três poemas. No caso de Fernando Sabino, o escritor foi colaborador da revista por 15 anos e se tornou um dos principais cronistas da revista. Sua coluna, que originalmente se chamava “Damas e cavalheiros”, tornou-se “Sala de espera”, e depois virou seção: “Aventura do Cotidiano”. Aparentemente destinada à leitura ligeira, “Sala de espera” apresentava textos breves, casos, anedotas, sempre em uma linguagem acessível, menos refinada.

A revista ainda apresentou umas duas dezenas de reportagens que compunham uma série intitulada “Os escritores falam de sua terra”. A série publicou depoimentos de autores como Ledo Ivo, Jorge Amado e Guimarães Rosa, e foi veiculada no ano de 1957, portanto fora do período estabelecido para estudo do *corpus*, mas relevante de ser citada na caracterização do semanário. Outra série especial foi a “Obras-primas do milênio”, veiculada no início de 2000, período em que a revista já dava sinais de esgotamento. Contudo, a mais emblemática surgiu em meados de 1970, quando o diretor de *Manchete* convidou alguns autores/críticos/ensaístas/intelectuais para escreverem artigos sobre clássicos da literatura universal. A série de artigos intitulada “As obras-primas que poucos leram” durou de 1972 a 1977 e contou com cerca de 200 artigos tratando de obras supostamente de raro contato com o leitor comum. Nessa série, nomes famosos teciam comentários sobre os cânones da literatura universal, com o objetivo de resgatar o interesse do público leigo por essas obras, cujos títulos são até conhecidos e amplamente citados, mas não necessariamente lidos. Otto Maria Carpeaux, Ruy Castro, Josué Castello, Carlos Heitor Conny, Josué Montello, Lêdo Ivo, Paulo Mendes Campos, são alguns dos nomes que assinaram os bons textos, e se diferenciavam daqueles que se limitaram à biografia e ao resumo de enredo.

Os que se destacaram viraram livro em 2005, em dois volumes intitulados “As obras-primas que poucos leram”. Essa reunião de 70 artigos selecionados foi recebida

na *Ilustrada da Folha de S. Paulo* com ressalvas que foram do título da coletânea à origem extravagante dos artigos. “Revista Manchete produzindo conteúdo intelectual além de fotografias de concurso de fantasia?” questionava Marcelo Pen, com a alcunha Crítico da *Folha*, ao apontar que muitos já haviam lido várias das obras ali citadas, o que seria um contrassenso em relação ao título da publicação, além de que o leitor médio fugiria de algumas, e com alguma razão. Heloisa Seixas, responsável pela organização em *Manchete*, explica que a série “tinha por objetivo falar de obras da literatura - que, mesmo ‘famosas’ para o grande público, fossem comparativamente pouco lidas”. Os elogios, ainda assim, só foram à Carpeuax, que com “erudição e fantástico background” conseguia “transformar o texto mais ligeiro numa aula de apreciação artística”.

A opinião do crítico da *Folha* também é reflexo do fim decadente da revista. Em 1983, é inaugurada a Rede Manchete, que chega a obter audiência semelhante às tradicionais concorrentes do ramo, a revista, no entanto, definha, passa a ser mensal, a editar números esporádicos, até o grupo pedir falência em 1º de agosto de 2000.

3.3 Gênero em construção

Inserida nesse *background* literário, encontra-se tímida a resenha literária nas mais variadas versões, da nota ligeira de meia coluna à metacrítica de página inteira. É apenas a partir de 1966 que se localiza na revista um protótipo do gênero, publicado sem regularidade em seção denominada “Manchete Livros”. Dou ênfase, portanto, a três representações prototípicas das principais variações de cena genérica localizadas no *corpus* de *Manchete*. Coexistem na revista mais de uma perspectiva, ou perfil de enunciador que assina o gênero. Um é o enunciador resenhista que reforça sua posição profissional, identificando o que de relevante e significativo deve ser levado ao conhecimento público, fazendo um trabalho quase restrito de divulgação, não fossem as breves inserções avaliativas sem grande relevância, o outro se expõe como jornalista crítico, crítico de arte e, pelo maior espaço concedido na página, dialoga com o leitor e ultrapassa a mera divulgação publicitária. O terceiro tem caráter impessoal imposto pelo espaço restrito, o que permite ao enunciador a prática de meras sinopses.

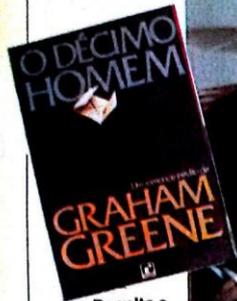
Modelo 1 (Publicidade judicativa): Em maior número de ocorrências, é o que mais se encaixa num padrão atual de resenha literária. Foi mais constante nos anos 1960 e 1980 com diferenças sutis. Com espaço maior na seção cultural, é apresentado por uma manchete breve, traz ao menos uma fotografia ou ilustração da capa do livro, é assinada ou conta apenas com as iniciais do resenhista (o que dá a impressão de um crédito maior à revista) (Figura 1).

Uma variação desse modelo ocorre quando o resenhista conjuga e relaciona no mesmo texto três ou mais obras. A edição 855 de 1968 é um exemplo (Figura 2). Eram expostos seis romances em três parágrafos e resumidos em três micro manchetes. Havia espaço para tecer avaliações, citar outro crítico e fazer um apanhado do mercado editorial em meia página diagramada.

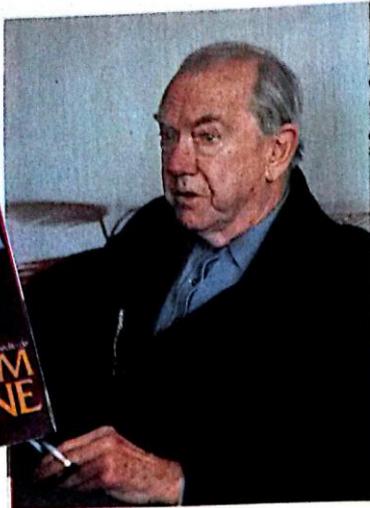
Essa variação se expande nos anos 80 e se transforma na rubrica “O que há para ler” e passa a figurar na seção “Leitura Dinâmica”, ao lado de “O que há para ver” e “O que há para ouvir”. No espaço de uma página ou página e meia encontram-se até cinco resenhas assinadas por diferentes enunciadores abordando diferentes gêneros literários (romances, quadrinhos, crônicas, poesia) (Figura 3).

O QUE HÁ PARA LER

O livro que não foi filme



De volta o mestre do bestseller genial.



Culpa, honra, coragem — parecem valores um pouco fora de moda. Mas o velho Graham Greene continua insistindo neles, embora o livro que acaba de sair, *O Décimo Homem* (Record), seja uma preciosidade de 40 anos atrás, desenterrada dos arquivos da MGM, sinopse de um filme abandonado quando Greene partiu para o projeto do *Terceiro Homem*. (Sim, ele andou pelos mesmos corredores, se entendeu nos mesmos escritórios e bebeu nos mesmos bares em que se desperdiçaram talentos como F. Scott Fitzgerald, William Faulkner, Raymond Chandler, Nathanael West, Dashiell Hammett, etc.) O curioso é que, em 1983, quando soube que os papéis haviam sido encontrados e postos à venda, Greene imaginou uma simples sinopse — algumas dez laudas, no máximo, resumindo o *plot*. Na verdade, era uma substanciosa novela de mais de cem páginas, bem estruturada, como a melhor prosa de Greene. A esta edição, ele anexou duas (estas sim) sinopses de filmes que nunca chegaram a ser rodados, *Jim Braddon* e o *Prisioneiro de Guerra* (um exercício meio borgiano) e *Ninguém É Culpado*, elaboração, sem dúvida, de uma vinheta de um dos contos de espionagem de Somerset Maugham, *The Traitor*: a estória de um agente secreto que passava relatórios falsos e, sem querer, acaba acertando na mosca com um deles.

O Décimo Homem é um prisioneiro de guerra nazista escolhido, em sorteio entre os próprios companheiros, para ser fuzilado. É o advogado Chavel, que acaba doando todas as suas posses a outro prisioneiro, que morre em seu lugar, legando os bens para a irmã e a mãe. Terminada a guerra, Chavel, um farrapo humano, volta à velha casa familiar, não mais sua, e se torna empregado da irmã do homem que morreu em seu lugar. O resto é estória. No melhor estilo de um dos melhores contadores de estórias do século. □ Roberto Muggliati

Por trás do espelho

Não se pode dissociar a escritora Marguerite Duras do cinema. A adaptação de suas histórias para a tela, ainda que resultasse em filmes herméticos, fez avançar a pesquisa da linguagem cinematográfica.

Duras ainda em forma.



Seus livros guardam essa intimidade com o cinema através de narrativa fragmentada, cheia de espelhos por trás dos quais se escondem ou revelam os personagens. Em *Dez e Meia da Noite no Verão* (Guanabara), há quase uma história policial misturada a um triângulo (ou quadrilátero) amoroso, mas o que fica evidente é o tratamento que Duras dá a cada movimento da sua trama. A vida do casal Maria e Pierre, a participação do assassino Paestra e a presença desagregadora de Claire são referências para uma pesquisa literária que não se esgota no plano da palavra, mas da própria relação do fato ficcional com o real. □ Macksen Luiz



Retrato do artista quando jovem.

Hemingway contista

Antes de estrear no romance, Ernest Hemingway ganhava a vida como jornalista (repórter) e fazia o seu aprendizado literário como contista. Muitos dos trabalhos reunidos em *Contos* (Civilização Brasileira) foram escritos no início dos anos 20, quando, sediado em Paris, o escritor frequentava a casa de Gertrude Stein e mandava seus originais às revistas americanas. A coletânea é composta de 25 contos, que, independentes do valor literário ou do grau de aceitabilidade do leitor, evidenciam o estilo de Hemingway — um estilo quase telegráfico, vigoroso, contundente, cru. Tão violento, na época, que a própria Gertrude Stein achava que Hemingway não devia usar certas palavras para descrever cenas chocantes. As vezes, todo o conto gira em torno de uma única situação: é o caso de *Lá em Michigan*, que narra, sem romantismo, um ato de sedução sexual: "As tábuas de pinheiro do cais eram duras, ásperas e frias, e Jim era pesado sobre ela e a havia machucado." □ Valério de Andrade



Toni Tucci: em defesa de Jocasta.

O sigilo do lepidóptero

Um tabu raramente discutido foi, de repente, aberto e abordado com todos os detalhes possíveis e imagináveis pela escritora americana Toni Tucci em *O Segredo da Borboleta*: o relacionamento entre homens mais jovens e mulheres mais velhas, tema conversado por trás das cortinas e raramente ventilado. Enquanto os homens mais velhos aderem às gatas sem o menor constrangimento, pagando abertamente suas contas e ajudando-as a subir na vida, as mulheres, depois dos 50, ficam relegadas a fazer troço para os netinhos, como se ter vida sexual fosse algo imoral e obsceno — beirando a canibalice —, especialmente se o companheiro de cama é 20 ou 30 anos mais jovem. A partir da experiência pessoal de três divórcios, uma viuvez, de ser rejeitada por um contemporâneo e adotada como amante por um jovem (à época ela tinha 58 anos, ele 25), Toni Tucci aderiu ao verdor viril. E, segundo ela, se deu bem. Outro tema pouco falado e também ainda tabu é o do homossexualismo, detestado pela autora com veemência, pois, segundo ela, todas as mulheres precisam, em algum momento de suas vidas, do afago carinhoso e sábio de mãos femininas, pois ninguém conhece melhor o corpo de uma mulher e suas zonas erógenas do que outra mulher. Tese discutível? Pois Toni não para por aí e segue pelos caminhos da relação a três, dizendo que ela faz parte da fantasia de todos os homens e mulheres, e a única coisa que falta para que sejam frequentes e comuns é a coragem de assumir abertamente um comportamento que ainda não foi consagrado pela sociedade como normal. Seria todo

Figura 3. Exemplar de Modelo 1 (publicidade judicativa, múltiplas resenhas). Fonte: Manchete, ed. 1874 de 1988.

Modelo 2 (Reflexão crítica): É o mais raro. Tem um viés metacrítico. O nome do enunciador vem em destaque, por completo na cabeça da página. É o modelo adotado pelas revistas especializadas que dão destaque ao crítico e menor foco jornalístico (Figura 4). Contudo, no caso de *Manchete*, muitos enunciadores se posicionam como jornalistas ou como alternativa à Crítica. Isso se constata quando citam outros críticos (“O crítico Antonio Olindo escreveu sobre esse volume...”), quando se referem à crítica como outro lugar de fala que não o da revista (“A crítica não gostou. Azar da crítica...”) ou quando ironizam seu próprio papel de crítico, como segue:

Estou com um novo livro na praça. É, sim, meus amigos, FÁBULA E CONTRAFÁBULA. E como no Brasil a mercadoria que mais carece ser autocamelotada é o livro, dito ‘pão do espírito’, livro-me estoicamente dos meus tenazes pudores e ainda rubro de vergonha, convoco minha clientela habitual, assim como o leitor desfilado, volúvel e esporádico¹⁰⁷.

Henrique Pongetti, em sua coluna semanal, resenha o próprio livro *Fábula e Contrafábula*, mas aproveita para se livrar da carga negativa dessa aparente atividade cabotina de autopromoção promovendo uma breve e humorada reflexão sobre o seu papel e o público do seu gênero.

Haverá, porém, posteridade para a literatura do nosso tempo? Alguém ainda se voltará para ver o que FOI nesse fabuloso olhar para a frente de tanto SERÁ? Duvi-de-o-dó.” “Mas falemos do livro, cumpramos o doloroso dever de autopromocionar um alimento espiritual reduzido neste país por uma espantosa porcentagem de jejuadores voluntários ou involuntários.¹⁰⁸

¹⁰⁷ Manchete, ed. 911, 1969. Henrique Pongueti resenha *Fábula e contrafábula*, de Henrique Pongueti.

¹⁰⁸ Idem.

FÁBULA E CONTRAFÁBULA

**O nôvo
livro de um
ator que tanto
tem pena do
marajá quanto
do elefante
que transporta
o marajá**

Estou com nôvo livro na praça. É, sim, meus amigos, FÁBULA E CONTRAFÁBULA. É como no Brasil a mercadoria que mais carece ser autocomelotada é o livro, dito "pão do espírito", livro-me estóicamente dos meus tenazes pudores e, ainda rubro de vergonha, convoco minha clientela habitual, assim como o leitor desfiliado, volúvel e esporádico.

Deus sabe como gostaria de ficar fechado a sete-chaves no sótão de uma Torre de Marfim. Ver um dia a crítica literária subir na escada Magirus do Corpo de Bombeiros para me tirar do casulo da minha modéstia e entregar-me glorioso a uma multidão vociferante e ovante de "macacas" e "macacos" de bibliotecas, tinintes de intelectualidade ledora.

Ou então ficar na moita ruminando contra os contemporâneos a mais rancorosa das vinganças: deixar a posteridade passar-lhe um atestado de inépcia depois de uma inapelável revisão de valores.

Haverá, porém, posteridade para a literatura do nosso tempo? Alguém ainda se voltará para ver o que FOI nesse fabu-

loso olhar para a frente de tantos SERÁ? Duvi-de-o-dó.

Mas falemos do livro, cumpramos o doloroso dever de autopromocionar um alimento espiritual reduzido neste país por uma espantosa porcentagem de jejuadores voluntários ou involuntários.

Sempre tive pelos animais uma profunda curiosidade, não a curiosidade do zoólogo, mas do psicólogo. Os bichos de Disney, e recentemente o Topo Gigio, convenceram-me de que os humanos atribuem aos chamados irracionais um conteúdo psicoZOOLOGICO e filoZOOFICO de inesgotável poder recreativo.

Os nossos defeitos e as nossas qualidades parecem mais pitorescos quando transferidos para os habitantes da *jungle*, do zôo, do galinheiro, da pocilga ou da gaiola. No fundo fazemos tudo para a sua humanização, talvez como uma vingança contra a nossa irresistível tendência à bestialização individual ou coletiva.

Mas não esperem de mim o bicho exemplificativo, professoral e moralizador das fábula-

las didáticas de Esopo e La Fontaine. Com Esopo e La Fontaine aprendemos que a fábula é o duro amestramento intelectual dos bichos. Um amestramento mortificante como o amestramento físico conseguido a berro e chicote.

Gosto muito dêles sem pertencer àquela seita hindu que por principio religioso ou filosófico tanto *não* se defende das dentadas de um tigre como das beliscadelas de uma pulga, e se entrega inteira num gandhismo levado às últimas conseqüências. Jamais os colocaria na jaula-pelourinho de uma fábula para servirem de exemplo aos homens. Os hemens não conseguem corrigir-se nem com o exemplo dos grandes homens e dos grandes santos.

Os homens, ao contrário das rapósas de Esopo, roubam as uvas e depois dizem aos roubados *que estavam maduras*.

FÁBULA E CONTRAFÁBULA é uma série de histórias curtas onde exercito bem-humoradamente meus reconhecidos dons de observador de racionais e irracionais. É uma sátira a homens e bichos destinada a adultos e menores, e atinge tanto a *jungle* como o palácio do *playboy*, sem falar na tribuna do político, e outros redutos do ridículo humano. Talvez nem seja uma sátira e seja um poema. Eu no fundo tenho a mesma piedade pelo marajá e pelo elefante do marajá.

Figura 4. Exemplar de Modelo 2 (reflexão crítica). Fonte: Manchete, ed. 911 de 1969.

Essa prática endogênica, se assim se pode chamá-la, não é atividade isolada. Quarenta anos mais tarde, encontra-se o mesmo recurso na *Bravo!*. O livro *Granta*, coletânea com os 20 grandes autores brasileiros com menos de 40 anos, é tratado como um ocaso visto de dentro. Um dos autores selecionados é convidado a escrever na seção de crítica. No texto, J. P. Cuenca expõe o que chama de Maldição *Granta* que atingiu os

seus “supostos” melhores escritores, paralisando-os, enquanto os não selecionados para o livro “ganhavam prêmios literários com ar de vingança”. Comenta que o lançamento da antologia não trouxe a esperada reflexão sobre o estado das letras nacionais, mas intrigas sobre o processo de escolha dos autores e, após alguns meses, o recorrente discurso de que a crítica brasileira estava em crise. Com muitos rodeios, o autor passa a imagem de “vítima” desse rechaço sofrido pela publicação e da alcunha de “literatura rebuscada e para poucos” que ele e seus colegas carregaram.

O mesmo bradava Pongetti, deixando claro que não fazia parte da ‘crítica literária’:

Deus sabe como gostaria de ficar fechado a sete-chaves no sótão de uma Torre de Marfim. Ver um dia a crítica literária subir na escada Magirus do Corpo de Bombeiros para me tirar do casulo da minha modéstia e entregar-me glorioso a uma multidão vociferante e ovante de “macacas” e “macacos” de bibliotecas, tinintes de intelectualidade ledora. Ou então ficar na moita ruminando contra os contemporâneos a mais rancorosa das vinganças: deixar a posteridade passar-lhe um atestado de inépcia depois de uma inapelável revisão de valores¹⁰⁹.

Nos dois casos temos um escritor/crítico, e a análise em termos de *ethos* implica uma competência interpretativa específica de seus leitores. Pongetti já fora editor chefe e redator da própria revista e usa o espaço da resenha para configurar uma cenografia de editorial cultural, ou coluna de opinião que se presta a autopromoção escamoteada na ironia e no bom humor. O autor conta com o *pathos* do leitor amigável. No caso de Cuenca, o texto abusa de hermetismo e inversões, fala a um público muito específico, o esperado para uma revista especializada, e transforma o que era para ser uma resenha literária em uma reflexão profunda sobre o estado de um objeto, no caso a literatura nacional.

Modelo 3 (Nota de lançamento): É o mais simples e conciso dos modelos. Sua frequência foi maior em dois períodos distintos. Segunda metade dos anos 1970 (Figura 5), possivelmente em compensação ao espaço cedido aos cronistas e, principalmente, à

¹⁰⁹ Idem.

série literária “As obras-primas que poucos leram” que ocupava um número considerável de páginas em cada edição. Nesse período, o gênero atendia pela rubrica “Um Livro” e “Livros” e era hospedado na seção “Leitura Dinâmica”. Essas etiquetas correspondem idealmente à brevidade e concisão textual e gráfica e promovem uma chave de leitura precisa: guia cultural que via informalidade, entretém e divulga. Num segundo momento, nos anos 1990 e início de 2000, o gênero era abrigado na seção “Em Foco” e atendia pela rubrica “Livros”, esta por sua vez contava com um adendo “Lançamentos”. É nessa “sub”-rubrica que o modelo em pauta retorna. Sempre logo abaixo da crítica principal, é um espaço extra de divulgação (Figura 6).

No primeiro período – meados da década de 1970, a seção “Leitura Dinâmica” deixa clara sua intenção de agenda cultural, espaço para recomendações via textos breves que dialogam com o leitor. Junto de rubricas ou micro subseções como Discos, Arte, Teatro e Televisão, “Livros” também contava com espaço breve, um quarto de uma coluna, assinado, que apresenta, resume, comenta e avalia a obra no espaço de um parágrafo, como no exemplo que segue:

Cada curto e sintético poema de Sumidouro, livro de poesias de Olga Savary, é uma gema retirada com imenso cuidado das profundezas do silêncio. (...) Um livro precioso, valorizado pelos desenhos de Aldemir Martins¹¹⁰.

No caso da sub-rubrica, o texto não é assinado. Com a capa do livro, autor, título, editora, número de páginas e preço dispostos acima de um parágrafo de não mais de oito linhas, é um caso exemplar de microrresenha. Na edição 2539, com o título “Esses homens terríveis”, o texto divulga um lançamento:

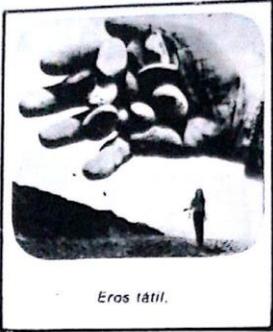
Está virando moda as mulheres lançarem seu humor ferino sobre os homens e suas supostas manias – como a de não cortar as unhas dos pés com a regularidade que elas achariam conveniente. São jornalecos, programas de TV e livros, como esse da paulistana Stella Florence. Uma coletânea de contos divertidíssima¹¹¹.

Nas notas de lançamento em *Manchete*, o espaço é restrito, a argumentação é

¹¹⁰ Manchete, ed. 1367, 1978. Heloneida Studart resenha *Sumidouro*, de Olga Savary.

¹¹¹ Manchete, ed. 2539, 2000. *Por que os homens não cortam as unhas dos pés*, de Stella Florence.

rara, e o gênero comporta uma linguagem mais informal. Esse modelo é o mesmo encontrado na seção “Indicações” que *Veja* pratica nos primeiros anos da revista (vide Capítulo 4), um espaço exclusivo de divulgação, enquanto em *IstoÉ* e *Época* esse modelo se limitará a sinopses sem carga judicativa aparente.



Eros tátil.

Meus dedinhos adoram

Sexo é coisa tátil, mesmo. Uma edição do **Playboy** em **braille** é distribuída todo mês para os cegos dos Estados Unidos e de alguns outros países. É claro que a sensação não é tão perfeita como na vida real. ● **John Updown**

UM LIVRO

PANAROMA DO
FINNEGANS WAKE
de Augusto &
Haroldo de Campos

Ler *Finnegans Wake* em português parece loucura, não? Pois agora já há esta possibilidade. Já a havia, desde 1962, quando os poetas concretos de São Paulo publicaram, numa edição limitada, suas traduções de fragmentos da obra de James Joyce. Esta edição tornou-se fisicamente quase tão inacessível ao leitor quanto o próprio *Finnegans* — o livro a que todos nos habituamos a consumir, pela lombada, sem coragem de enfrentar o que se passa dentro das capas. Agora, com a reedição (consideravelmente ampliada) do *Panaroma de Finnegans Wake*, ninguém que se interesse pelos caminhos do romance moderno pode ficar omissa. O livro está aí, à mão, e Augusto & Haroldo de Campos podem levar a medalha, como dos primeiros no mundo a se atrever a enfrentar Joyce no terreno mais perigoso e escorregadio de todos, o *Wake*. Pela ordem de entrada em cena, o *Panaroma* perdeu por pouco para a tradução francesa e para as outras que se fizeram, mas ganhou na es-

colha dos fragmentos mais ar-
tificiais.

São 16 fragmentos, todos eles significativos do corpo geral do livro, crivados de invenções vocabulares, inclusive a famosa passagem inicial (o livro começa com uma frase já em meio, cujo início só é encontrado na linha final, obrigando o leitor a mover-se dentro de sua estrutura circular), a do *riverrun/riocorrente*. Parece que, quando Deus quis passar um pito nos homens por desafiá-lo, construindo uma torre que chegava aos céus, embaralhou-lhes as línguas de modo que nunca mais se entendessem. Depois do *Finnegans Wake*, ficou claro que foi a este gênio irlandês chamado Joyce que Ele encarregou do assunto. Agora, com o *Panaroma*, acabou o problema: está traduzida para o português a Língua de Babel. ● **Ruy Castro**

Part-art é arte?

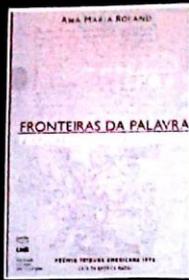
Depois da *pop-art* e da *op-art*, da *earth-art* e da *erotic-art*, chegou a vez da *part-art*. A nova curtição foi lançada pelo Museu de Arte Moderna de Nova Iorque (Moma) na recente exposição *Popa at Moma*. É a abreviação de *participation-art* que, como o nome indica, exige a participação integral do público. Os artistas não se limitam mais a apresentar uma obra pronta para ser apenas visualmente “consumida”, como objeto único e fixo na parede, e sim oferecem proposições diversas usando materiais pobres como areia, elástico, sacos plásticos, incenso, que o espectador manipula à vontade. A *part-art* propõe sensações olfativas, táteis, visuais, sonoras e são as reações individuais e coletivas que produzem o “momento artístico”. Simples jogo, ou atitude pseudotribal, a *part-art*, acima de tudo, é uma manifestação a mais estourando as fronteiras da criação artística. ● **Gilberto Cavalcanti**

IBOPE no futebol

Como qualquer imbecil não ignora — diria o falecido Stanislaw — os clubes mais queridos do Brasil em seus respectivos estados são Flamengo, Corinthians, Atlético Mineiro e Internacional, para citar apenas

Figura 5. Exemplar de Modelo 3 (nota de lançamento em sessão cultural). Fonte: Manchete, ed. 1028 de 1972.

ENSAIO



IDENTIDADE CULTURAL

Ana Maria Roland
FRONTEIRAS DA PALAVRA,
FRONTEIRAS DA HISTÓRIA
Editora Universidade de Brasília,
267 páginas, R\$ 21

Que é o Brasil? O que é a América Latina? Que papel representamos no mundo? São perguntas que continuam aguardando respostas. A socióloga Ana Maria Roland, doutora pela Universidade de Brasília, foi garimpá-las na literatura, especialmente o ensaísmo autóctone, segundo ela uma das mais preciosas fontes de explicações aceitáveis a respeito de nós mesmos. No seu brilhante ensaio *Fronteiras da Palavra, Fronteiras da História* (Prêmio Tribuna Americana de 96), ela promove uma espécie de arqueologia da nossa identidade cultural. Faz justiça a autores que não são tão citados hoje em dia quanto mereceriam — Capistrano de Abreu e Sílvio Romero, entre outros — e elege dois ensaístas como os que melhor enxergaram a sua *pátria ancestral*: o brasileiro Euclides da Cunha e o mexicano Octavio Paz. As obras mais famosas desses dois grandes escritores, respectivamente *Os Sertões* e *O Labirinto da Solidão*, são o tema principal do livro.

Manchete 94 7 MARÇO 1998

LIVROS

A ARTE DA DISSIMULAÇÃO

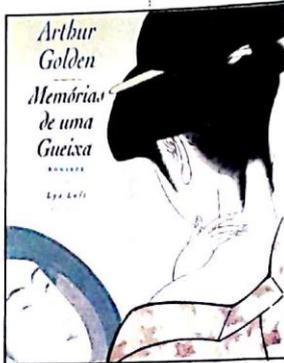
A figura da gueixa provoca o imaginário ocidental. Uma imagem ambivalente, mistura de refinamento, delicadeza e erotismo. Mais do que tudo, mistério. Em seu romance de estréia, Arthur Golden mergulha nesse mundo para nós tão exótico. Narrado na primeira pessoa, é a história de Sayuri, uma das mais famosas gueixas de Gion, distrito de Kioto, nos anos 30 e 40. Uma personagem fictícia, mas fruto de uma extensa pesquisa do autor. Uma das principais gueixas na mesma Kioto, foi o fio inspirador da narrativa, corrigindo conceitos errôneos sobre a vida dessas mulheres e abrindo em parte o palco de suas vidas. Em parte, porque, antes de tudo, a gueixa é uma *expert* na arte da dissimulação.

Na meta de agradar, esquecem-se delas mesmas e do mundo. O principal é servir o saquê na hora certa, com o gesto e o sorriso corretos, saber quando e o que falar e, principalmente, quando calar. Prostitutas de luxo? Sim e não. É verdade que o maior prêmio para uma gueixa é encontrar um protetor poderoso que lhe garanta um futuro tranquilo. Um sonho, de qualquer forma, não muito diferente daquele de uma moça casadoira do Ocidente.

Ela tem um preço, sim, e se vende caro. Mas não se entrega. O corpo, a virgindade e, de certa forma, a fidelidade, são bens negociáveis. Nada resolvido ao sabor do desejo de uma noite, mas fruto de intrincadas negociações em que ela, a gueixa, tem um papel quase de observadora. Indiferente, submete-se com uma dignidade, para nós, estranha. O amor não faz parte da vida dessas borboletas noturnas. No duro aprendizado da carreira de gueixa, uma matéria primordial é o controle das emoções. A lágrima pode manchar o branco da maquiagem, um abraço amarranha as dobras do quimono.

A guerra, a Grande Depressão são importantes à medida que tornam o caminho da ronda das casas-de-chá tortuoso e difícil. Sayuri se espanta e se verga como um bambu na correnteza. Quando a tormenta passa, ela se reergue e retoma o papel de entreter, agradar, leve e doce como a brisa nas cerejeiras em flor. Se bem que a menina pobre que termina dona de uma casa-de-chá em Manhattan não viva exatamente um conto de fadas. E por trás do sorriso enigmático da gueixa está também a tradição que luta para sobreviver em um Japão que se ocidentaliza.

Regina Stela Braga



Arthur Golden
MEMÓRIAS DE UMA GUEIXA
Imago, 459 págs., R\$ 28

LANÇAMENTOS



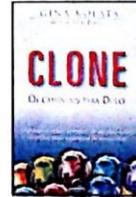
MUNDO DE DECADÊNCIA

Primeira obra da italiana Anna Maria Ortese publicada no Brasil, *O Pássaro da Dor* (Companhia das Letras) trata da paixão de três homens pela mesma mulher. Como numa ópera-bufa, a autora dramatiza a dor e expõe os subterfâneos do desespero.



RETRATO DA ANGÚSTIA

Uma menina de cinco anos, filha de um escritor de livros infantis e de uma violinista, desaparece em um supermercado de Londres. A partir daí, o escritor britânico Ian McEwan constrói sua crítica mordaz ao *establishment*, em *A Criança no Tempo* (Rocco).



O NASCIMENTO DE DOLLY

A jornalista científica Gina Kolata acompanhou para o *The New York Times* toda a incrível história do nascimento do primeiro clone do mundo, a ovelha Dolly. Em *Clone* (Campus), ela relata essa experiência e discute os mitos e temores que envolvem o assunto.



CORPO E MENTE SÃOS

A saúde não está ligada apenas ao corpo humano. Em *Na Casa da Lua* (Objetiva), os terapeutas Jason Elias e Katherine Ketchum ensinam como reconquistar a harmonia indispensável entre corpo, mente e espírito. Para isso, recorrem a antigas lendas.

Figura 6. Exemplar de Modelo 3 (nota de lançamento como subseção à resenha). Fonte: Manchete, ed. 2431 de 1998.

A variação na apresentação gráfica que ocorre em *Manchete* nos três Modelos discursivos de resenha literária é simplificada na Figura 7. Esse esquema serve de comparação com os espelhos gráficos das revistas subsequentes, que adotarão formatação própria, e é atualizado no Capítulo 6, com a consolidação de uma quarta cena genérica.

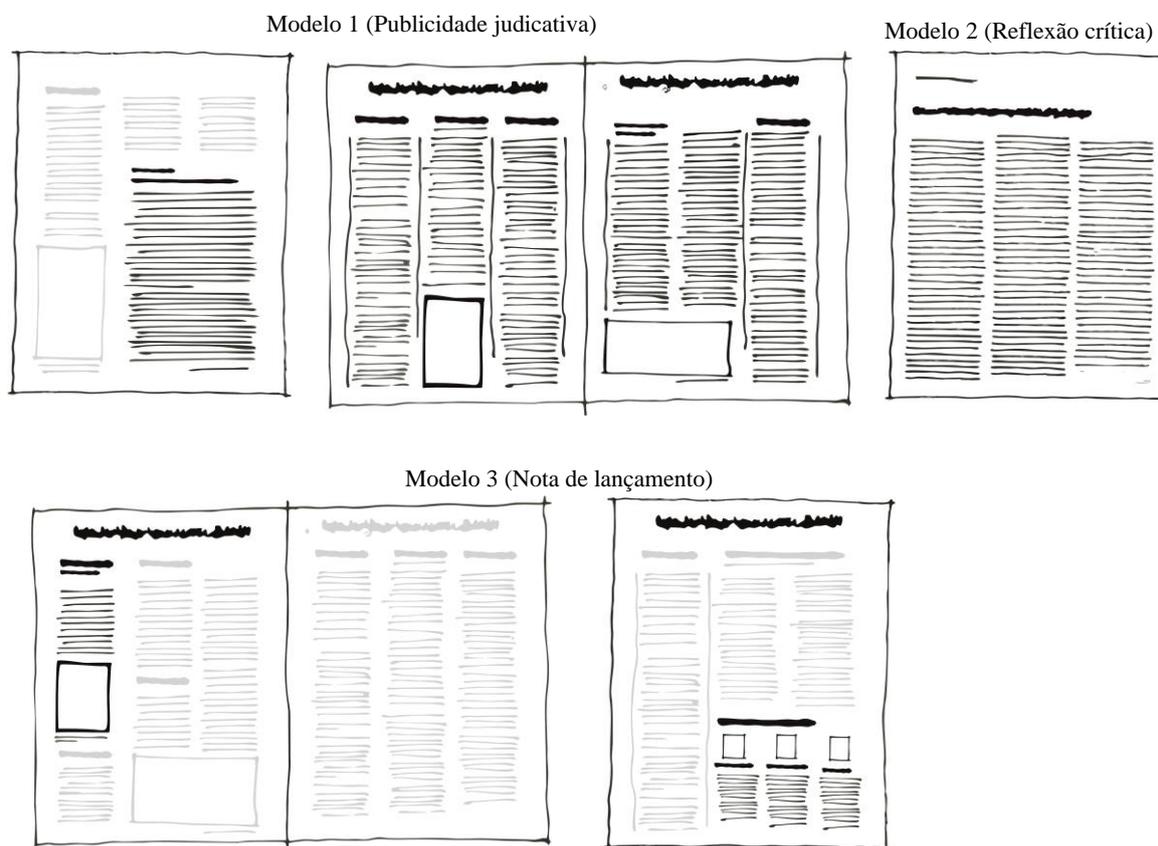


Figura 7. Representação genérica das variações gráficas nos três modelos discursivos de resenha literária presentes em *Manchete*. Fonte: autor.

3.4 Cenografia e Discurso Jornalístico

Verificar traços caracterizadores do discurso jornalístico cultural no gênero *resenha literária* veiculado na revista *Manchete*, bem como nas outras três publicações que compõem o *corpus*, implica considerar coerções das três cenas enunciativas

propostas por Maingueneau¹¹².

No caso em estudo, a cena englobante é marcada por regras de composição próprias do Discurso Jornalístico; a cena genérica é o gênero de discurso específico, normatizado e investido das metáforas de jogo, teatro e de ordem jurídica – a resenha literária; a cenografia corresponde ao modo de composição da cena de enunciação com a qual se depara o coenunciador, é construída pelo próprio texto. Para a caracterização desta última, cinco categorias descritivas são acionadas na análise e relacionadas à categoria conceitual de *ethos* discursivo:

Enunciados expositivos: dão o tom informativo e publicitário do produto 'livro de literatura', informam sobre a ocasião do lançamento, título e autor, editora e gênero literário e uma breve sinopse.

Enunciados judicativos: prestam-se a emitir juízos de valorização da obra apresentada. Podem ou não se apoiar nos enunciados eruditos.

Enunciados eruditos: sustentam a autoridade do argumento, expondo conhecimento paralelo e relacional sobre o mundo literário, o autor, o estilo ou o mercado editorial. Esse discurso supõe um enunciador com conhecimentos diversificados, o que o torna hábil para tecer correspondências entre diferentes literaturas ou regiões do saber. Cabe a ressalva aqui: os exemplos são mais raros em *Manchete*, mas despontarão com muito mais frequência em *Veja* e *IstoÉ*.

Enunciados didáticos: menos recorrentes, costumam exemplificar os enunciados judicativos, didaticamente. Trechos da obra são usados para resumir enredo, mostrar estilo ou para exemplificar falhas de edição.

Enunciados integradores: podem se dar em duas situações, como numa conversa, aproximam o leitor da posição do enunciador (falamos a mesma língua) ou se afastam do mundo da crítica (não represento a crítica oficial). Nesse caso, o enunciador se considera integrado a um grupo e dirige-se a destinatários também inscritos nesse círculo (leitores), ou, na outra ponta (resenhistas, antes jornalistas opositores da crítica)

¹¹² MAINGUENEAU, 2008a; 2010; 2013.

falando a um público igualmente indiferente aos críticos de renome.

As categorias não ocorrem isoladas uma das outras, compartilham o mesmo texto e, quando combinadas, geram efeitos e constituem cenografias distintas. Esses enunciados também não dão conta de um texto completo, são os mais recorrentes e principais caracterizadores da cena genérica. São enunciados estereotípicos do gênero que permitem sua reprodução por diferentes enunciadore e garantem o reconhecimento imediato pelo leitor.

O interessante em adotar os enunciados como objeto de análise e categoria descritiva ocorre principalmente no estudo quantitativo de *corpus*. Nos quadros a seguir enceto uma análise a partir de excertos que exemplificam as categorias elencadas. Neles, vê-se uma amostra da relação entre tipos de enunciados, modelos de resenha e *ethé* constituídos nas páginas de *Manchete*.

Apresento três exemplos de enunciados expositivos:

[A] Primeira obra da italiana Anna Maria Ortese publicada no Brasil, *O Pássaro da Dor* (Companhia das Letras) trata da paixão de três homens pela mesma mulher. Como numa ópera bufa, a autora dramatiza a dor e expõe os subterrâneos do desespero¹¹³.

[B] Quer saber mais sobre a love story de Elizabeth & Lota? Mergulhe nas 792 páginas de *Uma Arte – As cartas de Elizabeth Bishop* (Companhia das Letras) (...) ¹¹⁴.

[C] Ken Follet andou por aqui para lançar *Na Toca do Leão* (Record) e aproveitar a folia carnavalesca¹¹⁵.

Um enunciado expositivo clássico é o exemplo [A], previamente mencionado: apresentação, resumo e avaliação (“Como numa ópera bufa, a autora dramatiza a dor e expõe os subterrâneos do desespero”). O enunciador genérico corresponde a um autor de notas de lançamento, impecável às normas de concisão e objetividade do Discurso Jornalístico, principalmente devido ao espaço restrito que o gênero lhe impõe (vide descrição do Modelo 3). O enunciado corresponde ao papel de “produtor de sinopse”.

¹¹³ Manchete, ed. 2431, 1998. Deborah Berman resenha *O Pássaro da dor*, de Anna Maria Ortese.

Nos casos [B] e [C], mesmo com restrição espacial, reconhece-se num mesmo padrão de enunciado dois papéis distintos, o do “mediador publicitário”, e do “colunista”. Enquanto o primeiro divulga a obra informalmente, aproximando-se inclusive de um enunciado integrador, o segundo a divulga em tom noticioso (trata-se de um resenhista ou de um jornalista?). É um papel híbrido característico de boa parcela do jornalista crítico de cultura. O trecho a seguir, extraído do mesmo texto confirma essa hipótese e revel um *ethos* de crítico “gozador” ou “irônico”:

O importante é lançar mais um e faturar o sucesso. Com isso, detalhes e minúcias, pontos chaves para a qualidade das narrativas de ação e suspense, são esquecidos, transformando o livro em mais um entre tantos que são lançados para cortejar leitores nada exigentes¹¹⁶.

São enunciados judicativos os três excertos a seguir:

[D] Mares do Sul é um presente que chega às mãos não só dos que gostam de sua literatura, mas também um avanço literário a ser celebrado por todos os países de língua portuguesa¹¹⁷.

[E] Desencontros de Harvey revela um escritor ainda não totalmente amadurecido – há alguns problemas de estrutura narrativa – mas que demonstra qualidades bem superiores à média dos lançamentos de romancistas¹¹⁸.

[F] Com perto de trezentas páginas essa edição seria melhor serviço à divulgação da obra azevediana se fosse isenta de alguns erros de revisão e outras pequenas falhas¹¹⁹.

Os enunciados judicativos [D], [E] e [F] sustentam suas opiniões em apreciação subjetiva, leituras paralelas e análise interna da obra comentada, respectivamente. Nos textos completos configuram-se nessa ordem nos papéis de ‘elogiador por encomenda’, ‘crítico antenado’ e ‘catador de minúcias’. O segundo tipo trata-se de um enunciado judicativo apoiado em conhecimento de mercado editorial. Isso lhe permite circular

¹¹⁴ Manchete, ed. 2377, 1997. R. M. resenha *Uma Arte – As cartas de Elizabeth Bishop*.

¹¹⁵ Manchete, ed. 1766, 1986. Macksen Luiz resenha *Na Toca do Leão*, de Ken Follett.

¹¹⁶ Idem.

¹¹⁷ Manchete, ed. 2485, 1999. M. B. resenha *Mares do Sul*, de Marcos Santarrita.

¹¹⁸ Manchete, ed. 1650, 1983. Macksen Luiz resenha *Desencontro de Harvey*, de Luís Linhares.

¹¹⁹ Manchete, ed. 1026, 1971. Magalhães Júnior resenha *Poesias Escolhidas*, de Álvares de Azevedo.

entre registros de linguagem ainda que acesse fontes eruditas como referências literárias para embasar o julgamento. As duas outras alternativas restringem essa mobilidade.

Apesar da diferença de tom dos dois exemplos a seguir, a seu modo, são enunciados eruditos:

[G] E o que Brousson, em parte, fez com Anatole France, deixando aparecer a cada momento uma ponta de mordacidade e ironia, Zélia Gattai vem fazendo com Jorge Amado, seu marido ilustre. Ou seja: o repasse da vida em comum (...). Mas onde Brousson pôs a malícia e a inveja, pôs Zélia a ternura e o amor¹²⁰.

[H] Ernest Mandel, 65 anos, passeia pela ficção criminal com a mesma descontração com que outro marxologista (fica melhor assim), o inglês Eric J. Hobsbawm, flana pela sociologia do jazz¹²¹.

No argumento da autoridade explorado em [G], o enunciador faz um paralelo entre a relação de Jean-Jacques Brousson com Anatole France, e as crônicas de Zélia Gattai sobre Jorge Amado; em [H], tem-se a comparação entre dois “marxologistas”. A diferença entre o tom ‘erudito’ e ‘atenado’ diz respeito quase exclusivamente às escolhas lexicais, em que o segundo opta por um estilo despojado (“fica melhor assim”).

Nas versões completas dos trechos [I] e [J], as citações parecem indutoras de uma perspectiva objetiva sobre os livros. São como “resumos”, que dão acesso ao conteúdo ficcional e, assim, cumprem uma função informativa e, por serem reprodução de conteúdo, geram um apagamento da subjetividade do enunciador. São, dessa forma, enunciados didáticos.

[I] Uma amostra do estilo de Arnaldo Nogueira, neste trecho extraído da crônica “A chuva agourenta”: (...) ¹²².

[J] Há passagens escritas com a segurança de uma pena experiente. Mas há também outras que o autor poderia ter desbastado com proveito, principalmente diminuindo a carga por vezes abusiva, da adjetivação. Por exemplo (...) ¹²³.

¹²⁰ Manchete, ed. 1712, 1985. Josué Montello resenha *Senhora Dona do Baile*, de Zélia Gattai.

¹²¹ Manchete, ed. 2488, 1989. Roberto Muggiati resenha *Delícias do Crime*, de Ernest Mandel.

¹²² Manchete, ed. 741, 1967. J. S. resenha *Na Grande Área*, de Arnaldo Nogueira.

¹²³ Manchete, ed. 855, 1968. R. M. J. resenha, entre outros, *O Golpe*, de Humberto Bastos.

O trabalho do “catador de minúcias” também ocorre de modo didático, exemplificando. O mesmo ocorre em exemplos de enunciados expositivos que dão ênfase à apresentação do conteúdo da obra. Nessas passagens, as citações raramente são discutidas. Às vezes, são seguidas por uma sentença que será interpretada como um comentário do enunciador, sob o pretexto do discurso indireto livre. Em [K], um crítico antenado didatizando seu conhecimento em linguagem acessível e despojada.

[K] Athur Hailey tem a fórmula perfeita para escrever um best-seller: muitos personagens, ação concentrada e temas arrebatadores¹²⁴.

Os enunciados [L], [M] e [N], apesar do tom de “crítico antenado”, no primeiro e terceiro excerto, e do “mediador”, no segundo, tratam-se de enunciados integradores.

[L] Ler *Finnegans Wake* em português parece loucura, não? (...) o livro a que todos nos habituamos a consumir, pela lombada, sem coragem de enfrentar o que se passa dentro das capas¹²⁵.

[M] Infância só temos uma – verdade? Não, a julgar pelos livros em quadrinhos lançados recentemente¹²⁶.

[N] A crítica não gostou. Azar da crítica. Para qual, aliás, Henry Miller se lixava (...) Por falar nisso, já leram aquela da anãzinha com o cachorro policial? Está em *Opus Pistorum*¹²⁷.

Esses exemplos desviam-se tanto do tom informativo/publicitário, normalmente associado ao padrão [A], quanto do *ethos* acadêmico de [G]. É a principal característica de um **enunciado integrador**. Nos textos originais, as introduções destinam-se principalmente para destacar o papel de “fiador” (a própria legitimidade enunciativa é posta em causa). O fiador que emerge desses enunciados tende a ser o do indivíduo menos formal que procura a aproximação do leitor, sem tabus. Na verdade, é um *ethos* instável/mutável e uma mistura de registros. É efetivamente uma mistura de termos e frases que combina registro elevado ou especializado com oral e popular.

A instabilidade desse *ethos* define bem o posicionamento sutil de uma revista de

¹²⁴ Manchete, ed. 1424, 1979. Macksen Luiz resenha *Colapso*, de Athur Hailey

¹²⁵ Manchete, ed. 1028, 1972. Ruy Castro resenha *Finnegans Wake*, de James Joyce

¹²⁶ Manchete, ed. 1874, 1988. R. M. resenha relançamentos de quadrinhos clássicos como Flash Gordon.

¹²⁷ Manchete, ed. 1712, 1985. Roberto Muggiatti resenha *Opus Pistorum*, de Henry Miller

notícias como *Manchete* (o mesmo poderá ser observado em outras revistas do *corpus*) no campo da imprensa diária: um compromisso entre o respeito aos contratos genéricos e a encenação de registro verbal informal. Trata-se de um posicionamento de algum modo irônico em que se exhibe o código dominante ao mesmo tempo em que se praticam outros usos da linguagem, sem se decidir por um dos polos. Esta mobilidade, de acordo com Maingueneau (2013) ao analisar os textos de comunicação, facilitaria a incorporação de um público heterogêneo¹²⁸. Portanto, essa é uma construção de *ethos* que se deve ao *pathos* do coenunciador da revista.

Para esse intento, a resenha literária conta com um enunciador em tese especializado em questões culturais e um “eu” coletivo (a revista) que pretendem ser dignos da confiança do enunciatário (leitor) ao exhibir um produto em uma opinião embasada em experiência profissional. O gênero nesse caso não exige a imparcialidade comumente requerida no jornalismo, pois trata-se de um texto opinativo.

O Discurso Jornalístico, portanto, torna-se o referencial constitutivo da cena enunciativa, com normas coercitivas próprias. Ou seja, o enunciado deve ser revestido de um acabamento que corresponda às expectativas de recepção do coenunciador, pois esse é fundamental na orientação e construção da cena enunciativa: o leitor ao adquirir a revista espera nela encontrar um “padrão de qualidade” que justifique seu investimento (preço de capa).

Entende-se por “padrão de qualidade” a confecção do material gráfico (papel, textura, tamanho), a diagramação (acomodação visual, cores, fontes, orientação) temas de interesse do público alvo, e a seleção dos enunciadores que compõem as cenas enunciativas (credibilidade assegurada em torno de sua imagem) e linguagem acessível.

O *pathos* previsto/esperado do leitor inscrito na cena enunciativa da resenha literária é o de indivíduo com formação escolar de nível médio ou superior. O enunciador, ao não subestimar a capacidade intelectual de seu interlocutor, também não negligencia possíveis esclarecimentos sobre a informação e mediação entre o conhecimento difundido e o leitor leigo. Se o faz, expõe um *ethos* de sobreposição ao

¹²⁸ MAINGUENEAU, 2013.

coenunciador, afastando o leitor.

As metáforas a propósito das condições de produção em que se dá o discurso abordadas em Maingueneau¹²⁹ podem ser visualizadas nos aspectos comunicacionais da cena genérica em *Manchete*: a ordem contratual que se cria na resenha literária pressupõe representações de linguagem que creditam ao resenhista dupla função – o lugar de detentor do saber especializado e o de mediador judicativo entre o produto e o leitor/consumidor, posição paratópica, que será abordado na discussão do Capítulo 7.

O contrato também é pertinente ao momento e lugar de enunciação. Primeiramente, como revista de publicação semanal, possui previamente definida a posição a ser ocupada pelo gênero, uma vez que se trata de seção fixa, especificamente em *Manchete*. O enunciador genérico é instrumento para legitimar não apenas o contrato que cabe a cada um dos “personagens”, mas também os papéis desempenhados por eles no jogo característico do gênero resenha literária (resenhista e leitor). Na sequência, deve-se considerar a finalidade do gênero, que no caso do discurso jornalístico diz respeito à informatividade, ou seja, trata-se de um gênero opinativo mas utilizado, sobretudo, para informar e entreter o leitor, vide o nome das seções em que a rubrica se encontra.

Outro pressuposto, de ordem comunicacional, é o espaço destinado à resenha literária, que pode variar de um terço de coluna a uma página inteira, e que determina o tempo que o leitor (ideal) precisa para se informar por meio do gênero. Nesse caso, o leitor de revista comumente fragmenta o seu tempo na tentativa de conciliar outras práticas sociais. E mais uma vez o leitor (*pathos*) também é quem determina não só o modo de recepção também fragmentado ou contínuo, mas a escolha da cenografia ou da constituição do *ethos*. A leitura de revista permite pausas e interrupções. Essa prática fragmentária da leitura é proposta ainda no nome da seção “Leitura Dinâmica” que hospeda, entre outras, a rubrica “Livros”. Contudo, no final dos anos 1980, a rubrica ganhou estatuto de seção e passou a se chamar “O que há para ler”, requerendo do leitor mais tempo, pois o título agora prescreve um comportamento ou consumo.

¹²⁹ MAINGUENEAU, 2011; 2013.

Além do tamanho da resenha, pode-se relacionar a “topografia” da resenha na revista, em outras palavras, o lugar que o gênero ocupa sistematicamente. Essa posição é elemento constitutivo do gênero, pois seria seu lugar de ancoragem ideológica, delimitando a que parte do universo temático do jornalismo ele se refere. A própria revista e até mesmo as seções em que a resenha aparece revelam o trabalho de rotulagem, acima da mera seleção estilística ou composicional.

Os papéis sociais definidos, relacionados ao estatuto social do resenhista (crítico) e do leitor (consumidor de literatura) completam a metáfora teatral de Maingueneau e implicam ações que constituem o jogo deste gênero, o enunciador investido da imagem de avaliador e mediador cultural, o leitor no papel de consumidor do produto ‘livro’ em busca de uma parcela de orientação cultural dentro da sua fonte semanal de informação.

4. VEJA (1968)

Na construção do panorama discursivo da resenha literária veiculada na revista Veja, duas questões são evidenciadas. Primeiramente, como o papel do autor da obra resenhada bem como sua imagem são explorados nesse gênero e relacionados ao conceito de “frases sem texto” que, na composição da resenha, antecipam cenografias. O segundo ponto é o aspecto performativo da resenha, tanto por sua própria presença no veículo quanto pela posição ocupada pelos seus enunciadores. O conceito de performatividade, no entanto, está atrelado ao de legitimidade e tem seu significado ampliado quando aplicado a esse gênero.

4.1 Mais do que notas de lançamento

Publicada pela Editora Abril, *Veja* foi criada em 1968 pelos jornalistas Victor Civita e Mino Carta. A revista trata de temas variados de abrangência nacional e global. Entre os temas tratados com frequência estão questões políticas, econômicas e, na esteira de *Manchete*, culturais. Mesmo não sendo seu foco, assim como as futuras concorrentes *IstoÉ* e *Época*, a revista aborda assuntos como tecnologia, ciência, ecologia, educação, artes e religião. São publicadas, eventualmente, edições que tratam de assuntos regionais como a *Veja São Paulo*, *Veja Rio* e *Veja BH*.

Palco de polêmicas e capas devastadoras, *Veja* é inquestionavelmente a mais conhecida e tradicional revista brasileira de atualidades. A revista, ainda, é a de maior circulação nacional, sua tiragem é maior que a soma das duas atuais concorrentes, superior a um milhão de cópias, sendo a maioria por assinaturas.

Contudo, graficamente, a revista peca, tende a exageros na codificação ilustrada (combinação de texto com fotos, gráficos ou ilustrações), segundo categorias empregadas por Marques de Melo¹³⁰, em fotografia e tipografia, incorrendo em uma poluição visual desde a capa, ilustrações internas da revista e interrupções das reportagens por excessiva propaganda publicitária. Intencional ou não, o sumário de *Veja* é simples e sem destaque, é praticamente escamoteado no corpo do texto da

¹³⁰ MARQUES DE MELO, J. *Jornalismo: compreensão e reinvenção*. São Paulo: Saraiva, 2009.

publicação, passa despercebido e obriga o leitor a folhear a revista à procura da matéria de interesse.

A revista se expandiu pautada numa forte carga política de suas reportagens de capa e com um aspecto menos “sala de espera” (iconografia acima do texto) que a antecessora *Manchete*. Quanto à cobertura cultural, em especial o mercado editorial, a literatura não foi negligenciada na revista. *Veja* não tinha em seu corpo editorial os literatos de *Manchete*, não editou séries especiais sobre literatura e não concedeu espaço a reportagens que abordassem o tema na mesma proporção que a antecessora. *Veja*, até os anos 90, tratou de literatura não em uma rubrica de seção cultural, pelo contrário, disponibilizou uma seção específica para o tema, “Literatura” nos anos 60 e 70, e “Livros” nos 80, passando à rubrica da seção Artes & Espetáculos apenas nos anos 90. Nesse período, ao dividir espaço com outras rubricas, Cinema, Música, TV, Games, Teatro, Fotografia, o gênero deixou de ser item fixo nas edições.

Veja mesclou as reportagens literárias de *Manchete* com as críticas de **Modelo 1** (Publicidade judicativa) da revista, que abordavam mais de um livro (lembrando que *Manchete* chegava a abordar até seis livros num mesmo texto de meia página, assinado por um único resenhista). Contudo *Veja* ampliou consideravelmente o espaço cedido ao gênero, das tradicionais uma ou duas colunas da concorrente para generosas três páginas, ao menos até os anos 2000, quando o gênero passou a raramente ultrapassar uma página¹³¹.

Nesse espaço ampliado, cada livro é resenhado por um profissional diferente, jornalista da casa ou colaborador. Este último, no entanto, até os anos 90, tem sido em maior número, e o perfil varia entre acadêmicos e escritores/críticos profissionais (Zuenir Ventura e Silviano Santiago são exemplos).

Os **enunciados eruditos** acompanhados de farta referência à biografia do autor, trechos de entrevistas com o autor, contextualização social, comparativos literários, e considerações sobre a crítica e a produção literária nacional são constantes, revelam, por

¹³¹ Esse encolhimento pode ser interpretado como um sintoma de que a literatura vem perdendo terreno para outras artes ou formas de lazer, mais ligadas à imagem que à letra.

um lado, a presença acadêmica na revista, novamente, ao menos até os anos 90, que intencionalmente torna a seção, por um lado, um lugar privilegiado de erudição, como se verifica nos exemplos a seguir:

Algo semelhante era feito por Marcel Proust que se valia de alguns salvo condutos (...) para deflagrar, por inteiro, o passado. (...) Com o seu fluxo de consciência, o monólogo interior e o solilóquio lírico, “Passeio no Farol” é exatamente isto¹³².

Foi assim com o escritor franco-argelino Albert Camus (1913-1960) e com boa parte de sua geração, a mesma de Jean-Paul Sartre e Simone de Beauvoir¹³³.

Ora na primeira, ora a terceira pessoa do singular, o coronel relata o último ano de seu governo (...) ¹³⁴.

e, por outro, sinaliza a construção bem engendrada de um produto. *Veja* e também *IstoÉ* (Capítulo 5) passaram a dedicar uma atenção especial aos aspectos culturais, de certa forma como sempre fizeram os jornais em seus suplementos dedicados ao tema, mas um passo adiante de *Manchete*. A diferença maior entre *Veja* e a antecessora é que a atenção dada a livros e, principalmente, autores é agora comparável ao tratamento aplicado a celebridades sociais, políticas, ou da televisão.

4.1.1 A imagem do autor

Para se falar de “autor”, vale um breve esclarecimento. Ainda que termo de difícil delimitação, Maingueneau¹³⁵ recorre a Michel Foucault na designação de três empregos distintos da palavra. A primeira acepção é a da “garantia”, instância que assume a responsabilidade por um texto, sem relação estrita com a Literatura e, portanto, válida para qualquer tipo de texto. A segunda designa um “ator da cena literária”, referindo-se a um estatuto socialmente identificado ao qual são agregadas determinadas representações estereotipadas. Nesse caso, o autor é quem entra em redes,

¹³² *Veja*, ed. 456, 1977. Hélio Pólvora resenha *Passeio ao Farol*, de Virgínia Woolf.

¹³³ *Veja*, ed. 569, 1979. Marília Pacheco Fiorillo resenha *O Estrangeiro* e *Núpcias de Verão*, de Albert Camus.

¹³⁴ *Veja*, ed. 569, 1979. Geraldo Galvão Ferraz resenha *O Golpe*, de John Updike.

¹³⁵ MAINGUENEAU, 2010, p. 141-2.

tem relações com editores, em outras palavras, tem profissão, mas não a fama ou reconhecimento da terceira e próxima acepção. A terceira acepção é alcançada por poucos indivíduos. Consiste na função do “auctor”, responder não apenas por um texto singular, mas por um agrupamento de textos referidos, no campo literário, filosófico ou científico, quando alcança notoriedade. Para que um indivíduo seja plenamente “auctor”, é necessário que terceiros o instituem como tal, mediante a produção de enunciados sobre ele e sobre sua obra.

As resenhas literárias em geral são mais extensas quando tratam de uma obra de “auctor”, a imagem desse estatuto é literalmente abordada, evidenciada, seja na atenção à biografia, seja na atenção à fotografia, a imagem concretizada, que vai além do nome. A resenha quando se dedica ao autor, mais que à obra, costuma pender à reportagem, casos em que o lançamento editorial e sua eventual crítica ficam em segundo plano.

A figura do escritor, sua imagem pública, pela qual o leitor sempre nutre curiosidade, acaba sendo vinculada à marca editorial (o mercado editorial é mais atento a essa relação que o leitor). Resultado: se o livro vende, a editora continua a investir no escritor. Por isso nunca a imagem do autor foi tão importante: exibida na revista (e isso não será exclusividade de *Veja*), chega a substituir a importância da própria obra, vide o exemplo mais atual do escritor show man, com presença segura, e remunerada, nos festivais.

Mais uma vez adapto o conceito ao objeto. Quando trato de imagem, falo literalmente do uso da imagem, o uso da figura do autor como chamariz na divulgação. Em outras palavras, não abordo o conceito de imagem de autor nos termos de *ethos* ou postura, mas como um fenômeno exterior à atividade literária, uma “apresentação de si” realizada por outro na recepção de sua obra, no caso, pelo resenhista ou mais precisamente pela editoria cultural da revista e pelo editor de arte. Trata-se de imagem como uma realidade midiática que não pertence nem ao autor, muito menos ao público ou à obra, mas resulta de uma interação (interesse) entre essas instâncias. Nessa acepção midialógica, a imagem de autor é o produto quase que exclusivamente da atividade do escritor.

Assim, proliferaram nas primeiras três décadas da revista os trechos de entrevistas com autores, detalhes sobre suas biografias, segredos e curiosidades do

processo criativo, concepções gerais sobre literatura e considerações sobre suas próprias obras, detalhes da vida pessoal e financeira, sempre ilustradas com fotografias do autor convenientemente legendadas, como os exemplos a seguir:

Puzo: excelente no gueto napolitano, fraco na glória em Hollywood¹³⁶.

Virginia Woolf: resolvendo a arte e a vida¹³⁷.

Camus: entre consagrado e patrulado, um mal-entendido humano¹³⁸.

Quintana: no cotidiano¹³⁹.

Fellini: as memórias, os amigos e as opiniões de um artista especial¹⁴⁰.

Flory: mesada da família e vida em república para iniciar a carreira¹⁴¹.

Paes, no seu escritório de trabalho: “A vida é muito rica para que a gente se especialize”¹⁴².

As legendas, nesse caso, não cumprem a função tradicional de texto explicativo da imagem referida; num processo quase inverso, as imagens são mera ilustração das legendas. Essa formatação permite um paralelo com as *Frases sem texto*, em que Maingueneau¹⁴³ discute noções diversas como citação, sobreasseveração e aforizações. Sobre estas últimas, o tema já havia sido abordado brevemente em *Doze conceitos em análise do discurso* (2010). Aforização, considerada pelo autor como manifestação de um gênero de discurso, é um enunciado autônomo, ainda que destacado de um texto ou fala, caracterizado fundamentalmente pela tensão existente entre ele e a lógica do texto.

Em *Frases sem textos*, Maingueneau trabalha com unidades inferiores à frase que poderiam também se constituir como aforizações. Nesse intento, o autor analisa grupos nominais (frases com predicados não verbais). Uso dois exemplos de *Veja* para ilustrar o conceito do autor. Enunciados como “Fellini: as memórias, os amigos e as opiniões de um artista especial” e “Flory: mesada da família e vida em república para

¹³⁶ Veja, ed. 231, 1973.

¹³⁷ Veja, ed. 456, 1977.

¹³⁸ Veja, ed. 569, 1979.

¹³⁹ Veja, ed. 628, 1980.

¹⁴⁰ Veja, ed. 802, 1984.

¹⁴¹ Veja, ed. 1082, 1989.

¹⁴² Veja, ed. 1138, 1990.

iniciar a carreira”, que poderiam ser um título de resenha ou lide (subtítulos do gênero), são denominados de ‘aforizações-eco’, ou seja, enunciados que não retomam uma fala, um responsável, mas frases não verbais que se constituem como se fossem aforizações prévias em função dos seus elementos.

Nas aforizações-eco não há tensão, pois o destaque tenta, de forma geral, apenas atrair a atenção do leitor por meio de enunciados inscritos no contexto enunciativo, e dessa forma, são interpretados como predicados. Nas resenhas funcionam como indicadores do foco a ser tratado, são como **legendas do texto** e não da ilustração.

Nas aforizações convencionais, o aforizador de enunciados destacados de um texto carece de um nome próprio. Em geral, na mídia, o aforizador é representado por uma foto de rosto, que funciona como uma assinatura e favorece/permite o reconhecimento. A mídia destaca o que provém de uma personalidade famosa que se torna, ainda que efêmera, autoridade a respeito daquilo que enuncia. No entanto, nos exemplos do *corpus* extraídos das resenhas, as fotografias dos autores não são aforizadores, apesar de validarem as aforizações-eco. O interessante é que as aforizações não procuram validar enunciados dos autores das obras em foco, mas as considerações do resenhista.

Verifica-se que o papel das aforizações-eco não se restringe às legendas. Na primeira edição de *Veja*¹⁴⁴, a rubrica “Literatura” abrigou uma resenha com forte caráter judicativo e abrangente como um artigo/reportagem. Intitulada *Robbins, o insaciável*, trazia como lide “Seus best-sellers de sexo e violência lhe renderam milhões”. A legenda, sob uma ilustração (caricatura do autor), está em consonância com o título e lide: “Robbins: de um modesto botequim em Brooklyn à mansão luxuosa na Riviera”. Título, lide e legenda são *pequenas frases* que acumulam no mínimo índices textuais e lexicais que asseguram concisão e o tom forte via escolhas verbais. As pequenas frases juntas reforçam que se tratará mais da ascensão econômica do autor do que de suas qualidades literárias.

No formato mais moderno da resenha literária, as aforizações-eco também

¹⁴³ MAINGUENEAU, D. **Frases sem texto**. Trad. Sírio Possenti et al. São Paulo: Parábola Editorial, 2014a.

¹⁴⁴ *Veja*, ed. 1, 1968.

passam a se manifestar nos títulos e lides. Se a biografia do autor ou a crítica a seu respeito é polêmica, esses elementos viram temas atraentes na seção cultural da revista, e suprem uma necessidade de seu interlocutor (leitor). É a imagem (*pathos*) de que o leitor busca o inédito, o diferencial, algo além da informação ou divulgação da obra, como se confere:

Opção reduzida / Dois livros ruins e um bom numa amostra da literatura que se faz hoje no Brasil¹⁴⁵.

Rimas sem viço / Sem erotismo, a poesia de Adélia Prado definha¹⁴⁶.

Muita pose / Gore Vidal se acha um Shakespeare. Ha, ha, ha¹⁴⁷.

Bosquejos póstumos / Uma coletânea de contos confirma que a praia de Jorge Amado era mesmo o romance¹⁴⁸.

Diga que me ama / as exigências da nova vedete do mundo literário¹⁴⁹.

Melhores inimigos / Em seu novo livro, Miguel Sanches Neto se vale da ficção para falar da amizade com o recluso Dalton Trevisan – que terminou em bate-boca¹⁵⁰.

Para Pellegrini¹⁵¹, essa perspectiva é a da “literatura em tempo de espetáculo”. A autora expõe brevemente a situação do escritor diante da mídia impressa até meados dos anos 1990:

Se, por um lado, para os escritores, isso tem como móvel o desejo legítimo de poder transmitir sua mensagem pessoal e de dar-se a conhecer, a fim de melhor conquistar o leitor para seus textos, para as editoras representa um inequívoco aumento da possibilidade de nortear o gosto do leitor na direção dos produtos que pretende colocar no mercado, suas "marcas" registradas¹⁵².

¹⁴⁵ Veja, ed. 1309, 1993. Diogo Mainard resenha *Inês É Morta*, de Roberto Drummond; *A Quem Interessar Possa*, de Bebéti do Amaral Gurgel; e *Avante, Soldados: Para Trás*, de Deonísio da Silva.

¹⁴⁶ Veja, ed. 1593, 1999. C. G. resenha *Oráculos de Maio*, de Adélia Prado.

¹⁴⁷ Veja, ed. 1703, 2001. Carlos Graieb resenha *A Era Dourada*, de Gore Vidal.

¹⁴⁸ Veja, ed. 1869, 2004. J. T. resenha *Cinco Histórias*, de Jorge Amado.

¹⁴⁹ Veja, ed. 1982, 2006. Jerônimo Teixeira resenha *Ela e Outras Mulheres*, de Rubem Fonseca; e *Macho Não Ganha Flor*, de Dalton Trevisan.

¹⁵⁰ Veja, ed. 2156, 2010. Marcelo Marthe resenha *Chá das Cinco com o Vampiro*, de Miguel Sanches.

¹⁵¹ PELEGRINI, 1997.

¹⁵² Idem.

A partir dos anos 1970, a foto do autor, legendada, a reprodução da capa do livro e o destaque das informações editoriais em itálico (título da obra, autor, editora, número de páginas e preço) enquadram o texto no gênero e preparam o leitor para a leitura de uma resenha literária (Figura 8). É no final dos anos 1980 que a fotografia do autor ganha mais destaque na confecção do gênero, ocupa o cabeçalho da página, e nos moldes dos *faits divers*¹⁵³, a revista substitui, nas resenhas principais, as três linhas em itálico com as informações comerciais do livro por uma lide (Figuras 9A e B). Numa visão pessimista do Jornalismo Cultural, é a configuração de uma propaganda completa, um anúncio revestido de matéria cultural. Em termos discursivos é também uma cena de fala validada pelo resenhista.

A matéria de *Veja*, edição 1138, de julho de 1990, dá o tom da tendência em valorizar o autor. Intitulado “O curinga das letras”, o texto mostra como José Paulo Paes garante vendagem independentemente da editora que o publique. Além da foto, em sua biblioteca particular, seis capas de livros são reproduzidas com a legenda: “Obras de Paes ou traduzidas por ele: da poesia à História, passando pela literatura infantil, um autor que é uma grife”. A matéria está na rubrica “Livros” e não resenha nenhum lançamento editorial, é destinada exclusivamente à promoção do autor (Figuras 10A e B).

¹⁵³ *Faits-divers* é um galicismo que não se traduz em português, quando designa um tipo de rubrica jornalística que recobre assuntos variados. Por corresponder a ‘variedades’, dá a ideia de pouca densidade do assunto. E numa acepção mais radical, a expressão francesa significa “notícias de pouca importância num jornal”.

LITERATURA

Ficção do passado

REMÉDIO PARA A MELANCOLIA, de Ray Bradbury; *Artenova*; 169 páginas; 40 cruzeiros.

Ao contrário de outros autores consagrados de ficção científica, a utopia de Ray Bradbury não está em tempos futuros. Para ele, como comprova a leitura deste livro de contos, o ideal já aconteceu, nos anos 20 e 30, em alguma parte do meio-oeste americano.

Nesse ideal, feito de recordações de infância, outonos radiosos, verões intermináveis, ambientes rurais ou pequenas cidades anônimas, onde a chegada de um circo ou de um novo tipo de doce representa um acontecimento, tudo é possível, por mais fantástico que pareça. Os valores tradicionais da família, da amizade, do prazer natural, nunca se alteram. Tal posição, aliás já valeu a Bradbury uma acusação de fascismo, segundo críticos mais apressados ou menos sensíveis.

Em "Remédio para a Melancolia", no livro de Bradbury e sua quarta coletânea de histórias previamente publicadas em revistas, essa utopia aparece claramente em "A Cidade onde Ninguém Desembarcava", um arripante flagrante de violência: um homem desce de um trem numa cidadezinha fora do mapa e encontra um assassino que o esperava há vinte anos. Volta a surgir em "Um Cheiro de Salsaparrilha", no qual um sôtão funciona como máquina do tempo capaz de fazer seu viajante voltar aos bons anos do começo do século. E reaparece em "O Dia que Choveu para Sempre", que descreve uma cidadezinha quase morta onde velhos encontravam novas motivações de vida num hotel arruinado.

Não é só esse, contudo, o mundo de Ray Bradbury. Outro elemento importante na obra do escritor, nascido no Illinois em 1920, está em sua paixão pela Irlanda, despertada quando foi lá filmar com John Huston o roteiro que escreveu para "Moby Dick". O conto

"A Primeira Noite da Quaresma" mostra um chofer irlandês que quase enlouquece ao recusar álcool como penitência.

Picasso na areia — O Bradbury da ficção científica tradicional já é conhecido no Brasil por cinco traduções, entre elas "Fahrenheit 451". Todavia, seu livro mais famoso, "Crônicas Marcianas", já tem vinte anos e ainda não foi publicado no Brasil. Neste atual lançamento, que não se inclui entre os seus me-



Bradbury: a perfeita arte do fantástico

lhores, Bradbury surge com força total em contos antológicos como "Eles eram Escuros e com Olhos Dourados" (homens da Terra que se transformam em marcianos), "A Janela Cor de Morango" (uma família que transplanta sua casa para Marte), o conhecido "Todo um Verão num Só dia" (uma menina, em Vênus, que perde a aparição do Sol, um acontecimento que dura duas horas e só ocorre a cada sete anos). E ainda o excelente "Icaro Montgolfier Wright", onde um astronauta revive toda a história da aviação, ou "O Fim do Princípio", um casal idoso que vive o dia do primeiro voo espacial.

Às vezes, a magia e o fantástico se resumem na imaginação e no poder evocatório das frases de Bradbury. Assim, o maravilhoso surge quando um admirador de Picasso conhece o pintor, que fazia obras de arte na areia em "Uma Estação de Recreio Muito Calma", ou quando uma moça agonizante encontra a cura e o amor em "Um Remédio para a Melancolia", ou ainda quando três vagabundos vivem noites de sonho apenas porque compram um terno branco em "A Maravilhosa Roupa Cor de Gelo".

Seja como for, passadista, antecipatório ou evocador, Bradbury consegue sempre uma excelente média em quase todos os 22 contos do livro. "Remédio para a Melancolia" não pode deixar de ser lido por quem considera a literatura não apenas como uma representação desengonçada do real.

● Geraldo Galvão Ferraz

O erudito

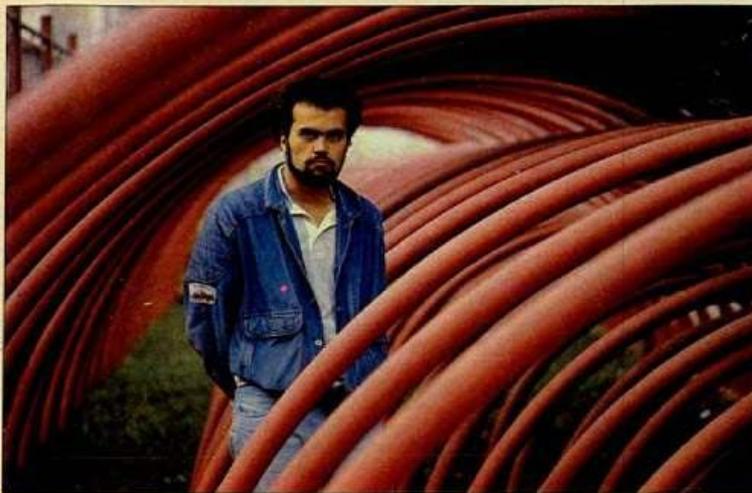
O CORPO SIGNIFICA, de Sérgio Lima; *Edar*; 231 páginas; 35 cruzeiros.

De modos requintados, voz pausada, entonação quase professoral, Sérgio Cláudio de Franceschi Lima é o que se poderia chamar, sem exagero ou pieguice, um intelectual erudito. Especializou-se, entre outras coisas, em pesquisa histórica, artística e cinematográfica. Trabalhou em Paris, na Bibliothèque Nationale e na Cinémathèque Française. Estagiou na UNESCO, fez publicidade, organizou exposições e congressos para a Bienal de São Paulo e para a Fundação Armando Álvares Penteado. E, entre tão múltiplas atividades, à parte inclusive seu atual ofício como assessor de imprensa da Embrafilme, desde 1971 encontrou tempo para preparar este surpreendente ensaio sobre estética e artes plásticas.

O significado do corpo do título é óbvio e imediato. Para Sérgio Lima, não há na história da humanidade criação mais expressiva do que a matéria físico-espiritual representada — principalmente — pela mulher.

Comunicação — Paulista de Piracungua, 36 anos, ruivo de barbas e cabelos, duas filhas gêmeas, Sérgio Lima dividiu sua obra em três planos diferentes. O primeiro deles é um quase poema em dezoito frases, falando do corpo e das sensações estéticas que ele transmite e recebe. O segundo contém uma série de comentários anotados pelo autor a respeito de cada frase do quase poema. E o terceiro desenvolve, ao nível do detalhe, todas as referências técnicas e bibliográficas necessárias para o entendimento absoluto desses comentários. Engloba, o último plano, praticamente 90% do livro, um conjunto de citações

Figura 8. Exemplo de resenhas conjugadas com as informações sobre o livro em itálico antes do corpo do texto. Fonte: Veja, ed. 400 de 1976.



Flory: mesada da família e vida em república para iniciar a carreira

LIVROS

Salto para o futuro

Aos 20 anos, Henrique Flory desponta como uma rara revelação na ficção científica nacional

A literatura brasileira nunca teve vocação para pelo menos dois gêneros — o romance policial e a ficção científica. Da mesma forma que os admiradores das páginas de suspense continuam a dever suas emoções a autores como Dashiell Hammett e Raymond Chandler, os aficionados pelo futuro viajam a bordo de

escritores estrangeiros como Arthur Clarke e Isaac Asimov. As tentativas de quebra desse jejum sempre foram esporádicas na literatura policial. Já a ficção científica teve, entre 1956 e 1966, uma coleção regular, publicada pela editora paulista GRD, que alternava clássicos com autores brasileiros. Entre estes, tentaram

o gênero Rachel de Queiroz e Leon Eliachar. Não deu certo. Agora, a mesma GRD retoma sua coleção de ficção científica com uma estréia surpreendente: a de Henrique Villibor Flory, um paulista criado em Assis, no interior do Estado, de 20 anos, autor dos contos reunidos em *Só Sei que Não Vou por Ai!* (leia quadro).

Flory é um estreante com jeito de veterano. Seus contos não são apenas bem escritos — eles demonstram que o autor tem base científica, requisito fundamental para tomar os relatos verossímeis. Ex-estudante de Engenharia Eletrônica do Instituto Tecnológico da Aeronáutica (ITA), que cursou apenas um ano e meio, entre 1986 e 1987, Flory desde essa época se dedica exclusivamente à literatura. "Quando eu era criança, queria ser cientista, mas na faculdade me convenci de que num país como o Brasil eu poderia no máximo repetir experiências realizadas no exterior", justifica-se. O ITA serviu ao menos para despertar sua curiosidade sobre o mundo da física avançada. A partir daí, ele mergulhou em obras de cientistas como Stephen W. Hawking e Carl Sagan.

CAJUEIRO — O abandono do curso de Engenharia provocou uma crise entre Henrique e seus pais, um médico urologista e uma professora de Literatura Portuguesa, ambos residentes em Assis. Como o escritor, aparentemente, não sabia que rumo dar à sua vida, seu pai o encaminhou para sessões de psicanálise. A experiência lhe rendeu um conto de ficção científica — *Sozinho*, que venceu o primeiro concurso do gênero promovido

Imaginação e técnica

Nos treze contos de *Só Sei que Não Vou por Ai!* (Editora GRD; 148 páginas; 9,60 cruzados novos), Henrique Flory demonstra que possui não apenas o domínio da narrativa curta como também uma imaginação flamejante, que sempre se apóia num sólido embasamento científico. Em suas historietas o escritor leva a humanidade a séculos

futuros para apostar que o tédio e a desesperança continuarão existindo, apesar do progresso tecnológico — e talvez exatamente por causa dele. No conto-título, Henrique Flory descreve a angústia de um homem que, graças aos avanços da ciência, não consegue morrer. Com uma certa nostalgia do mundo con-



temporâneo, o escritor não deixa de teecer críticas a ele.

Em *Ícaro*, Henrique Flory cria um mundo onde as pessoas só podem sair às ruas com proteção anti-radiativa, porque a camada de ozônio que envolvia a Terra — e hoje está sendo destruída — não existe mais. O estilo enxuto de Flory guarda lugar ainda para o humor. É o caso de *O Consertador*,

que mostra o descobridor da vacina contra a Aids às voltas com uma epidemia que ataca "computadores promíscuos", ou seja, aqueles que se relacionavam com outras máquinas sem o "filtro de informações" — uma espécie de preservativo. Seguro no estilo e nos temas que explora, Henrique Flory segue de perto o rastro dos bons nomes da ficção científica contemporânea.

Figura 9A. A resenha principal traz a foto do autor no cabeçalho, em destaque. O título da resenha é acompanhado de uma lide. A informação sobre o livro só aparece no quadro azul. Fonte: Veja, ed. 1082, 1989.

pelo suplemento Informática, da *Folha de S. Paulo*, e faz parte de seu livro. A terapia terminou em 1987 de forma inusitada: Henrique usou o dinheiro destinado ao analista para passar quatro meses em Jericoacoara, no litoral cearense. "Ficava escrevendo durante o dia debaixo de um cajueiro e de madrugada pescava", conta.

O que ele escrevia à sombra do pé de caju era um projeto do romance *Evolução* — que se passa na Terra nos períodos imediatamente anterior e posterior à explosão espontânea do Sol. A primeira versão do livro foi concluída no ano passado na Inglaterra, onde Henrique chegou graças a uma carona no avião cargueiro *Hércules*, da Força Aérea Brasileira, também utilizado para o transporte de tropas. O escritor ficou quatro meses em Londres estudando inglês como bolsista da Richard Language College. No momento, Flory está reescrevendo seu romance. "Estou tentando aprofundar o perfil psicológico dos personagens", explica. Para essa operação, o modelo é o russo Fiodor Dostoiévski, seu escritor predileto depois dos clássicos da ficção científica.

A idéia de reescrever o livro veio a partir do contato de Henrique com as Oficinas Culturais Três Rios, mantidas pelo governo paulista, que lhe pagam 90 cruzados novos por mês para comparecer duas vezes por semana às sessões literárias coordenadas pelo escritor João Silvério Trevisan, que tem acompanhado passo a passo a reestruturação do romance. Esse salário e sobretudo a mesada que recebe da família garantem sua sobrevivência em São Paulo numa república de estudantes no bairro de Pinheiros, onde vive cercado de livros, dos cadernos em que escreve e de um microcomputador Apple Macintosh — a memória de toda a sua produção literária. Embora dívida a moradia, Flory nada paga de aluguel — o apartamento onde funciona a república pertence a sua família. "Não preciso de mais do que 300 cruzados novos por mês para viver", informa. Longe dos pais, sem namorada ou grandes amigos, Henrique Flory diz que agora só tem um objetivo — tornar-se o primeiro clássico da ficção científica brasileira. O começo do trajeto não poderia ser mais promissor. ■

Patetas do amor

A MÁGOA MATA MAIS, de Saul Bellow; Rocco; 344 páginas; 24,76 cruzados novos.



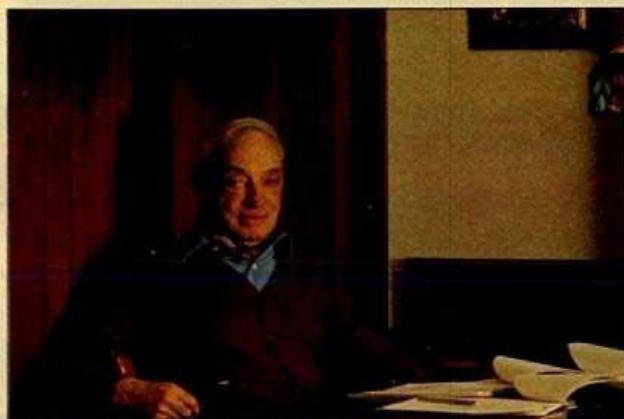
À primeira vista, o tema do romance *A Mágua Mata Mais*, do prêmio Nobel Saul Bellow, é a desilusão amorosa. Assim como Beethoven compunha sinfonias grandiosas a partir de motivos musicais aparentemente simples, também Bellow parte de um tema corriqueiro para construir um romance denso e instigante. As complicações amorosas vividas pelo distraído botânico Benn Crader, personagem central do livro, são na

ro de um parente octogenário. A história de Benn corre paralela à de seu sobrinho Kenneth Trachtenberg, acadêmico como o tio e, como o próprio Saul Bellow, professor de Literatura na Universidade de Chicago. Kenneth é outro fracassado no amor: sua namorada Treckie o faz virar pai solteiro e depois o abandona para se juntar a um parrudo esquiador.

BUGIGANGAS — No começo do romance, Benn e Kenneth são retratados como dois patetas à mercê das mulheres. Bellow sugere nas entrelinhas que uma sólida formação acadêmica é inútil quando se trata de enfrentar o cotidiano. Essa idéia é progressivamente abandonada no decorrer de *A Mágua Mata Mais*. No momento em que entram em cena os familiares de Matilda, seres asquerosos que só pensam em dinheiro e poder, Benn e Kenneth aparecem como dois homens íntegros e inteligentes que, exatamente por suas qualidades, são alvo do ridículo. É pela voz dos familiares de Matilda que Bellow destila seus comentários sarcásticos. O inescrupuloso sogro de Benn, por exemplo, dispara, a certa altura: "Saber roubar é o que diferencia os homens dos meninos, na política".

Bellow também acerta suas contas com o feminismo ao retratar as duas mulheres do livro, Matilda e Treckie, de forma caricatural. Matilda é a mulher que tem a pretensão de brilhar profissionalmente, mas é indolente como uma samambaia e não consegue acordar cedo para ir trabalhar. Treckie se julga contestadora por morar num trailer, trabalhar num mercado de bugigangas e viver às voltas com comida natural. Ao disparar setas contra o feminismo e sugerir que a carreira acadêmica séria foi pulverizada no mundo contemporâneo, Bellow se aproxima de seu colega na Universidade de Chicago Allan Bloom, filósofo conservador que fez furor com o best-seller *O Declínio da Cultura Ocidental*, cujo prefácio foi escrito pelo próprio Bellow. Só que *A Mágua Mata Mais* é melhor que o amontoado de opiniões polémicas, nem sempre bem fundamentadas, que compõem o livro de Bloom, mostrando que, mesmo entre bons autores, a ficção pode trazer idéias mais articuladas do que um ensaio filosófico.

JOÃO GABRIEL DE LIMA



Bellow: farpas contra a corrupção política e o feminismo

verdade uma cartola de mágico de onde Bellow, em gestos hábeis e rápidos, retira comentários irônicos sobre diversos aspectos do mundo contemporâneo — da impunidade dos escândalos governamentais nos Estados Unidos à perplexidade de homens e mulheres diante da própria sexualidade. As tiradas de Bellow, repletas de mordacidade e reflexões agudas, fazem o encanto de *A Mágua Mata Mais*.

Benn Crader é um botânico cinquentão de prestígio internacional que, paralelamente ao sucesso na carreira acadêmica, enfrenta toda sorte de complicações no amor. Eterno apaixonado pelas plantas e belas mulheres, Benn casa-se com a atraente e vulcânica Matilda Laymont, vinte anos mais jovem que ele. O casamento piora sua vida. Matilda e sua família o enredam numa trama maquiavélica, e Benn se vê compelido a extorquir dinhei-

Figura 9B. A segunda resenha ainda traz as informações do livro logo após o título. Fonte: Veja, ed. 1082, 1989.

LIVROS

O curinga das letras

*Pensando em várias frentes,
José Paulo Paes se afirma como o
autor mais versátil do país*

Um leitor voraz que entrasse numa livraria com a família à cata do que consumir durante as férias de julho poderia optar, por exemplo, por um clássico de História como *Declínio e Queda do Império Romano*, do inglês Edward Gibbon. Talvez, para contrabalançar, se dirigisse até a prateleira de poesia, onde estaria à sua disposição um volume pequeno e irreverente desde o título — *A Poesia Está Morta Mas Juro que Não Fui Eu*. Influenciado pela onda de erotismo que toma conta da televisão, sua escolha poderia recair, com a discreta aprovação da mulher, sobre uma obra que acaba de chegar às livrarias, *Poesia Erótica em Tradução*, que reúne o melhor do gênero desde a Antiguidade até o século XX. Enquanto isso, os filhos do casal já teriam nas mãos um livro comprido e delicadamente ilustrado — *Olha o Bicho* —, que em letras enormes transformava o encontro poesia-nomes de animais numa gostosa brincadeira. Em casa, ao folhear calmamente tudo o que adquirira, o leitor teria uma surpresa. Comprara livros muito diferentes, de editoras variadas, mas com uma marca comum — todos levavam, como autor ou tradutor, a assinatura do paulista José Paulo Paes.

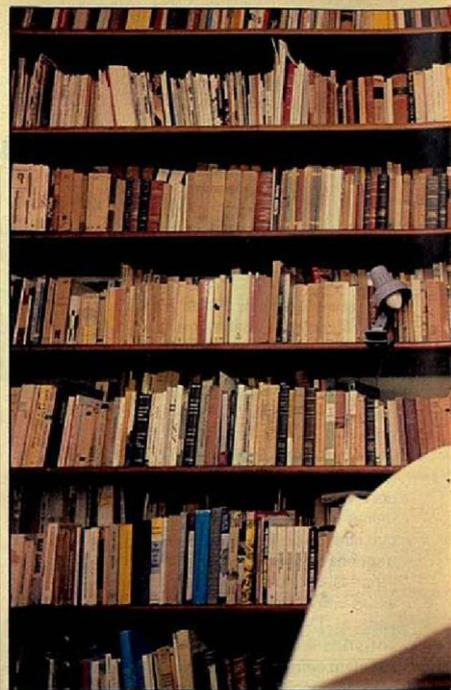
Aos 64 anos de idade e 43 de “estar em livro”, como diz o verso de João Cabral de Melo Neto, com a vitalidade intocada pela amputação da perna esquerda, em 1986, em virtude de uma necrose — infortúnio comemorado com ironia no poema *Ode à Minha Perna Esquerda* —, este ex-químico, que até o início dos anos 60 manipulava tubos de ensaio num laboratório de São Paulo, escrevendo apenas nos fins de semana, é hoje uma das presenças mais frequentes e irresistíveis das estantes de novidades das livrarias. Dono de uma portentosa bagagem cultural e de um impressionante ritmo de trabalho, Paes se transformou numa espécie de griffe literária cujo sinônimo é talento.

“Ao verem que um livro foi traduzido por Paes, muitas pessoas já se sentem impulsionadas a comprá-lo”, informa Pedro Herz, proprietário da Livraria Cultura, de São Paulo. “Quando convidei José Paulo para

publicar um livro dentro da coleção *Claro Enigma*, pensei não só na qualidade de sua poesia, que faz uma ponte entre a vanguarda e a tradição poética brasileira, mas também nas outras atividades literárias que ele desenvolve freneticamente”, diz Augusto Massi, poeta e professor de Literatura da USP. “Mais do que uma forma de expressão, literatura, para mim, é comunicação”, avalia Paes. “Se quero me comunicar de verdade com o leitor, em quanto mais áreas eu puder falar, melhor”, raciocina o escritor, para quem “a vida é muito rica para que a gente se especialize”.

TUBOS DE ENSAIO — José Paulo costuma dizer que nasceu no meio dos livros. Isso porque passou a maior parte da infância dentro da livraria e tipografia que seu avô mantinha em Taquaritinga. “Naquela época, a diversão das crianças era ler”, lembra. O peso dessa leitura descomprometida seria tão grande para sua formação que ele lamenta a falta de uma literatura brasileira destinada apenas a distrair, tarefa atualmente cumprida pela TV. “O Brasil chegou muito tarde ao livro e muito cedo à televisão”, reclama. Quando acompanhava as peripécias do rei das selvas ou da boneca Emília, Paes não tinha a menor ambição de se transformar num literato. “Meu sonho era ser cientista”, confessa.

A paixão pela poesia e pela tradução nasceram simultaneamente. “Um dia, quando estava no ginásio, descobri uma tradução de *O Corvo*, do americano Edgar Allan Poe, feita por Machado de Assis”, conta o escritor. “Quando terminei de ler, entendi que a poesia não precisava tratar apenas de amores frustrados. Ao mesmo tempo, percebi o fascínio que era fazer, como uma espécie de ventríloquo literário, um poeta estrangeiro falar a nossa



Paes, no seu escritório de trabalho...

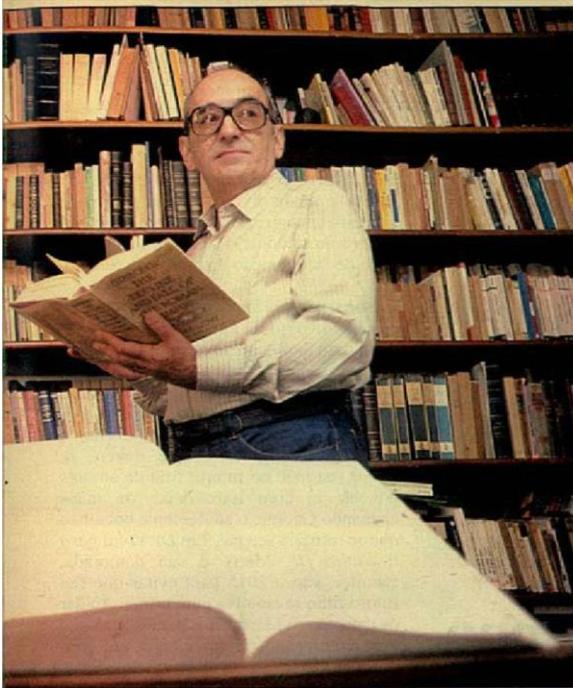
língua.” Como os livros traduzidos eram ainda raridade no Brasil, José Paulo logo concluiu que, se não dominasse outros idiomas, não teria chance de ler o que desejava. Foi aprendendo sozinho as primeiras das sete línguas em que hoje traduz — espanhol, inglês, francês, italiano, alemão, grego e latim.

Quando chegou a hora de decidir o que ser na vida, Paes se mudou para Curitiba, onde havia uma boa escola de Química em nível técnico. Embora a cidade tenha lhe dado uma profissão que lhe garantiu a subsistência durante anos, a melhor lembrança que ele guarda de lá é a publicação, em 1947, de seu primeiro livro, uma coletânea de poemas intitulada *O Aluno*. Com ela, veio a certeza de que se dava melhor quando misturava palavras e não reagentes.



Obras de Paes ou traduzidas por ele: da poesia à História,...

Figura 10A. Matéria cultural hospedada na rubrica “Livros”. As obras apresentadas figuram no texto, mas não são resenhadas, pois o autor é o destaque. Fonte: Veja, ed. 1138, 1990.



...“A vida é muito rica para que a gente se especialize”

ALFORRIA — Apesar da vocação literária confirmada, ao voltar para São Paulo, no início da década de 50, José Paulo foi obrigado a se enfiar num laboratório farmacêutico. Recém-casado, tratou de construir uma casa, onde vive até hoje com sua mulher, Dora — então cérebro e estrela de um grupo de balé experimental —, a poucas quadras do emprego. A fim de complementar o orçamento doméstico, saiu à caça de textos para traduzir. José Geraldo Vieira, que traduzira *O Retrato do Artista Quando Jovem*, do irlandês James Joyce, acenou-lhe com uma proposta perfeitamente recusável para quem se iniciava no ramo — “Por que você não me ajuda a traduzir agora o *Ulisses*?”

A prudência intelectual falou mais alto e Paes recusou a oferta. Nem por isso deixou

diano para incorporar a contundência sintética e bem-humorada dos versos de Oswald.

Depois de onze anos de laboratório farmacêutico, José Paulo empregou-se numa editora, “onde fazia de tudo”. Publicou tanto clássicos do estruturalismo — o *Curso de Linguística Geral*, do suíço Ferdinand de Saussure, é apenas um exemplo — quanto algumas de suas melhores coletâneas poéticas, caso de *Anatomias* (1967), em que, além de poemas inspirados no Movimento Concretista, se lê uma pequena obra-prima como *À Moda da Casa*, que vale por muitos dos poemas caudalosamente “engajados” que inundavam o país:

feijoadada
marmelada
goleada
quartelada

“O que impressiona na poesia de Paes é sua agudeza crítica”, analisa Roberto Schwarz, professor de Literatura da Unicamp. Embora estivesse muito mais perto da literatura do que quando trabalhava como químico, José Paulo ainda não se sentia livre para fazer o que

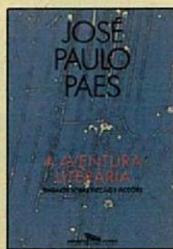
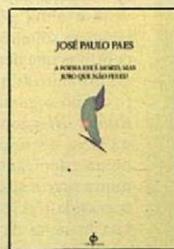
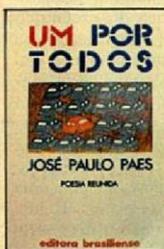
queria. Só quando pôde se aposentar, no início dos anos 80, é que conquistou o que considera sua “alforria literária”.

GREGOS E CRIANÇAS — Justamente a partir dessa época, o intelectual multitalentoso, em lugar de envergar o pijama, começou a colecionar suas traduções mais importantes e aumentou sua colaboração em jornais e revistas — como crítico e ensaísta — ao mesmo tempo que experimentava cada vez mais a ironia e se arriscava no terreno movidoço da literatura infantil. Em 1982, revelou para o público brasileiro um poeta grego moderno, Konstantinos Kaváfis, dono de uma poesia amarga e de ecos filosóficos. Dois anos depois, traduziu uma obra-prima — o romance *Tristram Shandy*, do irlandês Laurence Sterne. A lista de traduções incluiria ainda, antes do novíssimo *Poesia Erótica*, contistas fantásticos selecionados para a coletânea *Os Buracos da Máscara* (1985), algumas dezenas de poetas gregos reunidos em *Poesia Moderna da Grécia* (1986), o inglês W.H. Auden (traduzido em parceria com o poeta João Moura Jr.) e o americano William Carlos Williams.

Nos ensaios que tem publicado na imprensa — boa parte deles reunida em *A Aventura Literária*, lançado no início deste ano —, José Paulo brilha pela elegância do estilo, pela originalidade de temas e abordagens e pela comunicação fácil com o leitor comum. Da sempre anunciada morte do poema, ele retirou o elemento principal do seu irônico *A Poesia Está Morta* (1988). Ao final do volume, o leitor não tem qualquer dúvida — a poesia está viva. Da mesma maneira, quem pega seu livro infantil *Olha o Bicho* (1989) vê claramente a arte poética se despir da pecha de impenetrável, e por isso fossilizada, para assumir sua verdadeira forma — lúdica e sensível.

Entusiasmado com a experiência, Paes acaba de concluir um novo volume para crianças e já trabalha num terceiro. Como ensaísta, prepara um texto sobre os romances *Cacau e Gabriela*, de Jorge Amado, e na tradução suas atenções se voltam para uma antologia do alemão Hölderlin. “Tenho horror à idéia de me tornar um escritor que escreve somente para escritores — por isso tento atuar em várias frentes, quem sabe numa delas eu conquiste um novo leitor”, diz José Paulo. “É um presente receber em casa a carta de um sujeito que você nunca viu, que o procura apenas porque leu e gostou de uma poesia sua publicada num jornal”, confessa o escritor que virou griffe — da melhor qualidade.

RINALDO GAMA



...passando pela literatura infantil, um autor que é uma griffe

Figura 10B. Continuação da Figura 10A.

Vejam os três excertos abaixo. Eles se valem menos de um aparato gráfico que é gradativamente posto a serviço do resenhista. A imagem do autor e as aforizações-eco são acessórios, antecipações de uma cenografia ainda a se concretizar, podem enfatizar a promoção do autor ou da obra ou destacar as ressalvas, a antipromoção:

A apresentação deste contista gaúcho, premiado em dois concursos de contos (do Paraná e do jornal carioca *Correio da Manhã*), é de um otimismo que seria constrangedor se não fosse ingênuo. (...) O amadorismo promocional da editora principiante estende-se às hesitações do próprio autor. Do lado negativo dessa estreia literária vem, em primeiro lugar, a perspectiva política, que reduz qualquer figura de militar ou sacerdote a caricaturas cheias de boçalidade, de insensibilidade ou de melíflua hipocrisia (...) Depois a frequência do chavão: “Podia-se ouvir uma mosca voar no recinto da igreja”, “Para os dois, um ponto final seria sempre um ponto final”, “Uma parede que se ergue dividindo dois mundos”. Josué Guimarães não atingiu na estreia o nível que sua editora afoitamente lhe atribuiu, mas não deixa dúvidas quanto a seu talento à espera somente de um amadurecimento (...) ¹⁵⁴.

Apesar da introdução otimista de Antonio Houaiss e do entusiasmo do tradutor, os resultados são decepcionantes. Não é só a dificuldade quase insuperável de reproduzir o ritmo musical, as rimas internas, a finíssima orquestração de sons sutilmente alterados do vocabulário persa (*Le pur nautile, le pur mobile*). Os versos, em português, não fluem, são duros, tornando rígido e prosaico o que em francês é uma nostálgica evocação solene (...) Há também enganos de interpretação (...). Mais uma vez fica comprovado que para traduzir poesia é preciso vocação poética, além de um conhecimento profundo dos recursos de língua para a qual se traduz. No caso dessas esforçadas traduções, elas constituem apenas um rascunho tosco do texto poético de Saint-John Perse ¹⁵⁵.

Ao invés de irrelevantes constatações de obviedades, seria tempo de se conceber, por exemplo, medicamentos para impasses políticos, desde que pudessem ser aviados fora dos círculos selecionados que os receitam. (...) Um caso de megalomania temática através do qual é fácil se entender o colapso do populismo e do próprio livro. (...) Limita-se a registrar que “as forças militares não ingressaram na política monoliticamente”, como se alguém com capacidade de ler um livro de 223 páginas já não o soubesse ¹⁵⁶.

¹⁵⁴ Veja, ed. 114, 1970. *Os Ladrões*, de Josué Guimarães (sem assinatura).

¹⁵⁵ Veja, ed. 171, 1971. *Poemas*, de Saint-John Perse (sem assinatura).

¹⁵⁶ Veja, ed. 177, 1972. *Estado e planejamento econômico no Brasil e O colapso do populismo no Brasil*, de Octavio Ianni (sem assinatura).

Estes exemplos, a informação farta e abrangente, apoiada principalmente em **enunciados eruditos** e **didáticos**, assentam o terreno para os **enunciados judicativos**, muito mais incisivos que na antecessora *Manchete*.

A transcrição e menção aos chavões no primeiro excerto didatiza a resenha mas sustenta a ideia negativa de uma estreia que deixou a desejar, a que expõe o lançamento de *Os ladrões*, de Josué Guimarães. Como o autor, então, é novato e foi recebido com ressalvas, não há fotografia, o título não antecipa o teor do texto e a lide ainda não era prática na resenha literária.

O segundo trecho aborda a tradução dos poemas de Saint-John Perse, que ganha foto, legenda (Perse: exílio e celebração do homem) e um apanhado cuidadoso de toda sua produção. O conhecimento mais apurado da língua francesa permite ao resenhista apontar as falhas de tradução e de ritmo. Nesse caso, a crítica foi direcionada ao tradutor da obra. Nem a legenda, nem o título da resenha – *Um épico moderno* – antecipam o julgamento.

O terceiro é um caso raro em que dois livros de um mesmo autor são “atacados”. Nesse exemplo extremo, as resenhas são conectadas via título, “Entre o óbvio...” e “... e o obscuro”. Nessa resenha dupla¹⁵⁷, uma visão crítica do panorama político daquele momento habilita o resenhista a chamar as constatações das obras criticadas de irrelevantes obviedades. Dessa vez, a aforização-eco cumpre a tarefa. A legenda sob a foto do autor não deixa dúvida sobre o resultado da crítica: *Ianni: O Diário Oficial já disse*.

Os excertos são um exemplo de *ethos* comumente encontrado na revista até os anos 90. Nesse caso, o crítico é juiz e sentencia (condena) com base nos “fatos”, “acima da mera depreciação motivada por gosto pessoal”.

Esse resenhista crítico é leitor atento, que explora trechos da obra e exhibe uma erudição superior à da média do leitor e por vezes do próprio escritor. Sua posição lhe

¹⁵⁷ Esse excerto não trata de obras literárias. A seção “Literatura” de *Veja* e as rubricas paralelas das outras revistas promovem diferentes gêneros e por inúmeras vezes, na mesma edição. Por isso, ainda que a escolha do *corpus* tenha priorizado as resenhas de títulos literários, vale o exemplo.

permite tecer comentários abrangentes sobre o mercado editorial e a situação da literatura nacional, questões de cunho performativo que são foco da sequência.

4.2 A natureza performativa do Jornalismo Cultural

É nas seções culturais das revistas semanais ou nos cadernos e suplementos dos jornais que leitores se informam sobre lançamentos de livros, filmes, programações culturais, espetáculos. É nesse espaço que acontece parte da atualização intelectual do leitor e é também ali que ele busca indicações e roteiros culturais. Se os encontra, o leitor se sente valorizado, inserido num contexto sociocultural que em tese o diferencia da massa não consumidora de cultura.

Institucionalmente, essa imprensa escrita se estrutura a partir da especialidade de seus jornalistas ou colaboradores no exercício da crítica. Além da mera divulgação, esses veículos acabam por construir um conjunto de indicativos determinantes para o seu público, sustentados como representantes das elites culturais.

Nesse sentido, a seção cultural, não exclusivamente, torna-se uma matriz ideológica na qual o contato do leitor com uma resenha literária, de filme ou de evento cultural não se resume à leitura de dados objetivos ou notícias de fundo cultural. Significa também se expor a conceitos e interpretações dos jornalistas e do veículo, com suas posições e atitudes apresentadas como aquelas a serem seguidas. Nas palavras de Maingueneau:

Todo gênero de discurso visa a um certo tipo de modificação da situação da qual participa. (...) estamos cada vez mais convictos de que o *medium* não é simples 'meio' de transmissão do discurso, mas que ele imprime um certo aspecto a seus conteúdos e comanda os usos que dele podemos fazer¹⁵⁸.

Essas questões se põem especialmente na discussão sobre o papel dos veículos de cultura. Ou são, segundo Faro e Gonçalves¹⁵⁹, produtos marcados pelo recorte na

¹⁵⁸ MAINGUENEAU, 2011, p. 70-71.

¹⁵⁹ FARO, J. S.; GONÇALVES, E. M. O performativo no jornalismo cultural: uma organização discursiva

temática cultural, a partir de demandas estético-conceituais que dizem respeito ao ordenamento institucional e às formulações acadêmicas produzidas na sociedade; ou manifestações que retiram legitimidade de sua história, mas na prática estão envolvidas com determinações de natureza mercantil e publicitária, desprovida daquele compromisso com a conversação crítica de seu público. A primeira, uma visão idealizada do Jornalismo Cultural, a segunda uma percepção negativa e essencialmente economicista sobre sua prática.

Partindo dessa polêmica que envolve o papel do Jornalismo Cultural, Faro e Gonçalves buscaram precisar o caráter performativo dessa área, especialmente nos meios de comunicação de massa. Como *corpus* de estudo focalizaram o *Caderno 2* do jornal *O Estado de S. Paulo*, no contexto da cobertura da Feira Literária Internacional de Paraty (FLIP) de 2008.

Em análise qualitativa, os autores consideraram o *status* profissional dos jornalistas críticos e social do veículo *Caderno 2*. Além da simples leitura pessoal e subjetiva, os críticos estudados costumam contextualizar as obras analisadas no plano dos movimentos artísticos e de seus desdobramentos eventuais com questões situadas fora do âmbito literário, fator suficiente para transcender o material noticioso sobre o evento: “as matérias assinadas pelos profissionais funcionam como um roteiro indicador de qualidade das obras e como uma pauta de sugestões junto aos leitores do *Caderno 2*”¹⁶⁰.

Os autores propuseram, nesse estudo, uma discussão sobre Jornalismo Cultural a partir da “fórmula do performativo”, tal como defendido por Prado¹⁶¹, a partir da junção dos conceitos de Austin, Deleuze e Butler¹⁶². Para Prado, a linguagem jornalística, além de designar fatos de acordo com suas características específicas de representação,

diferenciada. In: FARO, J. S. **Apontamentos sobre jornalismo e cultura**. Porto Alegre: Buqui, 2014.

¹⁶⁰ Idem.

¹⁶¹ PRADO, J. L. A. **O leitor infiel diante dos mapas da mídia semanal performativa**. Revista *Fronteiras – estudos midiáticos*, v. 7, p. 39-46. São Leopoldo: Unisinos, 2005.

¹⁶² AUSTIN J.L. **How to do things with words**. Cambridge: Harvard University Press, 1962.

BUTLER, J. **Excitable speech: A politics of the performative**. New York: Routledge, 1997.

DELEUZE, G e GUATTARI, F. **Mil platôs**. v. 2. Rio de Janeiro: Editora 34, 1995.

ultrapassa a tradicional função referencial e informativa, e constitui-se em “fórmula do performativo”, isto é, indicativos de uma ação concretizados em “atos ilocucionários”, um discurso de ação que exerce sobre o leitor as características de uma “palavra de ordem”, de um ditado valorativo em torno do objeto descrito ou informado na matéria jornalística.

Prado evidenciou o aspecto performativo da mídia semanal, com foco na revista *Veja*. O autor, ao analisar capas e reportagens da revista, ressalta a dimensão relativa à pragmática do fazer jornalístico, comprovada na construção de mapas cognitivos. Tais mapas orientariam os leitores para a ação, dirigindo suas formas de ler, situando-os performativamente em certas posições de sujeito enquanto enunciatários.

Prado defende, em seus estudos de mídia, a construção de leitores menos fiéis, mais politizados e menos dirigidos pelos discursos unívocos e enunciadores fortes e dominadores. Nessa concepção, o leitor seria menos fiel porque teria a experiência de vários tipos de textos, enunciadores e diferentes estratégias de construção de textos num mundo informado pelas “tecnologias do discurso”, o que o habilitaria a formar sua opinião e responder com a força de quem se guia não somente a partir de mapas construídos por agências midiáticas.

No caso do Jornalismo Cultural, o fato de que a matéria seja publicada neste ou naquele suplemento, nesta ou naquela seção, neste ou naquele veículo já atribui à matéria um valor que ultrapassa seu significado semântico. O texto é o seu próprio significado e, por conta disso, duplamente performativo: é um ato ilocucionário em razão do capital simbólico de que o jornalista se encontra investido; mas é também ato ilocucionário, porque está ali, naquele veículo e, nessa medida, sua localização vale pelo discurso, vale pelo peso que tem ao estar inserido naquele contexto enunciativo¹⁶³. Portanto, além da conversação dialógica esse é o fato motivador da resposta do leitor, a qual ainda pode-se agregar a assinatura da matéria, a especialidade de seu autor (muito utilizado nas revistas mensais de cultura) e da linguagem de que se valeu esse jornalista para a análise/comentário publicada.

¹⁶³ FARO; GONÇALVES, 2014.

Minha intenção, na sequência, é conjugar os trabalhos de Prado e Faro & Gonçalves, relacionar as questões do Jornalismo Cultural com a revista *Veja*, para verificar se é possível desenhar um padrão performativo das resenhas literárias tradicionalmente veiculadas na revista.

4.3 A crítica performativa em *Veja*

Nos moldes de Prado, abordo a performatividade de *Veja* não em termos de manipulação, nem de um fazer da ordem do ato ilocucionário da pergunta, da ordem ou da promessa. Relaciono o discurso dos mediadores culturais ao “aspecto” performativo. Sem dúvida, refletir sobre essas duas questões implica considerar a dimensão do discurso que tem a capacidade de produzir o que nomeia, ou seja, no caso de *Veja*, procuro mostrar que o discurso define e redefine o *pathos* do coenunciador.

Esse viés se alinha à AD, na medida em que a Revista influencia ao engendrar um domínio discursivo nas suas seções culturais que, invariavelmente, se alinha à ideologia da editoria e, dessa forma, realoca seu leitor numa margem de posições de sujeitos. Essa margem é composta de discursos que apontam para o bom e o ruim da novidade editorial e para a concepção de literatura que se quer firmar como, por exemplo:

(...) Mas há um exagero absurdo em considera-lo um dos grandes romances deste século. Um exagero promovido pelas editoras pelo exotismo de uma literatura “selvagem” para leitores italianos e franceses saturados no “nouveau roman” e da esterilidade da literatura europeia atual, órfã de grandes romancistas e de grandes temas¹⁶⁴.

(...) Mas a literatura está cheia de obras de grande valor que parecem dever sua inspiração básica a sentimentos essencialmente negativos¹⁶⁵.

Críticos americanos e ingleses já compararam Paul Theroux a Henry James (...) A avaliação, é certo, depende muito dessa coisa difusa que é o gosto pessoal¹⁶⁶.

¹⁶⁴ *Veja*, ed. 56, 1969. Leo Gilson Ribeiro resenha *Cien años de soledad*, de Gabriel Garcia Márques.

¹⁶⁵ *Veja*, ed. 684, 1981. Leandro Konder resenha *Bouvard e Pécuchet*, de Gustave Flaubert.

¹⁶⁶ *Veja*, ed. 696, 1987. Maria Amélia Rocha Lopes resenha *A Costa do Mosquito*, de Paul Theroux.

A literatura brasileira nunca teve vocação para pelo menos dois gêneros – o romance policial e a ficção científica¹⁶⁷.

Os escritores brasileiros são uns coitados (...) No Brasil, os escritores são menos admirados do que os fabricantes de amortecedores ou os médicos homeopatas (...) Pois quem não tem escritores também não tem a inteligência necessária para produzir rádios, geladeiras ou mangas sem fiapos. E é bom que se saiba disso e é bom que nossos autores sejam lidos e tutelados¹⁶⁸.

Parecerá estranho que um autor tão “refinado” agora invista num gênero popularesco como a ficção científica¹⁶⁹.

Essas ideias podem vir por meio das palavras do escritor, uma forma indireta de endossar o conceito que a Revista já tem propagado:

Qualitativamente, Harold Robbins não existe para a crítica americana, que invariavelmente despreza os seus romances. Como seu tradutor brasileiro, Nelson Rodrigues, que diz: “Harold Robbins é um momento da estupidez humana”. (...) “Os críticos não produzem literatura, o público é que consagra os escritores”, replica ironicamente o romancista¹⁷⁰.

Juarez Barroso acha que o prêmio que recebeu é importante como todos os prêmios literários, porque dá ao autor inédito a grande oportunidade de ser editado. Mas o livro no Brasil, se for de autor brasileiro, opina, é de praxe que seja pessimamente lançado: “A edição no Brasil nunca é considerada um investimento, mas um sacrifício, um ato de magnanimidade do editor. Só o livro é lançado sem publicidade, ao Deus dará”¹⁷¹.

Quando Mario Puzo diz que “O Chefão é o meu romance de que menos gosto, mas fico furioso quando ele é atacado só porque se transformou num *best seller*”, pode estar cometendo uma simples frase, mas, sem dúvida, torna-se digno de algum crédito. Em primeiro lugar, porque não reconhecer em *O Chefão* grandes qualidades literárias é uma prova de bom gosto, e, finalmente, porque ser contra *best sellers* por princípio pode ser tão tolo quanto ser a favor pelo simples fato de que milhões de pessoas gostaram¹⁷².

¹⁶⁷ Veja, ed. 1082, 1989. João Gabriel de Lima resenha *Só sei que não vou por aí!*, de Henrique Flory.

¹⁶⁸ Veja, ed. 1309, 1993. Diogo Mainardi resenha *Inês É Morta*, de Roberto Drummond; *A Quem Interessar Possa*, de Bebéti do Amaral Gurgel; e *Avante, Soldados: Para Trás*, de Deonísio da Silva.

¹⁶⁹ Veja, ed. 1926, 2005. Jerônimo Teixeira resenha *Não me abandone jamais*, de Kazuo Ishiguro.

¹⁷⁰ Veja, ed. 1, 1968. Luis Trimano resenha *Os libertinos; Os insaciáveis e Os implacáveis*, de Harold Hobbins.

¹⁷¹ Veja, ed. 56, 1969. Leo Gilson Ribeiro resenha *Mundinha Panchico e o Resto do Pessoal*, de Juarez Barroso.

¹⁷² Veja, ed. 231, 1973. Elio Gaspari resenha *Confissões de Mario Puzo e revelações sobre O Chefão*, de

Via resenha literária a opinião ultrapassa o nível do comentário na direção de uma prescrição. Esta é enunciada de diversas formas, mas sempre a partir de uma organização estrutural discursiva capaz de produzir seu público-leitor. O enunciador-organizador é o “todo-sabedor onipotente”¹⁷³, mas esse enunciador se materializa, segundo esse autor, pela intervenção/edição na redação da revista.

A obra a ser avaliada não é uma escolha exclusiva do jornalista ou do colaborador, A resenha literária “pode” surgir a convite. A hipótese pessimista diria que as editoras fornecem o que deve ser comentado, num acordo estritamente comercial. No entanto, com base no *corpus* coletado até as edições de 2010, essa ideia não se sustenta por dois motivos. Primeiro, as críticas variam em teor judicativo com constância: elogios, restrições ou condenações são bem distribuídos ao longo do recorte de quatro décadas; nesse *corpus*, mais de 33 diferentes editoras são avaliadas na revista, o que descaracteriza um monopólio editorial.

Essa liberdade constatada, em princípio, permite a constituição de um segundo perfil de resenhista na revista, representado num *ethos* menos acadêmico que o anterior, e por isso menos embasado em **enunciados eruditos**, mas apoiado em afirmações impressionistas que ou exageram nas considerações positivas:

(...) é a poesia sensível de um clássico que faltava para completar o hiato entre o parnasianismo e a poesia moderna (...) ¹⁷⁴.

É possível mesmo que, se o mercado de livros em 1956, quando foi lançado “Doramundo”, tão singular talento tivesse acelerado os relógios da empoeirada literatura brasileira ¹⁷⁵.

Manoel Carlos é um requintado artífice do verso, manipulando com igual virtuosismo desde soneto ao verso livre ¹⁷⁶.

ou condenam a obra em tom permanente:

Diante de tamanha falta de imaginação, *Inês É Morta* pode ser considerado a mais frustrada tentativa de sátira política jamais escrita

Mario Puzo.

¹⁷³ PRADO, 2005.

¹⁷⁴ Veja, ed. 177, 1972. *Poesias*, de Dante Milano (sem assinatura).

¹⁷⁵ Veja, ed. 345, 1975. Bruna Becherucci resenha *Dora, Doralina*, de Raquel de Queiroz.

¹⁷⁶ Veja, ed. 740, 1982. Antonio Carlos de Brito resenha *Bicho Alado*, de Manoel Carlos.

no Brasil¹⁷⁷.

Outro lançamento desastroso é *A quem interessar possa* (...). Amparada por seus guetos, ela dispara banalidades que poderiam ter sido escritas por uma dona de casa de Los Angeles ou uma adolescente de Pequim¹⁷⁸.

Chico Buarque falhou, se essa era a sua intenção. (...) Apesar de despertar a inveja dos escritores profissionais, vendendo muito mais que todos eles juntos, Chico Buarque também não terá a emoção de ser atacado em público, por causa da habitual abjeção dos resenhistas da imprensa¹⁷⁹.

Ambos os perfis de *ethos* se apresentam como a estetização do comportamento do resenhista, refletindo sua visão de literatura, cultura e mundo. O *ethos* é menos interpretativo que performático, pois sua ação tem necessidade de criar um efeito de convencimento no leitor. Desse modo, a resenha literária se torna ativa por sua performatização, em outras palavras, por estabelecer as bases de sua reprodução no discurso sociocultural.

Num mundo em que a mídia constrói identidades em profusão, a revista atua de modo a não somente informar, mas também a criar discursos de circulação e apoiar ações ou comportamentos para os sujeitos, moldando ideais e metas para o leitor.

Existe, portanto, uma cena cultural construída socialmente no espaço da resenha literária a partir da participação de múltiplos fatores, que vai do escrutínio do mercado (a lista dos mais vendidos que encerra a seção) à difusão indireta do *phatos* do leitor. *Veja* articula a imagem que faz e espera do seu leitor ideal com a imagem que esse indivíduo espera passar à sociedade:

Um leitor voraz que entrasse numa livraria com a família à cata do que consumir durante as férias de julho poderia optar, por exemplo, por um clássico de História como *Declínio e Queda do Império Romano*, do inglês Edward Gibbon. Talvez, para contrabalancear, se dirigisse até a prateleira de poesia, onde estaria à sua disposição um volume pequeno e irreverente desde o título – *A Poesia Está Morta Mas Juro que Não Fui Eu*. Influenciado pela onda de erotismo que toma conta da televisão, sua escolha poderia recair, com a discreta aprovação da mulher, sobre uma obra que acaba de chegar às livrarias, *Poesia*

¹⁷⁷ Veja, ed. 1309, 1993. Diogo Mainardi resenha *Inês É Morta*, de Roberto Drummond.

¹⁷⁸ Veja, ed. 1309, 1993. Diogo Mainardi resenha *A quem interessar possa*, de Bebeti do Amaral Gurgel

¹⁷⁹ Veja, ed. 1422, 1995. Diogo Mainardi resenha *Benjamim*, de Chico Buarque

Erótica em Tradução (...). Enquanto isso os filhos do casal já teriam nas mãos um livro comprido e delicadamente ilustrado – *Olha o Bicho* (...) ¹⁸⁰.

Extraído da mesma matéria citada anteriormente, hospedada na rubrica “Livros”, esse texto não resenha nenhum lançamento editorial, aborda exclusivamente o escritor José Paulo Paes, mas é uma amostra da imagem de público leitor desenhado por *Veja*: hétero, casado, com filhos, classe média, que frequenta livrarias e tem como passatempo das férias, a leitura (Figuras 10A e B).

Se retornarmos aos dois primeiros anos da revista, 1968 e 69, a logomarca da revista, incluía junto ao título já imperativo “*Veja*”, o subtítulo “e leia” (Figura 11). Nesses dois anos, além da seção de “Literatura”, livros, discos e filmes eram anunciados na seção “Indicações” (Figura 12), composta de notas de lançamento **Modelo 3**, sem assinatura de resenhista. A revista claramente ditava e dita as regras ao seu leitor.

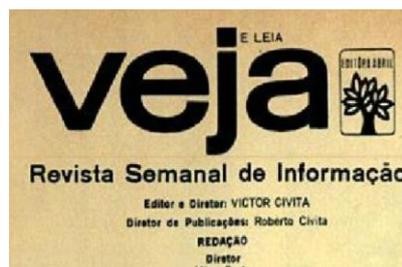


Figura 11. Logomarca da revista *Veja* entre 1968 e 69 (duplo imperativo).

¹⁸⁰ *Veja*, ed. 1138, 1990. Rinaldo Gama assina a matéria “O curinga das letras” sobre José Paulo Paes.

LIVROS

Ficção

Desastres de Amor, Dalton Trevisan. O contista paranaense suga pequenas vidas anônimas de Curitiba para dar sangue e côr às suas comoventes estórias dos desatinos do amor. A doméstica Maria, "filha de Maria, tem trinta e um desgostos"; a desconhecida que escreve uma carta suicida (com péssima gramática) ao marido que enganou e o João bêbado que não quer sua Maria de volta, nem pintada de prata. Um dos grandes momentos do conto brasileiro. **Civilização Brasileira**, 171 páginas, NCr\$ 8,00.

A Crônica de Wapshot, John Cheever. Os Wapshot são os "quatrocentões" da Nova Inglaterra, nos Estados Unidos, que o romancista John Cheever — um dos melhores da literatura americana atual — evoca com um misto de ternura e saudade. Seus personagens procuram reviver o passado na sociedade americana de hoje, que substitui a "classe" pelos cifrões. **Edinova**, 329 páginas, NCr\$ 13,00.

Antologia do Moderno Conto Alemão. A divisão da Alemanha priva a sua literatura de uma capital. Por isso seus limites geográficos são arbitrários: nesta seleção se incluem Anna Seghers (da Alemanha "do lado de lá"), Heinrich Boell, refugiado em Hamburgo, Max Frisch, suíço, e Herbert Eisenhrech, todos refletindo porém a vitalidade da literatura alemã do pós-guerra. **Globo**, 303 páginas, NCr\$ 10,00.

Poesia

Poemas Escolhidos, Félix Cucurull. A Catalunha não é só o centro industrial da Espanha, mas também o da arte moderna, desde Picasso e Miró até este poeta do amor, Félix Cucurull, nascido em 1919. A edição brasileira dos "Poemas Escolhidos", bilingüe, é apresentada em catalão e português, o que permite comparar a tradução de Stella Leonardos com o original. **Monfort**, 99 páginas, NCr\$ 6,00.

Literatura Infantil

Jóias das 1 001 Noites, com ilustrações de Janusz Grabiński. A prisioneira Sheerazade, personagem das "Mil e Uma Noites", conta histórias coloridas diante do sultão e de tôdas as crianças do mundo: Aladim e a Lâmpada Mágica, Ali Babá e os Quarenta Ladrões, Sindbá, o Marujo. As ilustrações do desenhista

polonês Janusz Grabiński tornam essas estórias orientais ainda mais atraentes. **Melhoramentos**, 286 páginas, NCr\$ 15,00.

Outros

Minha Vida Secreta, T. E. Lawrence. As reminiscências de Thomaz Edward Lawrence, o famoso Lawrence da Arábia. Introdução de Ylen Kerr. Até um coronel do exército perde o entusiasmo diante de trabalho tão sujo como a faxina. **Gráfica Record**, 331 páginas, NCr\$ 12,00.

Judas, Traidor ou Traído?, Danilo Nunes. O ex-político e atual ministro do Tribunal de Contas da Guanabara analisa a vida, a paixão e a morte do cidadão Jesus, sem sua divindade. Como advogado de Judas, absolve-o da "sentença iníqua e monstruosa" que a cristandade decretou contra êle. Judas delatou Cristo porque o Messias era um pacifista como Martin Luther King e não um Che Guevara guerrilheiro, que sonhava liberar Israel do domínio romano. **Gráfica Record**, 259 páginas, NCr\$ 12,00.

México Rebelde, John Reed. O jornalista americano, autor de "Dez Dias que Abalaram o Mundo", famosa reportagem sobre a Revolução Socialista de 1917, na Rússia, acompanhou os rebeldes mexicanos de Pancho Villa, que entrevistou várias vezes. Nesta obra, Reed conta seus encontros com Villa e outros heróis do México, no início do século, descrevendo a paisagem do deserto e penetrando na psicologia do soldado-camponês, que lutava porque "é tão duro como trabalhar". **Civilização Brasileira**, 309 páginas, NCr\$ 12,00.

Aulas Secretas de um Guru, Professor Molinero (Yogakrisnanda). Um professor de ioga hindu, no Brasil há doze anos, dá conselhos para atingir harmonia entre o corpo e o espírito: usar uma corrente de ouro ou prata ajuda a afastar a inveja e a maledicência; alimentar-se de "pratos mágicos" no menu caseiro, como salada de brotos de bambu e botões de rosa; e evitar o Dr. Pitanguy, pois as operações plásticas rompem a aura astral e incompatibilizam o rosto com o corpo. O Professor também recomenda um tratamento com banhos de águas coloridas. O azul serve para doenças da cabeça, o verde para as glândulas, o violeta para depressão, o vermelho para distúrbios da circulação e o amarelo para arteriosclerose. **Dois Amigos**, 253 páginas, NCr\$ 12,00.

Materialismo Histórico e Existência, Herbert Marcuse. Depois de "Eros e Civilização" e "Ideologia da Sociedade Industrial", nôvo lançamento do pensador marxista que faz a crítica do "homem unidimensional" da moderna sociedade tecnológica. "Materialismo Histórico e Existência" contém dois textos mais antigos de Herbert Marcuse: "Contribuições para a Compreensão de uma Fenomenologia do Materialismo Histórico" (1928) e "Novas Fontes para a Fundamentação do Materialismo Histórico" (1932), uma interpretação dos manuscritos de Karl Marx. **Tempo Brasileiro**, 160 páginas, NCr\$ 7,00.

Cibernética e Sociedade, Norbert Wiener. O autor, nascido nos Estados Unidos em 1894 e falecido em Estocolmo em 1963, aos dezoito meses de idade aprendeu a ler, aos sete anos já estava familiarizado com Darwin e aos catorze anos doutorou-se em ciências. Em "Cibernética e Sociedade (O Uso Humano de Sêres Humanos)" fala-nos da Revolução dos Computadores e admite que a explosão das comunicações na sociedade tecnológica é de tal forma determinante, que o poder das nações se conta pelo número de computadores que elas têm. O papel do intelectual e do cientista no mundo de hoje é discutido por Wiener, que ainda explica o significado de conceitos cibernéticos como entropia, aprendizagem, informação, etc. **Cultrix**, 190 páginas, NCr\$ 6,00.

Os mais vendidos

- 1.º — **Aeroporto**, Arthur Hailey (Nova Fronteira)
- 2.º — **Projeto para o Brasil**, Celso Furtado (Saga)
- 3.º — **Eros e Civilização**, Herbert Marcuse (Zahar)
- 4.º — **O Desafio Americano**, Jean-Jacques Servan-Schreiber (Expressão)
- 5.º — **Ideologia da Sociedade Industrial**, Herbert Marcuse (Zahar)
- 6.º — **Filosofia na Alcova**, Marquês de Sade (Contórno)
- 7.º — **Homem ao Zero**, Leon Eiliachar (Expressão)
- 8.º — **Eu Baixo Retrato**, Juca Chaves (Gernasa)
- 9.º — **O Poder Jovem**, Arthur José Poerner (Civilização)
- 10.º — **Os Relógios**, Agata Christie (José Olympio)
- 11.º — **Meu Amigo Che**, Ricardo Rojo (Civilização)
- 12.º — **O Meu Pé de Laranja Lima**, José Mauro de Vasconcelos (Melhoramentos).

Figura 12. Exemplar da seção "Indicações", subitem "Livros". Fonte: Veja ed. 56 de 1969.

Outra forma de atender a esse público cativo é a inserção de novidades editoriais que dialogam com o universo de temáticas que invariavelmente povoam o cotidiano do leitor e do próprio jornalista, vide títulos e lides a seguir:

A CPI chega às livrarias / Quatro obras trazem a crônica dos acontecimentos que levaram ao pedido de impeachment do presidente¹⁸¹.

Um tiro no preconceito / Livro infantil protagonizado por um portador da síndrome de Down ajuda a acabar com o estigma que cerca a deficiência¹⁸².

Corrupção. O leitor brasileiro tem calafrios diante dessa palavra. Mas será que não é possível divertir-se com o assunto apenas para variar?¹⁸³.

A mãe do monstro / Em um romance perturbador, uma mulher tenta entender o que levou o filho a cometer uma chacina¹⁸⁴.

Esses exemplos nos fazem crer que, assim como as outras linhas jornalísticas (economia, esporte ou política), a eficácia do discurso performático no Jornalismo Cultural também está relacionada com a referência social de seus enunciados e corresponde a demandas externas à agenda cultural.

“Remédio para Melancolia” não pode deixar de ser lido por quem considera a literatura não apenas como uma representação desengonçada do real¹⁸⁵.

Da ficção científica de Frank Herbert aos policiais de P. D. James (...) Veja selecionou catorze livros para serem lidos nos feriados de Carnaval¹⁸⁶.

A base de todas as obras é a crônica dos acontecimentos escrita por jornalistas e divulgada pela imprensa, e a maioria funciona como um primeiro apanhado geral para um estudo organizado desse peculiar momento da nossa História¹⁸⁷.

¹⁸¹ Veja, ed. 1251, 1992. Página de indicações, sem assinatura.

¹⁸² Veja, ed. 1366, 1994. Fábio Altman resenha uma antecipação editorial: “*Meu amigo Down*”, de Claudia Werneck.

¹⁸³ Veja, ed. 1647, 2000. Carlos Graieb resenha *Ofensas Pessoais*, de Scott Turow.

¹⁸⁴ Veja, ed. 2033, 2007. Miguel Sanches Neto resenha *Preciso falar sobre o Kevin*, de Lionel Shriver.

¹⁸⁵ Veja, ed. 400, 1976. Geraldo Galvão Ferraz resenha *Remédio para a Melancolia*, de Ray Bradbury.

¹⁸⁶ Veja, ed. 858, 1985. Página de indicações, sem assinatura.

¹⁸⁷ Veja, ed. 1251, 1992. Páginas de indicações, sem assinatura.

Jô Soares vem ocupando um papel de destaque na cobertura da crise. Seu humor crítico e irreverente nas páginas de *Veja* soma-se a uma atuação brilhante na televisão (...) ¹⁸⁸.

Estabelecido esse vínculo, a revista, via resenhista ou na terceira pessoa, indica, prescreve e sintetiza conceitos ao leitor fiel. “A *Veja* disse que é bom”, “*Veja* recomenda”, “A *Veja* criticou o livro” são enunciados comuns tanto do leitor cativo como do crítico de mídia, quando condena a atuação da revista.

4.3.1 “Mais vendidos”, um adendo institucional

Por fim, outro fator que sustenta a legitimidade da revista, constrói o *pathos* do seu leitor e alimenta a visão mercadológica do Jornalismo Cultural, é a lista “Os mais vendidos”, lançada em 1973 e convenientemente anexa à resenha. Praticamente uma instituição de *Veja*¹⁸⁹, tornou-se o principal referencial de vendas de livros no país e, ainda que outros semanários tenham tentado emplacar suas listas, como o fizeram *Manchete* e *IstoÉ*, é a lista de *Veja* que influencia o mercado editorial até hoje.

Pode-se dizer que ocorre um ganho intelectual e financeiro se um livro aparece na relação: as encomendas do título aumentam e as livrarias deslocam os exemplares para vitrines e estantes de maior destaque. As editoras disputam posições dessa lista, e para as que dependem principalmente das vendas em livrarias físicas, ou no caso atual, virtuais, estar nas páginas de *Veja* representa venda garantida.

No início, a lista era dividida em dois campos: ficção, que agrupava romances e contos; e não-ficção, com poesia, ensaios e biografias. Nos anos 90, a revista incluía mais uma seção, a auto-ajuda e esoterismo. Surgidos no mercado e inundando as prateleiras das livrarias, esses dois gêneros não se enquadravam nas duas categorias tradicionais.

As listas de *Veja* não refletem o mercado brasileiro na totalidade nem na realidade. Elas se baseiam em informações fornecidas pelas maiores livrarias das

¹⁸⁸ *Veja*, ed. 1251, 1992. Página de indicações, sem assinatura.

¹⁸⁹ NASSIF, L. Os mais vendidos. **Observatório da Imprensa**, ed. 474, 2008.

maiores capitais do país, mas não cobrem todo o mercado livreiro, não abrangem as vendas diretas ao consumidor e às escolas privadas, desconsideram as compras volumosas das três esferas do governo, e não computam vendas *online*, exceto as dos sites mantidos pelas livrarias que participam do levantamento. Mas a lista tem, no mínimo, influência direta sobre cada assinante e leitor.

Para Pellegrini, as listas, de maneira geral, orientam um tipo de comportamento que consiste em apostar no conhecido: o conhecido é o mais famoso e, portanto, tem mais sucesso. Estabelece-se, assim, uma espécie de "marca literária", que funciona como garantia; conquista a confiança como um produto que se consegue impor.

Para a autora, assim como o escritor, que vai tendo que se adequar aos novos esquemas de profissionalização e mercado – a editora interferindo na decisão do que é publicável – o leitor, num processo paralelo, vai aprendendo a se inserir num universo de leitura em que as coordenadas de escolha e fruição não são estabelecidas apenas "por si", mas por todo um jogo mercantil – cujas regras não conhece – e por um processo de difusão bem distante das letras¹⁹⁰.

Se antes o leitor era educado nas páginas de *Manchete* via reportagens especiais e séries literárias de cunho didático, agora ele é induzido não só pela crítica de lançamentos, mas por dados concretos e indicadores do mercado.

¹⁹⁰ PELLEGRINI, 1997.

5. ISTOÉ (1976)

Esse capítulo aborda o caráter mediador da resenha literária. A opção por esse viés se deu em decorrência das primeiras edições da revista IstoÉ. A revista se propôs a levar ao seu leitor uma variedade de obras que, segundo o semanário, tinham pouco espaço de divulgação na crítica e na mídia convencional. A intenção então foi verificar se a proposição das primeiras edições perdurou nas páginas da seção cultural ao longo dos anos e como essa proposta de mediação se constituiu discursivamente.

5.1 A resenha de formação

Em maio de 1976, inspirada no título argentino *Esto es*, surgiu a *IstoÉ*, primeiro em uma versão mensal, passando a ser semanal em março de 1977. Publicada pela Editora Três, a revista chegava a um mercado já dominado pela antecessora, *Veja*, no quesito jornalismo político, enquanto *Manchete* continuava na sua empreitada iconográfica e mais afeita aos assuntos “leves”.

O primeiro diretor de redação da *IstoÉ* foi o jornalista Mino Carta, criador da revista *Veja*. Por problemas financeiros gerados pelo *Jornal da República*, publicação da Editora que acarretou prejuízo na época, a marca *IstoÉ* foi vendida em 1979 e recomprada apenas em 1988. Por um breve período, o semanário passou a se chamar *IstoÉ Senhor*, retornando ao nome inicial e atual em abril de 1992.

Na década de 90, a revista especializou algumas de suas seções e deu origem a novos títulos. Em 1997, foi lançada a *IstoÉ Dinheiro*, um semanal de economia, negócios e finanças; em 1999, a mensal *IstoÉ Gente*, para tratar do mundo das celebridades, e em 2006 a *IstoÉ Platinum*, abordando o mercado de consumo de luxo.

Quanto à seção cultural, a revista se diferenciou especialmente nas suas duas primeiras décadas quando as rubricas culturais figuravam nas primeiras páginas (hoje

padronizou-se como a última seção dos semanários). No seu primeiro ano, as rubricas culturais ocorriam como seções independentes e encabeçadas por um nome de articulista em destaque: Filmes (Altair Teixeira), Comportamento (Plínio Marcos), Música (Silvio Lancellotti), Televisão (Luís Fernando Veríssimo), Livros (Carlos Maurício Perigot). Quando a seção “Em cartaz” foi estabelecida como a seção cultural que abrangia as específicas, nomes variados passaram a assinar as rubricas hospedadas. “Livros”, enquanto seção independente, mostrou-se como espaço alternativo à “crítica tradicional”. Com um tom orientador, ela estabeleceu as diretrizes da revista no quesito resenha literária.

Na mesma década em que *Manchete* encampava a formação didática de um público leitor através de séries literárias que enfatizavam a necessidade de conhecer e compreender os clássicos, suas sucessoras, em especial a *IstoÉ*, trabalhavam na orientação de um público, em tese, já consumidor de livros. A revista dialogou em suas primeiras edições com esse público e se propôs a recomendar um leque mais diversificado de opções do que as comumente ofertadas na imprensa cultural.

Na primeira edição, “Livros” veicula uma longa resenha de três páginas comentando uma dezena de títulos dos mais variados gêneros sob um título igualmente longo: *A crítica convencional não registra o que há de bom nas livrarias. O senhor já leu, por exemplo, “A Revolução de 1930”, ou “Os partidos e as Eleições”, ou “O Bóia Fria”?*¹⁹¹

O resenhista em 1976 expunha uma realidade com contornos de atualidade de hoje, como as livrarias tomadas pelas capas de livros adaptados no último grande sucesso das salas de cinema e a temática erótico-pornográfica como atrativo à leitura e às vendas:

Num país em que há mais editoras que livrarias é natural que o cidadão disposto a gastar meia hora diante das bancas de livros acabe passando por um martírio. Primeiro ele tem de se desviar do *Tubarão*. Ao lado, para facilitar a venda de algum

¹⁹¹ IstoÉ, ed. 1, 1976.

encalhe, esbarra na *Aranha Sensual*, primeira oferta da grande coleção de pornografias permitidas. E nisso passaram-se os primeiros minutos. O velho sonho de entrar na loja – que algum dia poderá ser parecida com a Scribner’s da Quinta Avenida – e encontrar o livro certo ou a indicação certa ao alcance de um vendedor competente começa a se transformar em pesadelo. Quem não sabe, não esqueça: o vendedor de sua livraria da esquina pode perfeitamente ser o pedreiro que sobrou na construção do prédio. O único título de seu acervo é “está em falta”¹⁹².

Tem-se acima um exemplo paradigmático do gênero que vimos discutindo. Então sugere uma relação de obras que corroboram a hipótese da revista como espaço ideal de apropriação da boa mediação cultural. Tem-se, portanto, um *ethos* pedagógico, que emana de uma enunciação que se pretende disciplinadora da Revista, do discurso jornalístico e do “refinamento” do público leitor: “Para casos de incorrigíveis leitores de best-sellers, uma perguntinha: leu a Bíblia? Não? então vá lê-la”¹⁹³.

Além disso, se configura um *ethos* voltado para o *pathos* do leitor, um *ethos* de identificação com o leitor de *IstoÉ*. As obras indicadas supostamente pertencem ao circuito comunicativo dos leitores da revista, ou seja, também expõem a qual realidade se dirigem e para qual leitor o resenhista foi designado. O resenhista fala a um “senhor” leitor de classe média frequentador de livrarias, que já visitou Nova Iorque e que reconhece na classe operária a ausência de cultura letrada¹⁹⁴.

Quanto ao lugar de fala do próprio resenhista, ele não se inclui na crítica convencional, que estaria aquém do que as livrarias e editoras podem oferecer ao leitor:

(...) quem entrar em muitas livrarias ou premeditar a entrada numa razoável, pode aprender coisas fantásticas a respeito do país em que vive.

[...]

Há coisa boa. E muito boa. Tão boa que a crítica

¹⁹² Idem.

¹⁹³ Idem.

¹⁹⁴ A Revista reforça o perfil do leitor de revista no Brasil. Esse padrão de consumidor se confirma nos dados da atualidade. Segundo a ANER (Associação Nacional de Editores de Revistas), dados de 2014 publicados no relatório FACT BOOK 2015, a renda média mensal dos leitores de revistas é 45% superior à média nacional. Esse público também possui hábitos mais sofisticados que a população em geral, aponta o relatório.

convencional, habituada a anteceder e proceder qualquer observação com algumas dezenas de telefonemas destinados a aparar ou acalantar suscetibilidades, simplesmente não registra.

[...]

Poucos desses livros são apresentados corretamente ao público. As editoras não têm dinheiro para promovê-los. Os críticos só elogiam e só criticam nomes que garantem o renome da crítica, e muitas vezes, o emprego do crítico¹⁹⁵.

O resenhista se inscreve num grupo de peritos que não segue a lógica da crítica ou da resenha praticada até então. Os dois últimos excertos, contudo, são exemplos de **enunciados integradores** que compõem esse *ethos* de identificação (público e resenhista constituem um mesmo grupo, o de frequentadores das livrarias em busca de boa leitura – *ethos* aristotélico *eúnoia*), um discurso conveniente para uma primeira edição em que a intenção é mostrar o propósito da nova revista e evidenciar em que ela se diferencia das concorrentes. O resenhista discute/discorre sobre a falta de divulgação de obras menos comerciais, e conjectura sobre a suposta limitação da crítica ao divulgar apenas seus pares, sem reconhecer uma produção refinada que acontece fora de seus círculos editoriais.

Dentre as diversas obras citadas na resenha, é dado especial destaque a obras de editoras universitárias: “As universidades oferecem de tudo. (...) além de temas que parecem aborrecidos”¹⁹⁶. Tenta-se desconstruir a ideia generalizada de que as obras provenientes do mundo acadêmico são inacessíveis ao público leigo, além de se ceder um espaço a editoras que tradicionalmente não conseguem promover suas estreias além dos limites da academia.

A quantidade e a variedade de recomendações numa mesma resenha só foram compatíveis enquanto a revista era mensal (foram dez edições antes da primeira edição semanal). Nesse sentido, o resenhista no intervalo de 30 dias tinha que cobrir os lançamentos que as semanais disponham de quatro edições para divulgar. No entanto, Perigot, enquanto encabeçava a coluna “Livros” deu destaque a obras com menos apelo comercial. Essa intenção também é evidente nas edições seguintes da revista.

¹⁹⁵ Idem.

¹⁹⁶ Idem.

Na segunda edição de *IstoÉ*, a resenha trata de duas obras de crítica, de cunho acadêmico, cumprindo a premissa da primeira edição “As universidades oferecem de tudo” e dá os contornos da “crítica” a que o autor se opõe: aparentemente são duas, a praticada no ambiente universitário e a endogâmica e falsamente elogiosa veiculada na imprensa.

Intitulada “*As proezas de Jorge Amado, o preconceito de cor no tratamento da mulata e a distância que separa o repórter e o escritor em Euclides da Cunha*”, a resenha aborda uma dissertação de mestrado publicada em formato livro. Teófilo de Queiroz Junior, autor de *Preconceito de cor e a Mulata na Literatura Brasileira*, é elogiado e serve de pretexto para marcar o lugar de fala do resenhista: “E numa época em que a crítica literária oscila entre a bajulação das panelinhas ridículas ou o pedantismo da linguagem estrutural, mostrou, com a competência do garimpeiro aplicado, uma verdadeira gema”¹⁹⁷.

O preconceito de cor é a questão do segundo trabalho acadêmico resenhado, *Saco de gatos*, de Walnice Nogueira Galvão, uma coletânea de 17 artigos sobre a obra de Jorge Amado, denunciando “uma produção pouco cuidadosa, de narrativas superpostas com populismo e machismo sul-americano empregados na figura da prostituta”¹⁹⁸.

Ainda que a busca pela polemização possa direcionar as escolhas do resenhista, há coerência no seu discurso anticrítica tradicional mesmo ao divulgar obras acadêmicas. Houve o cuidado de resenhar trabalhos que contestassem o lugar comum e desconstruíssem o estabelecido na academia: “Estão roendo Jorge Amado. E, pelo visto, vão devorá-lo (...)”¹⁹⁹. Ainda na coletânea de Walnice Nogueira Galvão, o resenhista destaca o artigo em que a professora questiona o valor do trabalho jornalístico de Euclides da Cunha ao comparar o tempo de permanência do escritor nos locais descritos e a distância temporal da elaboração dos seus relatos.

O discurso jornalístico responde a algumas rotinas e a determinadas práticas

¹⁹⁷ IstoÉ, ed. 2, 1976.

¹⁹⁸ Idem.

¹⁹⁹ Idem.

culturais de enquadramento narrativo dos fatos. Estes, quanto mais imprevisíveis, maior a chance de se tornarem notícia ou de integrarem o discurso jornalístico. Desse modo, ainda que se trate de gênero opinativo, a resenha literária também se baseia em alguns valores expressos principalmente nos critérios de controvérsia, notoriedade dos indivíduos e relevância. Por isso contradizer o senso comum a respeito de Jorge Amado e Euclides da Cunha são escolhas que além de revelar a posição ideológica do resenhista, refutam o caráter de previsibilidade do Jornalismo Cultural.

Essa ideia se sustenta e de alguma forma funda as bases da resenha literária praticada em *IstoÉ* nos seus primeiros anos. Na edição número 3 da revista, outro longo título: “*Ao contrário do que parecem indicar as listas de livros mais vendidos, o brasileiro não só lê, como muitas vezes lê muito bem*”. Dessa vez, o espaço destinado à resenha cede espaço a uma oportuna discussão sobre as listas dos livros mais vendidos:

Os leitores brasileiros, veja-se, pensam que sabem quais são os livros mais vendidos no país. Uns pensando que sabem dizem que não gostam de best-sellers. Outros compram os livros porque gostam. Baseados em informações superficiais como a espuma dos detergentes, limitam-se a cultivar um equívoco (...) ²⁰⁰.

Segundo o resenhista, esse sistema, na época, não dividia rigorosamente as opções de leitura do brasileiro. Ao contrário, misturava a verdadeira divisão, que deveria ser feita em torno dos livros de ficção e de não ficção. São criticadas as listas que separavam livros nacionais de estrangeiros, divisão incoerente, segundo o autor, pois não representava uma característica da obra, apenas produzia a impressão de que o leitor brasileiro era “cretino”: “Em 1974, os vinte livros mais vendidos citados pela lista de *Veja* davam dezoito títulos à ficção e só dois à vida real” ²⁰¹.

No entanto, dois equívocos sobressaem desse discurso, o consumo de obras de ficção em detrimento das de “vida real” como sinalização de leitores menos capazes, e a citação de um dicionário como exemplo de “boa leitura” além da incongruente comparação a uma obra de ficção:

²⁰⁰ IstoÉ, ed. 3, 1976.

Corrigida a distorção óptica, ia se ver que o brasileiro não só lê, como muitas vezes lê bem. Só isso explica o milagre do *Aurélio*, um dicionário que foi *best-seller* por quase um ano.

[...]

Caso idêntico ocorreu quando a Editora Abril lançou a coleção *Gênios da Literatura*. Venderam-se 200 mil *Irmãos Karamazov* em bancas de jornais. Dostoievski foi, por alguns meses, mais vendido que Jorge Amado²⁰².

A resenha chama as listas dos livros mais vendidos de ‘tragédia’, aponta as fontes dessas listas como outra grande incógnita. Afirma que a maioria dos jornais e revistas que publicam os mais vendidos não dá referência desses dados. Fato que permitiria, por exemplo, que “um escritor amigo do encarregado de fazer a lista consiga ser o mais vendido escrituralmente” passando a vender na realidade após constar na relação. E ressalva: “A revista *Veja*, que é hoje depositária da mais tradicional das listas, cita suas fontes. São dezoito livrarias e há referência expressa ao fato de que não está contada a venda de livros em bancas de jornais. Já é alguma coisa, mas também é pouco”²⁰³.

IstoÉ, ainda na sua terceira edição, está se apresentando ao público, denunciando as falhas das concorrentes e elogiando os bons modelos. Ao tomar como exemplo a *New York Times* com seus três tipos de listas, uma das quais é baseada em 10 mil vendedores, a revista evidencia as diretrizes e o ideal das listas que pretende veicular:

Uma lista concebida assim seria mais informativa. Ia se descobrir o que o brasileiro lê de verdade e alguns livros produzidos por panelinhas literárias nunca conseguiriam aumentar o prestígio de seus autores por furtivas passagens em listas de *best-sellers*²⁰⁴.

Sobressai nas primeiras edições da revista, o Modelo 2 de resenha (reflexão crítica), sem apelos gráficos (Figura 13), protótipo raro localizado no corpus de

²⁰¹ Idem.

²⁰² Idem.

²⁰³ Idem.

²⁰⁴ Idem.

Manchete e ausente em *Veja* e *Época*. O que se pode notar é a insistência em discutir a problemática da leitura e o mercado editorial, para somente então tratar das obras pontuais, e cumprir o contrato genérico: fazer a mediação com os leitores, indicar, ressaltar e avaliar.

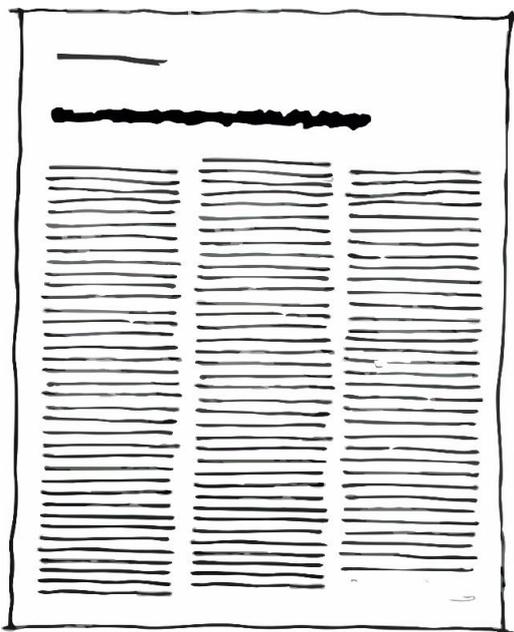


Figura 13. Espelho gráfico das resenhas das primeiras edições de *IstoÉ*. Sem apelos visuais, a resenha recobre a página por completo, e com caráter mais acadêmico/reflexivo aborda mais de uma obra. Fonte: autor.

5.2 A resenha mediadora

A prática do jornalismo cultural tem na função de mediação importância significativa na relação entre o público e determinados bens simbólicos. São os enunciados desse segmento que garantem muitas vezes o acesso ainda que parcial a determinada obra literária ou outra manifestação artística. Claro, essa área atende a públicos em situação de leitura específica. Os suplementos literários, em tese, falam a um público mais especializado, e seu leitor está disposto a usufruir de conteúdo mais denso e analítico, num tempo de dedicação à leitura maior que o leitor convencional de revista, leigo, que a lê em parcelas, em casa, no ônibus, na sala de espera.

As revistas são ergonômicas no manuseio, e itinerantes, podem ficar de posse do leitor por tempo incerto (uma revista lida na sala de espera de um consultório médico; a revista de assinante, guardada em casa por um longo tempo; ou ainda o

exemplar catalogado em uma biblioteca, com consulta ao acervo garantida). Comportam ao menos duas durações de leitura. Primeiro o levantamento dos elementos em destaque, a lide, as imagens, as legendas, os infográficos, seguida eventualmente de uma verdadeira leitura do texto.

Por isso, a mediação na revista é crucial para criar fidelização. Nessa tarefa mediadora, crucial é a menção ao leitor:

Algumas pessoas reagem com certa má vontade, e, às vezes, com risos, à simples formulação da expressão “contista mineiro”. Por quê? Isto não tem nada a ver com literatura; é mera vida literária: por culpa de algumas pessoas, certamente mineiras, incertamente contista²⁰⁵.

Não há exatamente novidades para o leitor da escritora gaúcha²⁰⁶.

No seu romance, apesar de interessante retrato da época, são muitas as passagens supérfluas e o leitor se sente tentado a deixar o livro de lado, o que não ocorre em relação ao volume *A correspondência de uma estação de cura*²⁰⁷.

Mas o leitor não deve esperar confissões adolescentes, tão em moda hoje em dia, banais e trançadas num deslumbramento fácil diante da descoberta da vida²⁰⁸.

Um clima que não exige do leitor nada além do momento fugidio, no qual predominam a falta de rumo e de contornos precisos dos personagens social e emocionalmente miseráveis²⁰⁹.

O leitor não interessado no melancólico balanço existencial do protagonista – ou que fizer questão de entretenimento – corre o risco de cair no sono em meio a uma das intermináveis sentenças do livro, o que demonstra que um autor pode ser, ao mesmo tempo, genial e chato²¹⁰.

²⁰⁵ IstoÉ, ed. 314, 1982. Flávio Moreira da Costa resenha *Contos Escolhidos* de Luiz Vilela.

²⁰⁶ IstoÉ, ed. 426, 1985. Antonio Hohfeldt resenha *Mulher no Palco*, de Lia Luft.

²⁰⁷ IstoÉ Senhor, ed. 1191, 1992. Mauro Souza Ventura resenha *A profissão de Jacques Pedreira e A correspondência de uma estação de cura*, de João do Rio.

²⁰⁸ IstoÉ, ed. 1366, 1995. José Castello resenha *Com o diabo no corpo e O baile do conde d’Orgel*, de Radiguet.

²⁰⁹ IstoÉ, ed. 1428, 1997. Maria Gonzalez resenha *A céu aberto*, de João Gilberto Noll.

²¹⁰ IstoÉ, ed. 1599, 2000. *Extinção*, de Thomas Bernhard (sem assinatura).

Assim como o é na recomendação baseada nas impressões de leitura:

(...) livro, aliás, feito sob medida (não sei se com essa intenção) para ser adotado por nossos professores: é lendo um autor como Vilela que os estudantes podem vir a se interessar por literatura²¹¹.

A literatura regional costuma ser cansativa porque é deliberadamente saborosa: quer, a qualquer custo, conquistar o olfato e o paladar do leitor com saladas de palavras que mais o enjoam do que o deleitam²¹².

O final do livro é eletrizante, mas, até chegar a ele, é difícil não ficar tentado a abandonar a leitura. Por puro tédio²¹³.

Os lugares por onde anda são comuns, até vulgares não exercem qualquer tipo de atração (...) Não há medo, paixão, risco, emoções. Mas uma vez começado, é difícil parar²¹⁴.

Hoje, em tempos frágeis e paradoxais, vivemos um momento adequado para rever estes filmes. Mas Radiguet deve, antes de tudo, ser lido²¹⁵.

Esses são os elementos que ajudam a compor a sensação de caos contido, anestesiado, que permeia todo o livro e faz de *A céu aberto* uma leitura instigante e obrigatória²¹⁶.

Histórias como essas (...) deliciarão os numerosos aficionados por fofocas sobre a intimidade dos grandes mitos intelectuais²¹⁷.

A expressão feminina já está na estrada há tempo suficiente para ter conquistado reconhecimento e aplauso. E isso é bom. O chato é que o caminho está cheio de clichês. Recomenda-se cuidado nas curvas²¹⁸.

²¹¹ IstoÉ, ed. 314, 1982. Flávio Moreira da Costa resenha *Contos Escolhidos* de Luiz Vilela.

²¹² IstoÉ, ed. 367, 1984. J. C. Ismael resenha *Os Anões*, de Haroldo Maranhão.

²¹³ IstoÉ, ed. 426, 1985. Geraldo Galvão Ferraz resenha *O cemitério*, de Stephen King, e *O espírito do Mal*, de William Peter Blatty.

²¹⁴ IstoÉ, ed. 1310, 1994. José Onofre resenha *Palomar*, de Italo Calvino.

²¹⁵ IstoÉ, ed. 1366, 1995. José Castello resenha *Com o diabo no corpo* e *O baile do conde d'Orgel*, de Radiguet.

²¹⁶ IstoÉ, ed. 1428, 1997. Maria Gonzalez resenha *A céu aberto*, de João Gilberto Noll.

²¹⁷ IstoÉ, ed. 1483, 1998. Antonio Querino Neto resenha *A canção da meia-noite* de Henry James, de Carol de Chellis Hill.

²¹⁸ IstoÉ, ed. 1543, 1999. Marta Góes resenha *Noturnos*, de Ana Miranda.

Ao final, só é difícil concordar com a sugestão de que os brasileiros são melancólicos. Mas Moacyr Scliar compensa com uma leitura saborosa e muito elucidativa²¹⁹.

Na seleção das obras a serem apresentadas, a mediação busca um selo de garantia, uma legitimação ao produto anunciado:

Com Tremor de Terra, sua estreia (1967), ele venceu o Prêmio Nacional de Ficção, de Brasília, quando esse prêmio ainda tinha boa reputação²²⁰.

Não é o que acontece neste romance, agraciado com o Prêmio José Lins do Rego de 1982²²¹.

Mas não são apenas diabinhos e suas vítimas que povoam o livro de Bashevis Singer, polonês de 80 anos, Prêmio Nobel de Literatura de 1978²²².

Se o “selo” não existe, cria-se ou legitima-se o produto na construção do discurso via enunciados eruditos, de conhecimento geral de autores e títulos que permite comparações que servem de orientação ao leitor:

Radiguet foi um jovem que leu Stendhal e Proust, e depois Rimbaud, Mallarmé e Lautréamont²²³.

Uma boa medida para que se avalie o valor desta enxuta, mas ótima obra é ter em mente a prosa do mineiro João Guimarães Rosa, que há exatos 50 anos lançava seus primeiros contos, Sagarana. Tanto Giono como Guimarães Rosa têm a capacidade de revelar através de particularidades as questões universais²²⁴.

Lemniscata (...) funde ação e emoção num thriller que lembra o estilo de autores americanos como Sidney Sheldon ou Dan

²¹⁹ IstoÉ, ed. 1768, 2003. Celina Côrtes resenha *Saturno nos trópicos, a melancolia europeia chega ao Brasil*, de Moacyr Scliar.

²²⁰ IstoÉ, ed. 314, 1982. Flávio Moreira da Costa resenha *Contos Escolhidos* de Luiz Vilela.

²²¹ IstoÉ, ed. 367, 1984. J. C. Ismael resenha *Os Anões*, de Haroldo Maranhão.

²²² IstoÉ, ed. 480, 1986. Jairo Arco e Flexa resenha *Do diário de alguém que não nasceu e outras histórias*, de Bashevis Singer.

²²³ IstoÉ, ed. 1366, 1995. José Castello resenha *Com o diabo no corpo e O baile do conde d'Orgel*, de Radiguet.

²²⁴ IstoÉ, ed. 1373, 1996. Paulo Kaiser resenha *A serpente de estrelas*, de Jean Giono.

Brown, autor de O código da Vinci²²⁵.

Quando a divulgação e a crítica abordam obras teóricas, o resenhista tem o cuidado de reforçar o estilo acessível da leitura, apesar da origem acadêmica dos trabalhos. Os dois excertos a seguir retomam o *ethos* “didático” da resenha, com advertências ao leitor no sentido de esmiuçar e simplificar a matéria:

Trata-se de uma tese de mestrado agora merecidamente publicada em livro. A referência à tese não deve assustar os leitores, porque – coisa rara – este livro nada tem a ver com os enfadonhos trabalhos de erudição, carregados de citação e notas de rodapé que, via de regra, funcionam como respaldo autoritário do saber, sobrepondo-se aos riscos de uma leitura pessoal e empenhada.

Nada impede que o leitor veja no título do livro uma referência às humilhações de que padecem os países subdesenvolvidos diante das imposições dos do Primeiro Mundo (...) ²²⁶.

Aliás como convencionado na primeira resenha da revista, “Há coisa boa. E muito boa” nas livrarias que não ganham espaço de divulgação e crítica. *IstoÉ* então cumpre a tarefa de continuar resenhando obras acadêmicas. Em “Margarina por manteiga” o resenhista faz ressalvas sobre *Na ilha de Marapatá*, de Raul Antelo:

Doutor em letras pela universidade de São Paulo e professor universitário em Santa Catarina, Raul Antelo versa sobre o modo como o líder modernista Mário de Andrade encarou as vanguardas poéticas da América do Sul. Não há dúvida de que *Na ilha de Marapatá* é um trabalho sério, denso e útil. Um estudo exaustivo. Mas, infelizmente, preconceituoso e desfocado²²⁷.

Sobram farpas até para Alfredo Bosi:

A formação sociológica nem sempre é uma virtude. E Antelo força a barra, sob a chancela aliás, do professor Alfredo Bosi,

²²⁵ IstoÉ, ed. 1989, 2007. Natália Rangel resenha *Lemniscata*, de Pedro Drummond.

²²⁶ IstoÉ, ed. 367, 1984. Berta Waldman resenha *O caso Rubem Fonseca – Violência e erotismo em Feliz Ano Novo*, de Deonísio da Silva.

²²⁷ IstoÉ, ed. 536, 1987. Antônio Risério resenha *Na Ilha de Marapatá*, de Raul Antelo.

autor de uma irregular história da literatura brasileira, que os vestibulandos lêem – e ninguém discute²²⁸.

Há espaço também para livros-tese que trabalham quadrinhos clássicos:

Trata-se do livro *Desnudando Valentina (...)* que nasceu da tese de doutorado de Marco Aurélio Lucchetti²²⁹.

bem como para lançamentos que retomam a história da literatura nacional, como a reedição de dois romances de João do Rio abordados numa mesma resenha (Modelo 1 de publicidade judicativa e resenha conjugada) com aprofundamento de documentário (outros dois exemplos similares de ampliação do gênero são abordados no último item deste capítulo).

Em “O dândi dos trópicos”, a lide introduz a perspectiva do artigo “A sociedade brasileira do início do século é retratada em dois romances de João do Rio”. Na resenha é elencada a avaliação dos especialistas:

Na opinião da professora de Literatura e crítica Flora Sussekind, autora da introdução de *A profissão de Jacques Pedreira*, o livro do cronista carioca “tem como principal personagem o automóvel”.

[...]

Para o crítico Antônio Candido, que apresenta o volume, “trata-se de uma reportagem imaginária feita com traço peculiar do autor: o senso dos aspectos escondidos que a sociedade procura dissimular”²³⁰.

Mas também são firmadas as impressões do resenhista:

Mas o que sobra em Flaubert falta a João do Rio: fôlego para narrativas longas, com personagens de perfil psicológico mais elaborado.

²²⁸ Idem.

²²⁹ IstoÉ, ed. 1878, 2005. Natália Rangel resenha *Desnudando Valentina*, de Marco Aurélio Lucchetti.

²³⁰ IstoÉ Senhor, ed. 1191, 1992. Mauro Souza Ventura resenha *A profissão de Jacques Pedreira e A correspondência de uma estação de cura*, de João do Rio.

[...]

Aqui temos um João do Rio em seu melhor estilo: narrativas breves, passando do aforismo à crônica, permeadas de cinismo²³¹.

Em 35 edições consultadas de 1978 a 2010, *IstoÉ* cobriu 42 diferentes editoras e deu espaço a trabalhos de editoras universitárias, geralmente focando obras que discutem a literatura. Um trabalho louvável, posto que “Num país em que há mais editoras que livrarias” (*IstoÉ*, ed. 1, 1976), conceder espaço a obras menos comerciais é um diferencial.

Contudo, em outros aspectos, a Revista não deixa de cultivar um caráter performativo (quando reforça as bases de sua reprodução no discurso sociocultural) na sua cobertura cultural. O *ethos* pedagógico da primeira edição, Modelo 2 (reflexão crítica) é o oposto das notas de lançamento (Modelo 3) que figuram numa lista incisiva de recomendação. É dezembro de 1983, época de retrospectiva. A revista publica 22 microrresenhas separadas em dois grupos: “Os melhores” e “Equívocos”, como uma espécie de balanço do mercado editorial. O primeiro grupo tem 16 títulos, constituídos em enunciados expositivos telegráficos, e judicativos ou didáticos de extrema concisão:

Triângulo das Águas. Caio Fernando Abreu. Nova Fronteira. Três histórias de horror e esperança, onde cabem o lirismo e a pungência. Sexto e melhor livro do autor, que atinge a maturidade criativa²³².

A Ordem do Dia. Márcio Souza. Marco Zero. Nesta farsa de loucura e lucidez, o Brasil de hoje é reconstituído em ritmo frenético. Discos voadores, militares, espiões e pirados fazem rir e pensar²³³.

A Grande Arte. Rubem Fonseca. Francisco Alves. Afinal, um romance policial brasileiro digno desse nome. Uma história empolgante, com todas as obsessões do autor, do crime ao sexo²³⁴.

Os equívocos são em menor número, mas não menos incisivos:

²³¹ Idem

²³² *IstoÉ*, ed. 366, 1983. Página de indicações, sem assinatura.

²³³ Idem.

²³⁴ Idem.

O que É Amor. De Betty Milan. Brasiliense. A opção por algumas posições discutíveis sobre a imutabilidade ou a natureza narcisística do amor junta-se a algumas derrapadas pela literatice²³⁵.

O Astronauta sem Regime. De Jô Soares. L&PM. O livro de humor mais sem graça do ano. Pelo uso de piadas velhas e trocadilhos infames, o autor deveria ser condenado a seis meses de jejum²³⁶.

Prêmio Fundação Cultural de Brasília. Foi para Jorge Amado, traduzido no mundo todo, com livros de vários gêneros, milhões de exemplares vendidos. A dotação do prêmio pelo conjunto da sua obra: 500 mil cruzeiros²³⁷.

Nesse caso, a licença dada pela revista ao resenhista para enunciar dessa forma contribui para o efeito de autoridade do meio, ganha traços mais prescritivos e um caráter performativo, lembra menos a edição de *Manchete* de janeiro de 1984 que destacava “Um ano sem crise” que apresentava o saldo positivo no setor literário, e mais o quadro de recomendações de *Veja*.

Em 1985 a Revista veicula o quadro “IstoÉ Recomenda”, um *box* com oito títulos separados em Ficção/Poesia e não-ficção, no melhor modelo nota de lançamento, a fusão de enunciados judicativos com as sinopses do livro:

INÁCIO – Lúcio Cardoso. Salamandra, 136 páginas, Cr\$ 10.200. Amor e ódio de um filho pelo pai, numa novela empolgante cujos mistérios vão se revelando como peças de um quebra-cabeça trágico e sofrido²³⁸.

O caso acima é menos convencional e não figurou na Revista por mais de um ano. *Veja* e *IstoÉ* em comum passaram a adotar na década de 1980 um padrão gráfico para as resenhas de Modelo 1 (publicidade judicativa), especialmente na extensão e no uso da fotografia e da legenda. O padrão publicitário judicativo é mais frequente que a nota de lançamento (Modelo 3), ainda que, na realidade, os dois protótipos coexistam na revista, às vezes na mesma edição (Figura 14).

²³⁵ Idem.

²³⁶ Idem.

²³⁷ Idem.

²³⁸ IstoÉ, ed. 426, 1985. Box de recomendação, sem assinatura.

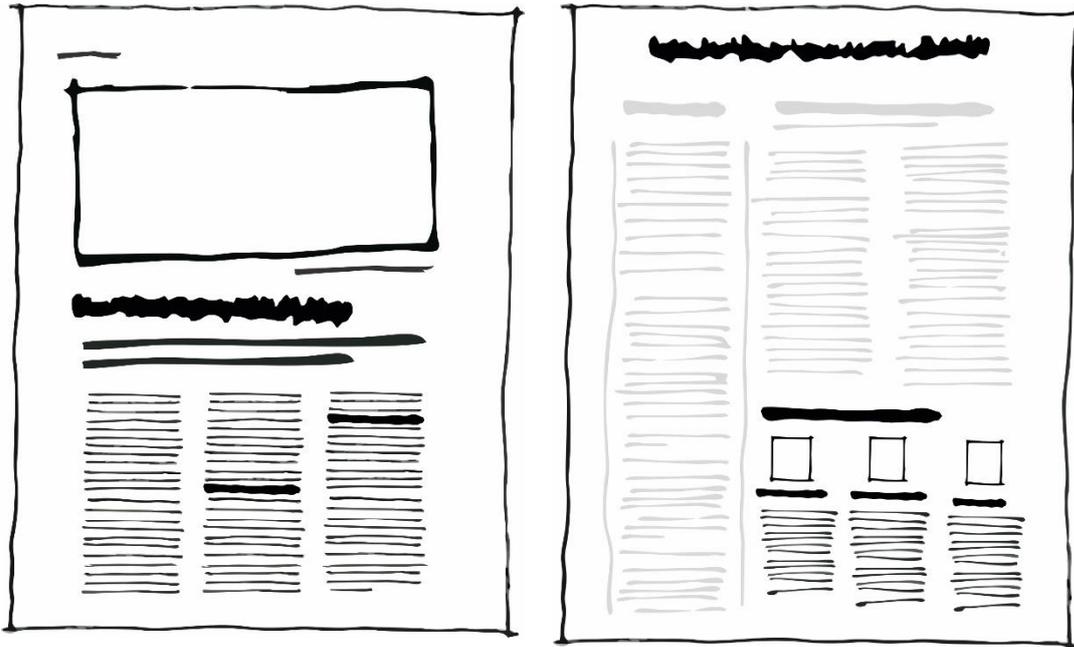


Figura 14. À esquerda, o padrão gráfico adotado por *Veja* e seguido em *IstoÉ* a partir dos anos 1980 (fotos do autor no cabeçalho, legendas); À direita, a disposição das notas de lançamento, abaixo da resenha principal (reprodução das capas dos livros). *Manchete*, *Veja* e *IstoÉ* em alguns momentos difundiram esse visual que privilegia o Modelo 3 de resenha.

Quanto às legendas, há uma diferença sutil no teor. Ao contrário de *Veja* que procura enfatizar detalhes biográficos, em *IstoÉ*, veem-se sínteses das qualidades ou características literárias do autor. As aforizações-eco, nesse caso, também antecipam ou sintetizam o viés da resenha:

Caio Fernando Abreu / Entre o horror e a esperança²³⁹.

Maranhão: sátira com suspense²⁴⁰.

Stephen King: magistral criador de climas²⁴¹.

Lya Luft: temas fixos, como nos romances²⁴².

Singer: como um virtuose diante de um tema musical²⁴³.

Galeano: entre a ficção e a história²⁴⁴.

João do Rio: homossexual assumido e pioneiro do colunismo social²⁴⁵.

²³⁹ IstoÉ, ed. 366, 1983.

²⁴⁰ IstoÉ, ed. 367, 1984.

²⁴¹ IstoÉ, ed. 426, 1985.

²⁴² Idem.

²⁴³ IstoÉ, ed. 480, 1986.

²⁴⁴ IstoÉ, ed. 595, 1988.

²⁴⁵ IstoÉ, ed. 1191, 1992.

Noll: texto apurado e ritmo que beira os limites da poesia²⁴⁶.

A imagem do autor e as legendas aforizantes são a identidade visual do Modelo 1. Discursivamente, esse tipo de resenha conjuga três principais categorias enunciativas, os enunciados **judicativos**, **eruditos** e **didáticos**, que resultam numa mediação cultural de relativa qualidade, para um público que prescinde de preparação. Os excertos a seguir são de uma mesma resenha veiculada em 1993 e servem de contraste com o Modelo 3 exposto na sequência.

Martin Amis apresenta este seu quinto livro como o bilhete de um suicida. Narrado na primeira pessoa – decorrente evidência da falsa ou hipotética autobiografia –, estamos diante de um texto que acumula, quase página a página, situações insólitas, pretendidamente chocantes, a navegar num palavreado berrante. Certo: o romance não peca pela falta de intenção de ser original.

[...]

Busca proporcionar densidade a inúmeros trechos do relato através da inoculação metafórica. Exemplo: “um pânico de trevas pantanosas” (pág. 341); “um homem de pernas tortas como um compasso quebrado (pág. 271) (...)”²⁴⁷.

Zola, o pai do naturalismo, foi deveras escandaloso para a época, mas também funcional. Hoje, basta ligar a tevê...²⁴⁸.

Essa tendência em avaliar, explicar e comparar, gradativamente se ausenta do corpo da resenha. O percurso discursivo da resenha em *IstoÉ* se inicia na atitude reflexiva do **Modelo 2**, passa por um longo período em que vigora o **Modelo 1** e acaba na realidade publicitária do **Modelo 3**. O que se verifica, especialmente a partir do fim da década de 1990, são os enunciados eruditos dando lugar à biografia do autor, os enunciados didáticos limitando-se a sinopses, e os judicativos, quando existem, baseando-se em crítica estabelecida, sem juízo do resenhista. É um trabalho de divulgação, de recomendação indireta, contudo cada vez menos crítico. Entre 2005 e 2010 as edições analisadas traziam notas de lançamento (Modelo 3) expandidas em grandes sinopses, impessoais:

²⁴⁶ IstoÉ, ed. 1428, 1997.

²⁴⁷ IstoÉ, ed. 1253, 1993. José Lino Grünewald resenha *Grana*, de Martin Amis.

²⁴⁸ Idem.

Narrado sob a perspectiva de uma mulher traída, o romance "Nada a Dizer", da escritora carioca Elvira Vigna começa com a cena do marido, um homem idoso, levantando-se da cama com dificuldade para um passeio pela praia no Rio de Janeiro²⁴⁹.

Narrado sob a perspectiva de uma mulher traída, o romance "Nada a Dizer", da escritora carioca Elvira Vigna, começa com a cena do marido, um homem idoso, levantando-se da cama com dificuldade para um passeio pela praia no Rio de Janeiro. Na sequência, a narradora nos informa que ele vai visitar um velho amigo – também o seu fornecedor de drogas. A história é contada em retrospectiva, reconstituindo as motivações e sentimentos que norteiam o marido que trai, a amante (também casada) e a esposa, que por um descuido do companheiro termina por descobrir o romance extraconjugal²⁵⁰.

Os dois excertos são da resenha "Um casal em crise". O primeiro trecho é a lide, que praticamente faz a sinopse do livro, o segundo é o corpo da resenha, uma expansão desnecessária da lide, um exemplo de resumo acrítico, um mero trabalho de divulgação.

5.3 Resenha ou matéria cultural?

A resenha literária não deixa de sofrer a influência de diferentes gêneros como também pode ser absorvida por outros. É o caso da reportagem, em especial a documental de tema cultural que, enquanto relato ampliado de um fato, geralmente envolve pesquisa e traz declarações que ajudam a esclarecer o assunto discutido, mas que veicula características de uma resenha cultural, com apreciação de uma obra e orientação do leitor. Nas seções culturais é o que comumente tem-se observado. Apresento dois casos dessa flutuação de gêneros, que invariavelmente remetem à discussão sobre a imagem do autor tratada no Capítulo 4.

No primeiro, sob a rubrica "Livros", na seção "Cultura", um texto intitulado "À flor da pele", com a lide "A escritora Hilda Hilst troca a literatura séria pelo riso

²⁴⁹ IstoÉ, ed. 2103, 2010. Ivan Claudio resenha *Nada a dizer*, de Elvira Vigna.

²⁵⁰ Idem.

demolidor do erotismo”, é aparentemente motivado pelo lançamento de *O caderno rosa de Lori Lamby*. Os traços da resenha, contudo se expandem, não se limitam a divulgar o lançamento, ensejam uma discussão acerca da autora que

(...) até o fechamento desta edição era a personalidade mais votada para o Prêmio Juca Pato de intelectual do ano (...) ²⁵¹.

Hilda Hilst se torna tema central de uma reportagem documental. Nessa cenografia, o livro é coadjuvante, a linguagem é jornalística e a intenção é revelar uma autora pouco comentada até aquele momento, mas que vinha a público não por sua obra vasta em prosa, poesia e teatro “considerada difícil, pesada, pouco digerível”, mas pela temática do novo livro, pornográfico ou erótico que resultou em protestos que momentaneamente a consagraram:

Rosenfeld e o crítico Leo Gilson Ribeiro foram dos raros a insistir no valor da literatura de Hilda. Não adiantou. Publicada por editoras de pouca expressão, embora corajosas, seus livros passavam sempre ao largo dos acontecimentos, despojados do marketing que hoje faz vender a cultura, quando vende ²⁵².

Por um lado, nessa mediação, o discurso de *IstoÉ* se alinha ao proposto lá em 1976, de uma alternativa desvinculada do marketing editorial. Por outro, mais uma vez é a polêmica do tema que claramente motiva o texto e convida para ultrapassar os limites da resenha e da cena genérica (Figura 15).

Dentre as alterações estão a extensão do texto, a dimensão das imagens e a discussão em torno da vida pessoal da autora. Na legenda, a posição da revista expressa em aforização-eco contundente:

Obscena senhora H. – Vencendo as trevas da mídia graças a um plano perfeito: ser pornógrafa ²⁵³.

²⁵¹ IstoÉ Senhor, ed. 1085, 1990. Alcino Leite Neto resenha *O Caderno Rosa de Lori Lamb*, de Hilda Hilst.

²⁵² Idem.

²⁵³ IstoÉ, ed. 1085, 1990.



Figura 15. Duas primeiras páginas de uma matéria cultural motivada por um lançamento editorial. O texto conjuga resenha literária e reportagem documental, motivado por tema polêmico. Fonte: IstoÉ Senhor, ed. 1085, 1990.

Junto à foto da casa da autora, a menção a uma reportagem de televisão que enfatizava o gosto pitoresco da escritora por esoterismo e ocultismo, fatores manipuláveis de mídia que, segundo o resenhista, teriam atraído de forma equivocada a atenção do público.

No caso de Hilda Hilst, a *IstoÉ* cedeu espaço a uma figura menos conhecida do público. No caso a seguir, a revista banaliza uma figura já saturada pela imprensa.

Ao tratar do lançamento de *Estorvo*, de Chico Buarque, o título expressa de antemão a avaliação do resenhista “Bom, mas...”, a lide completa as impressões de leitura e faz a mediação com o leitor “Em *Estorvo*, Chico Buarque esgrime seus dotes de narrador para o leitor que merecia fardo mais leve”. Mas a mobilização recai novamente sobre o autor:

- (1) Chico Buarque na capital francesa: longe da histeria²⁵⁴.
- (2) O endereço em Paris: 80 m² por 3 milhões de francos²⁵⁵.

Uma foto de quase uma página ilustra o texto (Figura 16). Dessa vez o autor não posa para a fotografia, daí a legenda (1). Longe da histeria, Chico Buarque se manteria no anonimato na prévia do lançamento. Outra fotografia, menor, destaca o edifício em Paris onde o autor tem um apartamento, fornece a metragem e o valor pago pelo imóvel (2).



Figura 16. Duas primeiras páginas de uma matéria cultural motivada por um lançamento editorial. O texto conjuga resenha literária e reportagem documental, igualmente motivado por razões polêmicas. Fonte: IstoÉ Senhor, ed. 1141, 1991.

O texto ironiza esse anonimato com glamour. E também polemiza. Relata com minúcia a recepção do manuscrito antes do lançamento do livro. Sobre o editor:

²⁵⁴ IstoÉ Senhor, ed. 1141, 1991. Mario Sabino resenha *Estorvo*, de Chico Buarque.

²⁵⁵ Idem.

Schwarz resolveu, em meados de julho, “dividir a sua satisfação” com figurinhas carimbadas da intelectualidade: os professores de Literatura Brasileira na USP Alfredo Bosi e Augusto Massi, o professor de Literatura Brasileira na Unicamp Roberto Schwartz, a crítica literária Flora Sussekind e o reitor da Unicamp, Carlos Vogt. Mandou cópias para todos eles. Quis também enviar uma para o mais respeitado crítico literário nacional, Antônio Candido, mas Buarque vetou a iniciativa por achar que esse velho amigo de sua família poderia se sentir constrangido ao ter de emitir um juízo²⁵⁶.

O processo de recepção da crítica é exposto, denunciado. Novamente remeto à primeira edição da revista, em 1976, em que o resenhista apontava com desdém “a crítica convencional, habituada a anteceder e proceder qualquer observação com algumas dezenas de telefonemas destinados a aparar ou acalantar suscetibilidades” e denunciava os críticos que “só elogiam e só criticam nomes que garantem o renome da crítica, e muitas vezes, o emprego do crítico”. A resenha de 1991 também engendra seu caráter ético ao exibir a operação por trás do lançamento de *Estorvo* e apontar os desvios dos concorrentes:

Como era previsível, alguém deixou cair a peteca e nas mãos da *Folha de S. Paulo*, que preparou o artigo publicado no sábado, 27, na base do vapt-vupt. “Quando soubemos que eles tinham posto a mão no original, avisamos os outros diários e o *Jornal do Brasil* acabou dando uma matéria no mesmo sábado,” penitencia-se o editor. *O Globo*, inconformado com o furo do rival, publicou no domingo, 28, sem que ninguém da sua redação tivesse lido uma página sequer do romance, uma nota com a observação de que o livro era ruim e a editora Companhia das Letras preparava-se para um encalhe de tiragem inicial de 30 mil exemplares²⁵⁷.

Além da denúncia, o gênero cumpre o papel de resenhar o livro. Traça uma retrospectiva da obra do autor, nos moldes feito com Hilda Hilst, até se chegar ao veredicto previamente anunciado no título e lide “o livro não é totalmente ruim” “Se tivessem sido cortadas 40 páginas (...)”.

²⁵⁶ IstoÉ Senhor, ed. 1141, 1991.

²⁵⁷ Idem.

Nos dois casos, não se tem certeza se é a reportagem que tem traços mais críticos de apreciação de um trabalho artístico com orientação e mediação do leitor, ou se é a resenha que assume características de cunho pedagógico alimentado pela pesquisa e relato ampliado do acontecimento ou do assunto motivado pelo livro. A questão é: quando dois gêneros se interpenetram, tem-se esse resultado, uma matéria cultural. A imagem do autor promove essa expansão do gênero, se sobrepõe ao livro, é mote para a manchete e foco da redação.

O tom jornalístico, como o exposto, se torna comum nos anos 1990, e cada vez mais contamina o texto da resenha literária. Essa transformação é tratada, a seguir, em termos mais contundentes de mudança de *ethos* e de cenografia.

6. ÉPOCA (1998)

Em IstoÉ se observou a gradativa ascensão da matéria cultural no lugar da resenha literária. Nos anos 1990, em plena era digital, Época firma essa transição, adapta o gênero ao padrão de leitura dos internautas e adota o tom cada vez mais jornalístico para a resenha. O discurso perde em análise, prioriza a informação, torna o gênero menos crítico e voltado quase que exclusivamente à divulgação editorial.

6.1 A revista na era digital

Dois anos antes da extinção de *Manchete*, que já acarretava prejuízos, virara mensal e perdera público e força, surgiu em 1998 a revista *Época*, financiada pelo grupo Globo e pretendendo renovar a cara dos semanários de atualidades. Mais nova do gênero, tem, hoje, circulação média estimada em aproximadamente 388 mil exemplares por edição, sendo a segunda maior no segmento²⁵⁸.

Abertamente inspirada na alemã *Focus*, a revista valoriza o padrão de imagem e gráfico na apresentação dos conteúdos. Nascida num contexto digital, diferentemente das antecessoras, tem uma apresentação gráfica mais intuitiva, nos moldes dos sites, links e hiperlinks da internet.

O sumário da revista possui seções e subseções bem evidenciadas, também seguindo a tendência dos menus de páginas digitais. O gênero avaliado é hospedado na seção “Cultura” que, a partir de 2007, passou a se chamar “Mente Aberta”. A seção contempla cinema, música, TV, DVDs, Games, Internet, Livros, Literatura, Teatro, Exposições e Espetáculos, e se concentra nas páginas finais.

²⁵⁸ Segundo a ANER (Associação Nacional de Editores de Revistas), dados de 2014 publicados no relatório FACT BOOK 2015.

O apelo estético, gráfico, da revista está a favor da recepção do seu leitor. Na estrutura da resenha, a biografia e o percurso literário do autor são expostos na margem do corpo do texto ou em infográficos ao pé da página. A imagem da capa do livro ganha destaque com legendas em padrão infográfico, facilmente reconhecidas pelo leitor, que destacam em cores e fontes diferentes o título, o autor, o preço, a editora e o número de páginas. As legendas das fotos e ilustrações são as palavras mais importantes de uma página e invariavelmente conseguem o maior índice de leitura pois os leitores olham primeiro as fotos quando abrem uma nova página da revista para só então procurarem a explicação, nas “frases sem texto”, no título e lide. *Época* adota o recorte e retomada de enunciados do corpo do texto, comumente utilizado em outros gêneros jornalísticos, como por exemplo em reportagens e entrevistas.

A diagramação, então, privilegia uma situação comunicativa que envolve informação rápida e acessível. As colunas de texto não ultrapassam a meia página, estão sempre contornando um objeto gráfico ou uma aforização (Figura 17).

Mente Aberta
livros

Para ler sem cochilar
Personagens com distúrbios do sono povoam livro de Jonathan Coe, estrela da literatura inglesa atual

LIVRO DA SEMANA

A CASA DO SONO (Record), publicado na Inglaterra em 1997, se passa em dois momentos. Nos capítulos ímpares, uma casa no litoral serve como república de universitários em 1983 e 1984. Nos pares, a mesma casa, agora em 1996, é uma clínica de tratamento de distúrbios do sono. Narcolepsia e insônia fazem parte do cotidiano de personagens como o manipulador Gregory Dudden, estudante de Medicina que reside na casa nos anos 80 e se torna o psiquiatra que conduz a clínica nos anos 90. O resultado é um caldo literário de obsessões e confusões

A Casa do Sono é menos politizado que outros romances de Coe, como *Bem-Vindo ao Clube*, de 2001, e sua continuação, *O Círculo Fechado*, de 2004. A série começa com a conversa de dois jovens em um café em Berlim, que envereda pela história da Inglaterra pós-moderna, com greves de operários, atentados do IRA e movimentos contraculturais.

O Legado da Família Winshaw, de 1994, é um retrato satírico da burguesia nos tempos de Margaret Thatcher, primeira-ministra da Inglaterra nos anos 80. Coe escreve sobre política, mas não pode ser acusado de panfletário. A crítica social está elegantemente embutida em seus romances. *A Casa do Sono* não tem política, mas fala do poder. “Quando uma pessoa dorme ao lado de outra, fica completamente indefesa”, disse Coe a *EPOCA*.
Gisela Ananate

Lela a integra
da entrevista com Jonathan Coe em www.epoca.com.br

Nas palavras de Jonathan Coe
Em entrevista a *EPOCA*, o que o autor disse sobre...

- Inglaterra** “Eu me sinto enraizado na cultura inglesa e isso se reflete na minha escrita. Sempre me perguntam como definir o que é ser inglês, e é impossível. Muda o tempo todo, principalmente agora, em que o país é multicultural”
- Juventude** “Talvez eu pare de escrever sobre jovens, ao menos por enquanto. Meu novo livro trata de velhos”
- Sono** “A Casa do Sono começou como um livro pessoal. Eu tinha tendência ao sonambulismo e comecei a pesquisar sobre o assunto”
- Vida de escritor** “é engraçado. Para escrever, é preciso isolamento, e você passa muito tempo se escondendo do mundo para se concentrar no que está em sua cabeça. Mas não se pode perder o contato com os outros”

DORMINDO
Coe sofria de sonambulismo

Figura 17. Exemplo de resenha literária veiculada em *Época*. Atenção ao ícones que remetem ao mundo digital, e ao selo “Livro da semana” que enfatiza o caráter guia cultural do gênero. Fonte: *Época*, ed. 457, 2007.

Já ressaltai que, no Brasil, as revistas ganharam terreno ao atender expectativas de modernidade de um leitor classe média letrado, urbano. O Jornalismo Cultural invariavelmente está vinculado à cidade, que é o espaço de poder e da cultura letrada, é o espaço das livrarias, das editoras, das universidades, ainda que a expansão do ensino superior tenha tentado mudar essa configuração nos últimos anos, e dos computadores substituindo os impressos na obtenção de informação.

Atenta ao avanço do mundo digital, a resenha oferece acesso a trechos das obras resenhadas ou por uma “@” estilizada, indicando uma visita ao sítio da revista na internet, ou por uma “seta cursor” com o imperativo “Leia” (Figura 18). Os sinais gráficos também encaminham o leitor para reportagens complementares ou para a íntegra de uma entrevista do autor.



Figura 18. Exemplos de inserções gráficas na resenha literária em *Época*.

Ícones também fazem parte da composição gráfica da rubrica, figuram na página de abertura da seção (uma inovação da revista) e acompanham os nomes das rubricas (uma claquete ou uma pipoca são as indicações da rubrica filmes; um livro indica a resenha literária, um fone de ouvido, música, e assim por diante) (Figura 17).

No mesmo período em que os ícones recepcionavam o leitor mais antenado, um selo de “livro da semana” também era estampado sobre a resenha. Toda essa configuração aponta para o caráter de guia cultural da resenha e indica que as intenções judicativas para a apreciação ou ressalva de uma obra são secundárias em *Época*.

A resenha literária ora é hospedada sob a rubrica “Livros”, ora sob “Literatura”. Não há uma divisão explícita e constante entre a divulgação de um lançamento editorial

ou obra premiada, ou artigos/reportagem do campo literário, um evento, um autor. Essas duas denominações, com certa regularidade, costumam etiquetar um gênero mais maleável, que parte de uma nota de lançamento e se estende em uma explanação sobre o assunto afim do livro divulgado. Ou seja, em *Época*, a cena genérica tem traços muito mais jornalísticos do que as concorrentes. Por vezes, a resenha dá lugar à matéria cultural, que convenciono chamar de **Modelo 4**. Em geral, a disposição gráfica desse modelo recobre duas páginas e traz múltiplas entradas de leitura (Figura 19).

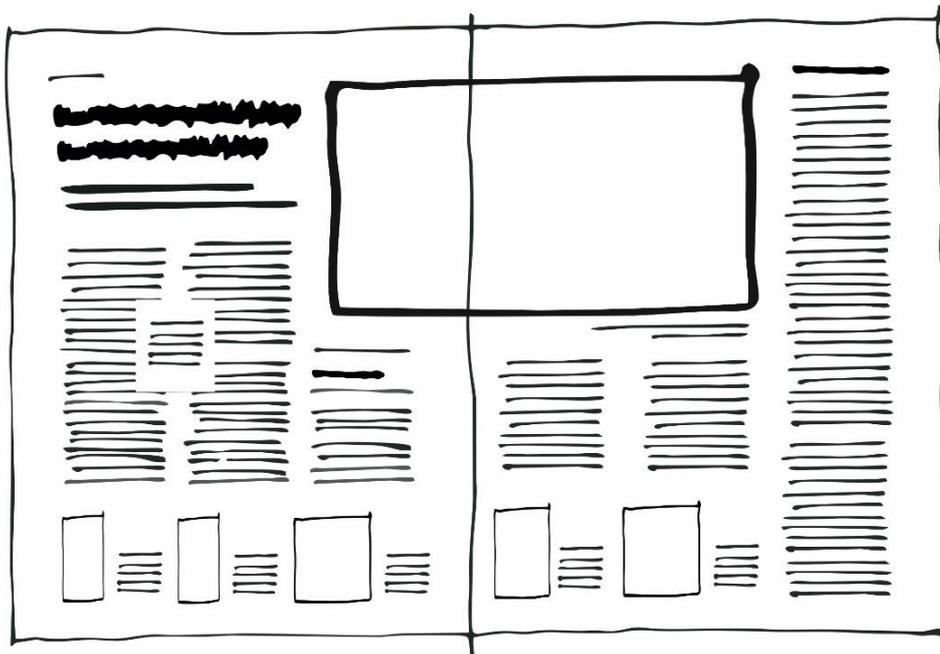


Figura 19. Representação gráfica da diagramação padrão adotada por *Época*. Esse espelho sinaliza um quarto modelo de resenha, tratado na sequência. Fonte: autor.

6.2. Mudança da cena genérica

Em princípio, não há diferença significativa entre os critérios de noticiabilidade/informatividade do Jornalismo Cultural e do convencional que fazem com que um livro ganhe uma nota de lançamento ou ganhe destaque numa matéria hospedada em rubrica literária. O formato predominante das resenhas, que elegem uma obra e a ela dedicam atenção, busca agora um visual arrojado que integra forma atraente

e conteúdo vago. Esse gênero mais informativo promove uma valorização menos analítica do livro. Autor e temática do livro acabam sendo assunto tanto quanto o lançamento em si, assegurando, em termos, a lógica da publicidade da cultura.

Assim, retomando os limites da resenha literária, trabalhados no capítulo anterior, ganha contorno um quarto modelo, não previsto nos três protótipos elencados a partir da análise de *Manchete* (Figura 7, Capítulo 3). As reportagens, entrevistas e artigos das séries especiais literárias tão difundidas em *Manchete* não eram hospedadas nas rubricas literárias das seções culturais e por essa razão não se enquadravam nos três modelos de resenha definidos. As séries literárias na Revista não abordavam um lançamento editorial, a intenção era promover a leitura de clássicos, de autores já consagrados. O mesmo ocorria com as entrevistas, gênero específico destinado à seção especial.

O que se observa na atualidade são reportagens raras de cunho cultural nas revistas de atualidades, e uma ausência completa do tema literário estampando as capas dos semanários. O trabalho jornalístico mais empenhado de investigação com base na ampliação de um fato cultural, que requer levantamento de dados, de análises e da exposição de contrapontos, é raro. Essa ausência, no entanto, se minimizaria na cultura que circula em colunas ou seções específicas, onde se hospeda a resenha literária. O gênero então passa ocasionalmente a acomodar uma cenografia mais abrangente.

Os gêneros no jornalismo são formas do dizer que visam a uma eficácia e são articulados em “espécies” argumentativas (comentário) e narrativas (relato). Contudo, os limites e o hibridismo das linguagens na representação da cultura são comuns, motivando uma antiga questão do jornalismo, a tentativa de divisão entre opinião e informação. Para o autor, não é fácil enquadrar esses discursos em categorias estanques (informação, opinião, interpretação, análise)²⁵⁹.

Chaparro problematiza os mecanismos de mediação com base em estudos da pragmática e convida ao exercício didático para pôr à prova a configuração e o hibridismo dos formatos, típica característica do jornalismo cultural, ao analisar a

²⁵⁹ CHAPARRO, M. C. *Sotaques d'aquém e d'além-mar: percursos e gêneros do jornalismo português e brasileiro*. Santarém, Portugal: Jortejo, 1998.

intenção narrativa e argumentativa dos textos de diferentes suportes, a revista, o caderno, o suplemento. O resultado é um perceptível baralhamento e hibridização dos modelos de construção, atitude que ganha dimensão ainda maior na internet pelas possibilidades do hipertexto e do cruzamento de mídias²⁶⁰.

As rubricas literárias se tornaram o espaço por excelência para preencher essa lacuna do Jornalismo Cultural em revistas, ao custo de perder o caráter crítico analítico da resenha literária para um misto entre nota de lançamento com reportagem especial. O resultado não é apenas uma mudança de cenografia, mas de contrato genérico. O leitor pode ter o suposto ineditismo da mediação cultural comprometido, quando o resenhista apresenta um produto já consagrado no mercado:

O sucesso da seleta confirma o palpite de que o brasileiro responde a bons estímulos se esses lhes forem apresentados em formato convidativo²⁶¹.

A autoridade crítica do resenhista é cada vez mais substituída pela menção a outras fontes de legitimação da avaliação. O problema: às vezes, as referências são imprecisas, genéricas.

Nos Estados Unidos, já foi chamado até de “o maior escritor policial de nossa época, talvez de todos os tempos”²⁶².

Um crítico americano, porém, já observou que *Em Ritmo de Concerto* sofre de um problema de timing. Se tivesse sido escrito há 30 anos, teria alcançado grande fama, “apesar de sua obviedade”. Hoje, soa ingênuo²⁶³.

O resultado não agrada a todos. Cecília Meireles, por exemplo, que nunca foi considerada uma gigante pela crítica, comparece em pé de igualdade com expoentes do período, como João Cabral de Melo Neto²⁶⁴.

Por conta dessa incômoda liberdade, o escritor teve de amargar críticas injustas ao receber o Prêmio Nestlé de

²⁶⁰ Idem.

²⁶¹ Época, ed. 168, 2001. J. P. resenha *Os cem melhores poemas brasileiros do século*, de Italo Moriconi.

²⁶² Época, ed. 1, 1998. Maurício Stycer resenha *O ladrão que achava que era Bogart*, de Lawrence Block, e *Bandidos*, Elmore Leonard.

²⁶³ Época, ed. 115, 2000. Maurício Stycer resenha *Em ritmo de concerto*, de Nikolai Dejníov, e *A revolução dos bichos*, de George Orwell.

²⁶⁴ Época, ed. 168, 2001. J. P. resenha *Os cem melhores poemas brasileiros do século*, de Italo Moriconi.

Literatura há cinco anos. Um crítico reconheceu a “elegância” de sua construção ressaltando que sua prosa era “chata”²⁶⁵.

Jorge Amado (1912-2001) não foi só “um dos mais importantes escritores brasileiros do século XX”. Apesar disso, muitos preconceitos, ainda hoje, turvam a imagem do ficcionista baiano²⁶⁶.

As aspas em “o maior escritor policial de nossa época, talvez de todos os tempos”, “apesar de sua obvidade” e “um dos mais importantes escritores brasileiros do século XX” ou não são referenciados ou são atribuídos a “um crítico”, “um crítico americano”, ou a imprecisões como “Nos Estados Unidos, já foi chamado (...)” revelando não só uma vagueza referencial como também uma ausência de ancoragem do discurso da autoridade.

A formatação da entrevista também passa a compor a resenha. O **Modelo 4** conta com a autoridade suposta da voz do autor da obra resenhada. Nesse gênero de discurso, o autor já foi objeto de análise no trajeto biográfico, também foi item de promoção do livro, atração extra da resenha. Em *Época*, ele é alçado à posição de legitimador da própria obra. Os trechos de entrevista cedida ao resenhista compõem o gênero, sustentam a autoridade da opinião da resenha, num trabalho de autopromoção. As declarações substituem a posição crítica do resenhista, por outro lado, aproximam o leitor da figura do autor que, por vezes, revela os augúrios da escrita. Quem melhor que o próprio autor para falar de sua obra? Pensa o leitor:

“Há leitores carentes de literatura de qualidade”, diz o professor universitário Italo Moriconi, organizador do livro (...) “É uma divulgação quase didática para o grande público” afirma²⁶⁷.

“Foi um desafio pular do humor para o thriller” diz a autora à *Época* (...) “Livro não é só uma história, mas a maneira como é contada”, explica Elisa²⁶⁸.

²⁶⁵ *Época*, ed. 226, 2002. Antonio Gonçalves Filho resenha *Braz, Quincas & cia.*, de Antonio Fernando Borges.

²⁶⁶ *Época*, ed. 514, 2008. José Castello resenha *Capitães da areia, Dona Flor e seus dois maridos, Mar morto, A morte e a morte de Quincas Berro d'Água, Tocaia Grande e A bola e o goleiro*, de Jorge Amado.

²⁶⁷ *Época*, ed. 168, 2001. J. P. resenha *Os cem melhores poemas brasileiros do século*, de Italo Moriconi.

²⁶⁸ *Época*, ed. 397, 2005. Paula Protázio resenha *A miniatura*, de Elisa Palatnik.

“Quando uma pessoa dorme ao lado de outra, fica completamente indefesa” disse Coe a *Época*²⁶⁹.

Quantos sobraram? “Poucos, muito poucos” diz Jurandyr. “Jorge Ileli disse que, se eu não tivesse salvado em imagem uma sequência de seu filme *Mulheres e Milhões*, não teria sobrado nada”. (...) “O melhor de nosso cinema era jogado fora”, diz²⁷⁰.

O autor impôs-se a missão de escrever o livro em apenas cinco meses. “Esse ritmo acabou custando meu casamento. Era muito estresse, eu fiquei insuportável”, afirma Fiuza, no apart-hotel em que passou a morar, sozinho, em Ipanema, na Zona Sul do Rio de Janeiro²⁷¹.

O discurso jornalístico por si só impõe um contrato de leitura, atende ao estatuto de parceiros legítimos, condição que diz respeito ao papel que o enunciador (jornalista) e o coenunciador (leitor) devem assumir na realização de um gênero do discurso²⁷². Na resenha literária, o jornalista, editor de cultura ou colaborador se dirige ao leitor da revista, classe média, instruído, interessado em assuntos da área de cultura, especificamente livros e literatura. Mas como ocorre no Jornalismo Cultural, há maior intimidade entre o autor e o leitor.

O resenhista termina por mimetizar o sistema artístico-cultural, campo que reproduz no seu trabalho. Nessa reconstrução, a linguagem admite recursos mais criativos, estéticos e mesmo coloquiais. O grafismo mais ousado, como o descrito no início do capítulo, não é uma exigência, mas uma possibilidade.

Nas revistas, se instituiu a convivência de seções adequadas ao serviço e à leitura rápida, e outras abertas a textos reflexivos. A seção cultural não comporta o segundo caso, mas também não quer figurar no lado superficial da publicação. Nesse intento, novos formatos se consolidam. Partilhando o mesmo espaço do **Modelo 4**, há os tradicionais modelos que conjugam a opinião, a informação e o coloquial, mas

²⁶⁹ *Época*, ed. 457, 2007. Gisela Anauate resenha *A casa do sono*, de Jonathan Coe.

²⁷⁰ *Época*, ed. 571, 2009. Norma Couri resenha *Dicionário de cinema brasileiro*, de Jurandyr Noronha.

²⁷¹ *Época*, ed. 624, 2010. Rafale Pereira resenha *Bussunda – a vida do casseta*, de Guilherme Fiuza.

²⁷² São cinco os critérios de êxito de um gênero segundo Maingueneau (2011, p. 65), todos envolvendo elementos de ordens diversas (finalidade reconhecida, estatuto de parceiros legítimos, lugar e momento legítimos, suporte material e organização textual).

imbricados em textos breves. O aspecto autoral se observa, na grande maioria dos casos, na predominância de textos bem-humorados. Nesses modelos a cena genérica se aproxima do guia de consumo, espaço em que o resenhista orienta sobre os produtos da agenda cultural semanal:

Para quem gosta do tipo, duas novas versões de personagem imortalizada no filme de Hitchcock estão chegando às livrarias. E chegam pelas mãos de dois craques.

[...]

É uma leitura divertida, com boa fluência, apesar dos problemas de acabamento (um “exceção” com dois S na pág. 109, por exemplo) da edição brasileira²⁷³.

A Assustadora História de Pacientes Famosos e Difíceis é um daqueles títulos comprometidos com a – prazerosa – cultura inútil. (...) Pode, porém, mudar o rumo daquele bate-papo meio sonolento e sem graça²⁷⁴.

Pergunta: onde ficam a cidade de Aglaura, a gruta de Montesinos e o reino de Pal-Ul-Don?²⁷⁵.

Um livro para agradar a leitores das tramas leves de Nora Roberts²⁷⁶.

Com menos argumentos ou subsídios, o guia cultural convence pela acessibilidade do texto, diferente das cenografias menos espontâneas, mais acadêmicas, nas quais as metáforas dão o tom da descrição das impressões de leitura, os enunciados são eruditos, e a cenografia menos afeita ao diálogo com o leitor. Este, por sinal, não é mencionado como ocorre nas resenhas ‘guia cultural’. Em contraste, enunciados eruditos que costumam não figurar na cenografia guia cultural:

São textos desiguais, alguns áridos e demasiadamente literários, outros fluidos e espontâneos²⁷⁷.

²⁷³ Época, ed. 1, 1998. Maurício Stycer resenha *O ladrão que achava que era Bogart*, de Lawrence Block, e *Bandidos*, Elmore Leonard.

²⁷⁴ Época, ed. 57, 1999. F. M. resenha *A assustadora história de pacientes famosos e difíceis*, de Richard Gordon.

²⁷⁵ Época, ed. 283, 2003. Federico Mengozzi resenha *Dicionário de lugares imaginários*, de Alberto Manguel e Gianni Guadalupi.

²⁷⁶ Época, ed. 288, 2003. *Cristal polonês*, de Leticia Wierzchowski (sem assinatura).

²⁷⁷ Época, ed. 57, 1999. Federico Mengozzi resenha *Felicidade*, de Hermann Hesse.

Folhas de Relva é uma erupção cósmica do verso livre que chega finalmente ao Brasil (...) Ler Folhas de Relva se parece com levar um empurrão e ser jogado no olho da rua, no meio da pulsação do Universo²⁷⁸.

São nítidos os subsídios de argumentação assim como as escolhas lexicais da cenografia mais erudita, como nos excertos abaixo em que o resenhista aciona um pintor e um psicanalista para comparar e embasar suas impressões, no primeiro; ou o aceno, ainda que superficial, a termos dos manuais literários para evidenciar as qualidades do autor (fluxo de consciência, fragmentação narrativa), no segundo e no terceiro exemplo. E curioso é compreender como a revista engendra essa disparidade nas suas páginas:

Os artistas sempre desconfiaram da fotografia. “É demasiado mecânica para permitir que nos apossamos completamente das coisas”, disse o pintor Georges Braque (...) Como dizia o psicanalista inglês Wilfred Bion, o pensamento não passa de um rápido clarão entre duas escuridões²⁷⁹.

Ferozmente ligada à vida, a obra de Jorge Amado se afina com os aspectos mais radicais da existência, que não cabem nos manuais literários nem nos panfletos de esquerda, são apenas um grande e sombrio fluxo que nos carrega²⁸⁰.

Repartido entre três narradores, o romance guarda algumas das mais marcantes qualidades da literatura de Paul Auster, como a fragmentação, o fracionamento de histórias em outras histórias e a dolorosa impossibilidade de lhes conferir um sentido ou um fim²⁸¹.

Uma hipótese sobre esse comportamento jornalístico é de que nomes consagrados do mercado ou da crítica permitem imersões na obra e o traçado de relações com a biografia. Aos nomes mais desconhecidos do grande público restam as curiosidades biográficas e as declarações do autor.

Essa convivência de uma linguagem mais elevada e outra mais acessível, como mostrado, não ocorre entre as seções da revista, mas dentro da própria seção cultural sob

²⁷⁸ Época, ed. 397, 2005. Luís Antonio Giron resenha *Folhas de Relva*, de Walt Whitman (duas traduções).

²⁷⁹ Época, ed. 341, 2004. José Castello resenha *O fotógrafo*, de Cristóvão Tezza.

²⁸⁰ Época, ed. 514, 2008. José Castello resenha *Capitães da areia, Dona Flor e seus dois maridos, Mar morto, A morte e a morte de Quincas Berro d'Água, Tocaia Grande e A bola e o goleiro*, de Jorge Amado.

²⁸¹ Época, ed. 624, 2010. José Castello resenha *Invisível*, de Paul Auster.

a mesma rubrica literária. *Manchete* fazia, em “O que há para ler”, duas páginas de resenhas, em que cada livro ou gênero literário ocupava uma coluna diagramada (Figura 20 B). Lá os resenhistas construía suas cenografias, em geral, muito semelhantes, de interação com o leitor, mas voltadas à publicidade judicativa (Modelo 1).

Nas revistas sucessoras, a conjugação de resenhas também ocorre, mas em menor frequência e quantidade de livros abordados. Comparativamente, em *IstoÉ*, nos anos 1980, verificou-se que em composição semelhante (Figura 20 F) figuravam até sete resenhas, com predominância do **Modelo 1**. O gênero não era item de uma seção cultural, mas uma seção independente. Padronizou-se, especialmente em *Veja* e *Época*, unir duas resenhas distintas na diagramação de uma página dupla ou tripla, buscando a unidade da seção e da rubrica no momento da leitura. Nesse arranjo gráfico, coexistem lado a lado enunciados que constituem a cenografia de guia do bom livro com os textos impressionistas centrados em **enunciados eruditos**, de comparação, e **judicativos**, de reconhecimento. Não raro, há o **Modelo 4** como resenha principal e o **Modelo 2**, em menor escala, em tom mais formal (Figura 20 F).

A Figura 20 atualiza a Figura 7 (Capítulo 3 – *Manchete*) e sintetiza essa variação nas quatro revistas estudadas. No esquema, as representações gráficas acomodam os Modelos ou as cenas genéricas com maior (+) ou menor (-) frequência em cada revista.

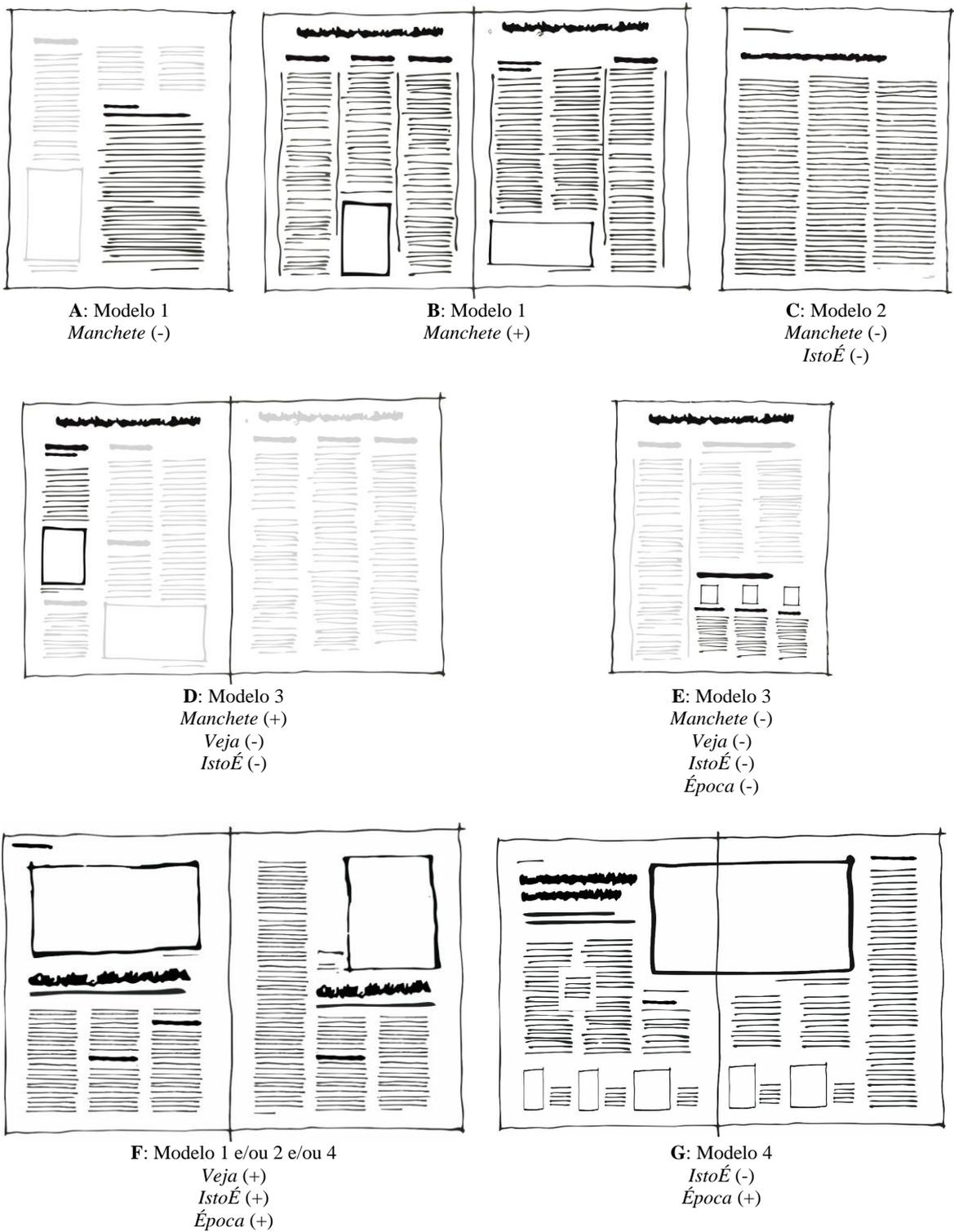


Figura 20. As letras de A a G são representações genéricas das variações gráficas que acomodam os quatro Modelos discursivos ou cenas genéricas distribuídas por frequência (+) ou (-) nas quatro revistas analisadas. Modelo 1 (Publicidade judicativa), Modelo 2 (Reflexão crítica), Modelo 3 (Nota de lançamento), Modelo 4 (Matéria cultural). Fonte: autor.

7. DISCUSSÃO: O LUGAR DA RESENHA, O NÃO-LUGAR DO RESENHISTA

Próximo ao fim do percurso, a análise das quatro revistas escolhidas permite agora uma demarcação do lugar da resenha literária em revistas na cultura literária, sua relação com o mercado editorial e a posição paratópica do seu enunciador.

7.1 A resenha carece de credibilidade

No *corpus* analisado, a resenha literária tornou-se fortemente ligada ao mercado editorial e à indústria cultural, e não têm nenhuma grande pretensão em termos do sistema literário e das artes em geral, mas apenas em relação direta com o consumidor. É um gênero opinativo, cuja função se tornou ambígua, entre criticar e divulgar, identificar o que de relevante e significativo deve ser levado, e como deve ser levado, ao conhecimento público.

Em linhas gerais, ocorre uma redução da complexidade no modo de abordar o tema literário e de um predomínio de textos acessíveis sem a exigência de esforço para a leitura. Esse caminho é pautado na lógica do furo e da concorrência, inibindo muitas vezes a possibilidade reflexiva e crítica da resenha. No entanto, a crítica a essa atividade deve ser relativizada.

Considerando o contexto temporal e tecnológico, as revistas movem-se, em sua maioria, de acordo com a dinâmica de mercado. A estrutura de lançamento, *marketing* e distribuição fazem com que o suporte ceda à linguagem publicitária, à limitação dos enunciados, aos processos de generalização e segmentação de públicos.

Manchete, Veja, IstoÉ e Época foram progressivamente substituindo a leitura regular do cotidiano e, apesar das distinções quanto a seus projetos gráficos e editoriais, inserem-se no gênero tido como “revistas de informação e/ou atualidades”, semanais e de grande tiragem, que lidam com temas de interesse geral (diversificados). Mas nessa diversidade, a Literatura, como já dito, perde relevância, concorre com o

cinema, a televisão, os espetáculos musicais, o vídeo-game e, portanto, não ganha espaço em todas as edições.

Quando ganha, constrói seu valor também a partir de seu posicionamento físico nesse suporte. Em comum, as revistas destinaram as últimas páginas para as seções de cultura e, nessas páginas, o gênero teve que construir sua relevância a partir de efeitos na natureza do título, da presença ou não de fotografias e do grau de consagração conferido a quem assina a resenha ou o livro resenhado.

No fim, a resenha literária apresenta diversos traços em comum com outros gêneros jornalísticos: a interação autor/leitor é mediada ideologicamente pela esfera do jornalismo que a regulamenta, impõe um acento de valor e destaca fatos, saberes e opiniões. Mas se diferencia dos gêneros jornalísticos tipicamente opinativos. A resenha tem seu horizonte temático e axiológico voltado para a manifestação de expressões valorativas, mas apresenta uma inevitável publicidade incorporada.

Esse gênero jornalístico ao mesmo tempo livre e fortemente supervisionado é pragmaticamente forçado, enquadrado. De fato, ele é determinado por visões opostas, de elogio ou crítica, que fazem da instituição midiática, no caso as revistas, um distribuidor de sanções positivas ou negativas.

Nesse percurso histórico, a resenha transitou entre o ensaio e as notas de lançamento ou *press releases*. O formato derivou muito de seu valor do suporte midiático que o acolheu, e o suporte, por sua vez, assumiu bem ou mal o fato de ser uma das instâncias de legitimação, de fabricação de coautores, que nutrem o desejo (e o interesse) em participar do espaço público em que se tornaram a Literatura e o mercado editorial.

Não é fácil delimitar uma divisão entre opiniões fundamentadas e julgamentos pessoais na crítica elaborada no Jornalismo Cultural, principalmente na atualidade, com a profusão de espaços para tal exercício, comparando-os às numerosas linhas ocupadas pelos folhetins e rodapés, no passado. Além disso, na maioria das vezes, as críticas culturais nada mais são do que resumos/sinopses de produtos oferecidos no mercado das

artes, elaboradas com pouco embasamento para elogiar ou para apontar falhas²⁸².

Resultado disso, a relação entre leitores e críticos não é a mais respeitosa. Parcela considerável do público vê as opiniões sobre determinado assunto como algo sem importância, cujo teor apenas reflete a empatia ou a antipatia do resenhista pelo autor ou assunto. Se o resenhista vai contra as opiniões dos leitores, é taxado como alguém que faz péssimas recomendações ou rejeita o que diverte; se opta, entretanto, pela unanimidade, mostra que sua intenção é agradar a um gosto médio²⁸³.

7.2 O resenhista: Enunciador paratópico?

Ligadas a grandes grupos econômicos, editoriais e de comunicação, as revistas representam interesses e inevitavelmente ajudam a construir identidades. Nesse sentido, na tentativa de garantir ao leitor que as informações veiculadas sejam objetivas e independentes, conceito jornalístico questionável no âmbito discursivo, não basta ao jornalista ou colaborador ser honesto e imparcial, é preciso parecer honesto e imparcial, mesmo no jornalismo crítico.

Esses mediadores, enquanto críticos, são essenciais, se não à Literatura, no mínimo ao mercado editorial, uma realidade que os escritores profissionais não podem negar. Ligados à produção literária, os resenhistas realizam a tarefa mínima de mediação e promoção dos lançamentos editoriais. Esse enunciador se expressa num espaço onde se justapõem discursos avaliativos, de autores individualizados, de instâncias coletivas e de níveis de legitimidade. Diferenciam-se um dos outros na mobilização de diferentes cenografias (modelos didáticos, guias culturais, ensaio acadêmico, matéria cultural) a critério dos limites que as subseções ou rubricas lhes impõem. O resultado são cenas de enunciação que podem influenciar a relação crítico/obra/leitor.

²⁸² COELHO, M. Jornalismo e crítica. In: MARTINS, M. H. (Org.). **Rumos da crítica**. São Paulo: SENAC/ Itaú Cultural, 2000. p. 86-87.

²⁸³ ASSIS, F. Jornalismo cultural brasileiro: aspectos e tendências. **Revista Estudos de Comunicação**, Curitiba, v. 9, n. 20, set./dez. 2008, p. 183-192.

No caso do locutor resenhista, de um lado, ele constitui uma figura estranha por acumular particularidades que vão ao encontro da subjetividade requerida pelo gênero: seu discurso é despreendido no sentido de permitir a flutuação de linguagem e temática. De outro lado, seu status/estatuto de jornalista é problemático: enquanto enunciador ele deve cuidar para parecer objetivo, mas ao mesmo tempo ele é crítico literário, por que não? e, a esse título, em virtude do contrato que o gênero discursivo impõe, ele deve exibir sua subjetividade²⁸⁴. É partir dessa tensão que que aplico a noção de paratopia ao lugar do resenhista.

Paratopia é uma noção introduzida por Maingueneau para designar a relação paradoxal de inclusão/exclusão em um espaço social que implica o estatuto de locutor de um texto que decorre dos discursos constituintes. É “uma difícil negociação entre o lugar e o não-lugar, uma localização parasitária que vive da própria impossibilidade de se estabilizar”²⁸⁵.

Veja-se que o conceito é aplicado aos discursos constituintes, o que em tese excluiria o resenhista desse perfil. Há uma distinção implícita entre os discursos paratópicos – os discursos constituintes – e os discursos “tópicos”, isto é, o restante da produção discursiva da sociedade²⁸⁶. Contudo, é conveniente debater essa oposição para, na medida do possível, aproximar diferentes zonas de produção discursiva particularmente relacionadas, como o discurso da crítica praticado pelos resenhistas.

Para Maingueneau, o estatuto paradoxal do enunciador paratópico resulta da especificidade dos discursos constituintes que só podem autorizar-se por si mesmos: se o locutor ocupa uma posição tópica, ele não pode falar em nome de alguma transcendência, mas se não se inscreve de alguma forma no espaço social, não pode proferir uma mensagem aceitável, por isso “um profeta ou um filósofo são paratópicos

²⁸⁴LABORDE-MILAA, I.; TEMMAR, M. Légitimités énonciatives dans le discours littéraire-médiatique: inscriptions subjectives et positions inégales. *Semen*, n. 22, Presses universitaires de Franche-Comté, 2006, p. 145-160.

_____. La figure de l'écrivain dans la critique littéraire médiatique. *Semen* [online], ed. 26, 2008.

²⁸⁵ CHARAUDEAU, P.; MAINGUENEAU, D. *Dicionário de análise do discurso*. São Paulo: Contexto, 2008, p. 368.

²⁸⁶ MAINGUENEAU, D. *Doze conceitos em análise do discurso*. Maria Cecília Pérez de Souza-e-Silva, Sírio Possenti (org.). São Paulo: Parábola, 2010.

na medida em que os discursos religioso ou filosófico o são”²⁸⁷.

Nesse aspecto, cabe o paralelo com o caso em tela aqui, pois se a noção de paratopia, independentemente dos produtores de textos, pode se aplicar ao próprio campo discursivo que funda seu direito à fala, um resenhista é paratópico na medida que o Discurso Jornalístico tem efeito constituinte. O efeito de discurso constituinte diz respeito à discussão do jornalismo como discurso legítimo.

Além disso, a resenha literária do ponto de vista de sua estrutura e de seu funcionamento, compartilha algumas propriedades com a produção dos discursos constituintes. Por exemplo, a competição entre posicionamentos para garantir a autoridade enunciativa, referências a textos fundadores ou canônicos, oposição entre “comunidades de peritos” (a Crítica, a academia, o mercado editorial) e um público alvo (consumidor de literatura, leitor da revista).

Acrescente-se a isso o fato de que essa prática jornalística, como os discursos constituintes, é elaborada em uma comunidade de especialistas e pretende um alcance global, especialmente na sua característica midiática, facilitadora de informação. No entanto, como os discursos religioso, filosófico e literário, termina por efetivamente mobilizar grupos restritos de leitores.

Mas o que impediria a resenha literária, ainda que discurso literário, integrar-se ao conjunto dos discursos constituintes é o fato de ela não se autolegitimar, traço característico do gênero. Ainda que em raras tentativas, a resenha tente se auto definir de maneira reflexiva (como nos primeiros anos de *IstoÉ*), ela se apoia ou combina discursos constituintes para sustentar sua autoridade. Em geral, apoia-se na opinião de uma crítica estabelecida, ou na literatura e seus cânones.

De modo semelhante, Maingueneau vê essa problemática na controvérsia do discurso político e esboça a necessidade de elaborar uma teoria das “sombras” dos discursos constituintes. O autor toma a metáfora de empréstimo a um filme de Kurosawa, *A sombra de um Samurai*. Da ideia de que aquele que desempenha o papel

²⁸⁷ Ibidem, p. 160.

de sombra do rei não é legítimo, parte a questão: “se, por um lado, não se trata de um conjunto de práticas decorrentes de um discurso constituinte, por outro, parece difícil refletir sobre esse tipo de fenômeno sem os remeter aos discursos constituintes”²⁸⁸.

Nessas condições, o discurso da resenha termina por ter um estatuto ambíguo. De um lado, cumpre o papel informativo de divulgação, e de outro parece desejar incluir-se na Crítica, discurso hierarquicamente mais importante e próximo ao constituinte literário, sem, contudo, fazer parte dele. Há na realidade um conflito pelo domínio de uma posição. Um exemplo clássico foi a disputa de legitimidade que ocorreu entre a crítica de rodapé e a crítica universitária.

A paratopia não se resolve tão facilmente, ainda mais quando se observa uma realidade contemporânea repleta de conjuntos de práticas discursivas que constituem problema. É o caso aqui já mencionado do Jornalismo Cultural. Pode-se apreendê-lo de um ponto de vista social, cultural ou econômico. Nesse caso, essa área específica do jornalismo é percebida como um espaço de produção e de circulação de alguns gêneros de discurso associados a diferentes comunidades de “peritos” em Literatura.

Por exemplo, no campo literário: as editoras e seus editores são uma comunidade chave na escolha do que vai ou não ser publicado; os jornalista das sessões culturais são os responsáveis direta ou indiretamente pela divulgação de uma obra; há os especialistas da academia em determinado autor ou temática, que escrevem e divulgam em linguagem e meio específicos; há os jornalistas biógrafos de um autor; coexistem, ainda, os fãs, em comunidades engajadas em práticas de redação de blogs, jornais, livros, que administram fóruns, eventos, escrevem biografias, montam museus ou coleções de relíquias de um autor ou de uma obra específica.

Esse leitor “perito” é uma realidade. Alguns exemplos dessas comunidades, como a Sociedade H. P. Lovecraft sediada em Londres, promovem congressos, filmes, publicações inspiradas no autor, venda de parafernália do universo de Lovecraft; do mesmo modo, funciona a imensa comunidade de estudiosos de especialistas e não especialistas em J. R. R. Tolkien, e a mais recente febre sobre a série de J. K. Rowling

²⁸⁸ Ibidem, p. 164-5.

em torno da saga Harry Potter, que estimulou comentários, análises e trocas de impressões entre leitores aficionados, especialmente no espaço virtual.

Essas práticas discursivas implicam uma distinção essencial entre discursos primeiros (as obras literárias) e discursos segundos (assumidos por peritos que as comentam). A questão que se impõe diz respeito a quem são os peritos e à eminência de uma hierarquia dentro dessa categoria.

8. MUDANÇA DE ROTA: A LEGITIMIDADE DO LEITOR RESENHISTA NA ERA DIGITAL

No quadro contemporâneo, a mediação entre livro e leitor é efetuada por todos os artifícios permitidos pelo casamento entre a mídia e o mercado. A internet, em especial, altera a cenografia do espaço da resenha, redefine os atores e permite o surgimento de um novo gênero, a ‘avaliação do leitor’. A esse respeito, há muito o que discutir, desde questões pragmáticas sobre a exportação de dados da internet, aos impasses da constituição de um corpus digital, problemas específicos que obrigam a revisões e mudanças teóricas e epistemológicas, trabalho para uma próxima etapa. Esse capítulo, portanto, não dá conta de responder os questionamentos levantados, mas aponta um passo adiante de pesquisa.

8.1 Destino: internet

O rádio, o cinema, a televisão e a informática assumem a função que um dia coube à tecnologia dos tipos impressos. Uma questão complexa, mas nada impede que o meio digital favoreça o surgimento de novas plataformas para o exercício da crítica. A crítica literária e a crítica cultural vivem um momento particular, no qual seus pressupostos devem ser reavaliados, e seu papel, literalmente, reinventado²⁸⁹.

Na série “Jornalismo cultural: promessas e impasses”, sobre a preservação dos suplementos literários, Rocha continua com impressões nessa linha: a publicidade impressa importa cada vez menos para a movimentação do mercado literário. As editoras anunciam ativamente através de seus sites, assim como se beneficiam de um relacionamento novo e produtivo com blogueiros, que se multiplicam com grande rapidez e vitalidade. Para o autor, a forma de legitimação tradicional do jornalismo

²⁸⁹ ROCHA, J. C. de C. **Crítica literária**: em busca do tempo perdido? Chapecó: Argos, 2011, p. 337.

cultural tende a esgotar-se rapidamente, “se é que já não pertence de todo ao ontem da vida literária”²⁹⁰.

Rocha defende a hipótese de que a circunstância contemporânea apresenta uma potência inédita na história da cultura brasileira, mas que se encontra nublada pelo “blaseísmo” dos adeptos da “melancolia chique”, ou seja, do lugar comum de que o Jornalismo Cultural já era.

O autor termina por reconhecer o potencial do meio digital: a internet em si mesma não seria o grande inimigo da literatura. Lembra que com as revistas culturais digitais e os periódicos acadêmicos *online*, o mundo digital permitiu a existência e a circulação de um enorme volume de empreendimentos, que talvez não pudessem existir no mundo de papel.

Contudo, na era digital e da indústria cultural, o objeto literário é produto cultural como a telenovela, um *single* ou uma produção cinematográfica, e sua mediação não é dependente exclusivamente do Jornalismo Cultural, de quebra nem da revista (impressa ou digital) e nem da resenha. Não se pode negar que a crítica informal, as avaliações leigas e os comentários sobre literatura na internet crescem a passos largos, constatados não só nos blogues literários, mas também nas livrarias virtuais, que tornaram a veiculação de pequenas resenhas de leitores um negócio lucrativo, e substituem o boca-a-boca.

8.2 A resenha literária ganha um concorrente

O modelo clássico de crítica vê na literatura um objeto de estudo. Contudo, esquece os impactos que a leitura provoca no leitor, relegando ao segundo plano o modo como a literatura afeta os leitores. A esse respeito José Castello (2012) afirma: “A ficção deixa profundas feridas no leitor – mesmo no mais bem equipado deles”²⁹¹.

²⁹⁰ ROCHA, J. C. C. Jornalismo cultural: promessas e impasses. ed. jun., jul., ago. **Rascunho**: Curitiba, 2013.

²⁹¹ CASTELLO, J. A ficção que sente vergonha. **Valor econômico**, 2012.

Castello acredita na hipótese de que a crítica literária seja um tipo de ficção, pois mesmo a mais “pura” delas estaria impregnada de memória, devaneios e imaginação. Essa afirmação, em tese, incomodaria os críticos, pois faria com que fossem expostos, abalando seus conceitos e posturas metodológico-científicas. O autor exemplifica essa questão ao citar o escritor húngaro, Imre Kertész: “Quanto mais argumentos apoiam a minha razão, tanto mais longe fico da verdade, porque participo de um jogo de linguagem cujos componentes são todos falsos, me encontro num sistema de ideias que deturpa tudo”²⁹². Para Castello, quando um crítico lê um livro, como qualquer leitor comum, ele é mais objeto de interpretação do que sujeito da interpretação.

A reflexão de Castello naturalmente volta-se ao crítico acadêmico, aquele munido de arcabouços teóricos, tradições analíticas e protocolos de leitura. O autor, que é também escritor e jornalista, colaborou inúmeras vezes em *Época*, com resenhas literárias cujo teor analítico contrastam com as ‘reportagens resenha’ da revista. Para ele, todo crítico é, antes de tudo, um leitor comum.

Na atualidade digital, a constatação de Imre Kertész destacada por Castello se inverte: hoje, apoiada menos em argumentos e mais em autenticidade, uma faceta da crítica atinge uma massa de leitores com comentários e opiniões dos próprios leitores. Tudo se subverte nesse contexto. O mediador não é o intelectual, o acadêmico ou o jornalista cultural. Entre o livro e o leitor, outro leitor: enunciador e coenunciador dividem o mesmo lugar de fala.

Nesse contexto, uma nova figura acena para o crítico literário: o leitor comum, que cada vez mais deixa seus vestígios ou em comentários de blogues, de resenhas do jornalismo cultural *online* ou principalmente nas abas que comentam o ‘produto livro’ nas grandes livrarias virtuais. Paradoxalmente, a autoridade desse leitor deriva da sua falta de credenciais. Nem acadêmico, nem crítico, nem profissional do jornalismo, essa autoridade é definida em grande parte por suas práticas de leitura “indisciplinadas”.

Buurma e Heffernan analisam diversos relatos e trabalhos sobre como esse leitor comum lê. A leitura seria “ligada aos ritmos do corpo” com atenção difusa e

²⁹² Idem.

compreensão descontínua, ao invés de transcendental; ou pouco preocupada com estruturas formais, preferindo mergulhar nos detalhes "e complicações" do enredo. Ao contrário dos profissionais, ao invés de buscar a unidade orgânica do trabalho, esse leitor leigo estaria mais atento ao modo como o texto utiliza "a linguagem de uma forma referencial para invocar o mundo fora das páginas"²⁹³.

Segundo as autoras, o leitor leigo de romances e jornais lê "extensivamente" e valoriza experiências de reconhecimento, encantamento, choque e conhecimento – modos de engajamento que os leitores acadêmicos compartilham, mas muitas vezes negam.

As autoras se posicionam a partir do lugar do profissional acadêmico da crítica. Nesse sentido, sugerem que o leitor comum seria na atualidade como "uma mascote, musa, ou modelo" para os críticos que se tornaram impacientes com os protocolos rotineiros de leitura profissional. As autoras apontam tons/marcas dessa influência na escrita de críticos famosos (norte-americanos) que estariam ganhando espaço na mídia ao se adaptarem à "leitura de superfície", um estilo de leitura que estrategicamente adota uma posição leiga e um estilo de escrita informal, em oposição à dedicação hermenêutica.

A mediação literária ganha contornos mais extremos. Em *Mainstream: a guerra global das mídias e das culturas*, Frédéric Martel traça a geopolítica da cultura e das mídias ao redor do mundo. Em capítulo específico é abordada a cultura *mainstream* (para o grande público, dominante, popular) no campo do jornalismo cultural e em especial do mercado editorial influenciado pelos *cultural studies* que anunciariam uma vida cultural sem a figura do crítico.

O autor afirma que, nos Estados Unidos, o crítico não é mais o árbitro que tem por missão avaliar em função da qualidade e subjetividade, mas igualmente em função da popularidade, fator mais quantificável. O novo crítico é um vendedor e não mais um juiz. A concepção é publicitária e não mais judicativa. Martel entrevistou jornalistas

²⁹³ BUURMA, R. S.; HEFFERNAN, L. The common reader and the archival classroom. *New Literary History*, v. 43, n. 1, The Johns Hopkins University Press, 2012. p. 118.

culturais em 35 estados americanos e constatou que a tendência geral, na indústria cultural, é ditar a moda e acompanhar a preferência do público.

O "leitor médio" (essa abstração tão cara à indústria do livro) não tenta recriar o sentido original produzido pelo autor, muito menos apreender a natureza ideológica do texto. O ato de ler, para ele, é teoricamente inocente e analiticamente ingênuo, sendo que cada texto só pode ser entendido dentro de suas próprias condições histórico-sociais de leitura²⁹⁴.

A regra vale igualmente ao leitor profissional: cada texto é recebido e julgado de acordo com uma dada experiência de vida e de leituras anteriores. Todavia, nos termos de Pelegrini, isso não exclui o fato de que o papel do leitor, enquanto tal, é situado na hierarquia social, no interior da ideologia e em algum nicho de mercado. Ou seja, o modo pelo qual o leitor recebe o texto e (re)constrói seu sentido é função de seu lugar na sociedade.

Na sociedade movida pela indústria cultural, o leitor assume antes de tudo o lugar de consumidor. Nesse panorama, um produto só se torna de fato produto quando consumido, desse modo, um livro só completa esse caminho nas mãos do leitor. A esse respeito, a autora também comenta:

A troca gradativa do estatuto de "puro objeto estético" pelo de mercadoria, trouxe como consequência inescapável a também gradativa redefinição das relações entre a literatura, o leitor, o autor e a própria crítica, que agora, mais que nunca, circulam no interior de um todo estruturado de acordo com a lógica do dinheiro, denominado mercado editorial²⁹⁵.

8.2.1 Leitor resenhista e mudança na cena enunciativa

A internet impôs uma linguagem ainda mais breve e veloz do que aquela que o jornalismo emprega, espaço ideal para o surgimento de um novo cenário de comentários mais ao gosto geral. Em princípio, esses comentários são as avaliações de produtos

²⁹⁴ PELLEGRINI, T. A literatura e o leitor em tempos de mídia e mercado. **Ensaio**. Unicamp, 1997.

²⁹⁵ Idem.

ofertados nas lojas virtuais. No mercado editorial, são as avaliações do leitor, a respeito de um determinado livro, publicadas nas livrarias virtuais. Adotarei o termo *avaliação do leitor*, um gênero em contraste com o objeto até então estudado, a resenha literária.

Menos formais, essas opiniões são expostas nas abas ‘opinião do cliente’, ‘deixe seu comentário’ ou ‘avaliação do consumidor’. São textos breves que podem variar de uma prosa trabalhada até a expressão rudimentar. Alheios à Teoria ou à prática jornalística, o discurso da *avaliação do leitor* não é “esse livro é ruim” é “não gostei desse livro” e pode se configurar em registro de linguagem SMS, contemplar sentimentos pessoais, elementos de localização, referências a um estado de espírito, falhas de ortografia ou, no pior dos casos, até plágios de avaliações alheias. E de um modo geral, as cenografias são associadas a testemunhos, depoimentos, diálogos informais, desabafos, conselhos:

*5 ★ / **Maravilhoso!** / Reúne toda a obra do gênio. Mais fácil que comprar todos os livros, como o *Quarenta Clicks em Curitiba*, muito difícil de encontrar. Recomendo para os novos leitores e para os mais ocupados²⁹⁶.*

*5 ★ / **maravilhoso** / viciante me arrependi por não ter comprado a coleção completa agora estou agoniada querendo saber o restante da historia. Sinceramente, acho que mesmo que não tivessem feito esta recomendação, eu não seria capaz de largar o livro depois de ter iniciado a leitura²⁹⁷.*

*5 ★ / **Segui a recomendação de Hugh Howey (autor de *Silo e Ordem*) e li o livro todo de uma vez só... / É uma narrativa que prende o leitor do começo ao fim, não existe espaço para especulações, os acontecimentos são jogados um por cima do outro ininterruptamente, a tensão é tamanha que poderia ser “cortada com uma faca”. (...). Um dos melhores “thrillers” que já li e duvido muito que alguém consiga lê-lo sem se envolver com tudo o que acontece e se sentir angustiado e tenso com a situação. 5 de 5 estrelas e se pudesse dar 10, daria!²⁹⁸***

²⁹⁶ Avaliação do internauta “Bruno Nascimento” sobre *Toda Poesia*, de Paulo Leminski, sem data de postagem, extraída de www.livraria cultura.com.br.

²⁹⁷ Avaliação do internauta “anibal1” sobre *Cinquenta tons de cinza*, de E. L. James, postada em 11 de março de 2015, extraída de www.americanas.com.br.

²⁹⁸ Avaliação do internauta Cintia Emerich sobre *Caixa de pássaros*, de Josh Malerman, postada em 19 de março de 2015, extraída de www.amazon.com.br.

Os exemplos são extraídos de três grandes livrarias/lojas virtuais atuantes no mercado brasileiro (Livraria Cultura, Lojas Americanas/Saraiva e Amazon Brasil). Acompanhados de um sistema de avaliação contundente como as cinco estrelas ou a nota numérica, os comentários possuem títulos que funcionam como manchetes para atrair o leitor (“Maravilhoso!”; “...li o livro todo de uma vez só”). Os autores dessas avaliações usam nomes ou apelidos, não são totalmente identificáveis. Os textos têm muito da recomendação de produtos, prática corriqueira entre consumidores virtuais (“Recomendo para os novos leitores e para os mais ocupados”; “me arrependi por não ter comprado a coleção completa”; “5 de 5 estrelas e se pudesse dar 10, daria!”). É inegável que esses consumidores minirresenhistas, em princípio, sem qualquer vínculo com editoras, movimentam e influenciam o mercado literário.

O comentário sobre literatura na internet mostra não mais seguir a lógica da imprensa clássica, que busca o “especialista” ou o “leitor experiente” para estabelecer um juízo diferenciado e/ou distanciado do senso comum, da “média”. Pelo contrário, o importante passa a ser o caráter geral da experiência de leitura (*Maravilhoso!; viciante; prende o leitor do início ao fim*). A seu favor, argumenta-se que tais comentários compartilham um desejo de dar conta dos livros de forma mais efetiva, atentando para aspectos como a sensação da leitura e a qualidade do entretenimento alcançado²⁹⁹.

O leitor, em busca desse aspecto, pode contar com os conselhos de seu ‘vizinho’ virtual que não escreve em nome de nenhuma editoria cultural. Invoco aqui a questão do *pathos* – é mais fácil aderir a esse *ethos* em função da identidade que estabelece entre resenhista e leitor. O julgamento desse homem comum seria garantia de independência e autenticidade em oposição a uma crítica formal e atrelada ao *marketing* editorial. A recepção do livro pelo leitor/avaliador, com seu estilo coloquial de escrita e um caráter idiossincrático de suas escolhas e avaliações, gera a identificação de outros leitores que, instigados pelos comentários nas lojas virtuais, viram consumidores.

Discursivamente, a *avaliação do leitor* expõe um novo *ethos* – muitas vezes involuntário do ponto de vista do enunciador. Em outras palavras, não é uma imagem

²⁹⁹ KLEIN, K. F. Impressão do 'leitor comum' na internet ajuda editoras a revisarem estratégias. Ilustrada. **Folha de S. Paulo**, ano 93, n. 30.719, ed. 11 mai. 2013.

‘pretendida’, mas evocada pelo seu lugar de enunciação discursiva. Na retórica aristotélica, o termo se aproxima muito da *eúnoia*, uma das virtudes morais que garantem credibilidade ao orador, nesse caso, aquele que se solidariza/gera empatia com o alocutário.

Foi no ambiente virtual que o leitor conquistou o espaço antes destinado ao especialista. Assim, esse *ethos* se constitui pelas condições de produção do gênero, não mais pela autoridade conferida ao enunciador ou ‘competência’ constituída/adquirida como nas resenhas literárias. Sob a perspectiva maingueneana, essa alteração nas condições de produção configuraria uma mudança de cena genérica e provavelmente de cenografia. O contrato genérico de uma *avaliação do leitor* muito pouco se assemelha ao estabelecido na resenha literária tradicional (basta comparar com os critérios de êxito expostos no capítulo anterior). Antes a conveniência à legitimidade do suporte; as impressões pessoais à autoridade de um argumento; a linguagem acessível às formalidades discursivas (jornalísticas ou literárias); a opinião despreziosa à avaliação por determinação profissional.

Maingueneau defende que uma modificação do suporte material de um texto altera radicalmente um gênero de discurso. Completa que o que chamamos “texto” não é um conteúdo a ser transmitido por este ou aquele veículo, pois o texto é inseparável de seu modo de existência material (suporte/transporte, estocagem e memorização)³⁰⁰. Quando aborda a “textualidade navegante” da web, o autor denomina essa prática de “comunicações de um terceiro tipo”³⁰¹, e levanta alguns problemas e dificuldades como os “locutores problemáticos” que tornariam difícil a constituição de uma imagem de autor consistente, particularmente por questões de anonimato ou pseudônimos na proliferação de espaços de expressão pessoal, por exemplo blogues e redes sociais.

Os problemas também são de ordem textual e de legitimidade. No caso da *avaliação do leitor*, muitos desses indivíduos que postam, e não necessariamente assinam um comentário on-line não são uma voz autorizada, são apelidos, *nicknames*, que reagem e se manifestam sem serem eles mesmos credenciados. No entanto, o

³⁰⁰ MAINGUENEAU, D. *Análise de textos de comunicação*. São Paulo: Cortez, 2011. p. 68.

³⁰¹ MAINGUENEAU, D. *Discours et analyse du discours*: introduction. Armand Colin, Paris, 2014. p. 185.

espaço cedido ao leitor na livraria virtual não exige credenciais, pois seu coenunciador, que é um enunciador em potencial, o legitima.

Marie-Anne Paveau³⁰² teoriza e discute os discursos nativos, nascidos da e para a internet, com linguagem e função próprias, mas seu interesse particular recai sobre o Twitter e sua rede enunciativa multimodal formada de *hashtags*, *emoticons* e *links*. Discursos tradicionais, como o feminista e dos oprimidos políticos, são avaliados pela ótica que ela conceitua como Análise do Discurso Digital (ADD). A autora elabora também o conceito de “tecnologia discursiva” para designar um dispositivo no qual a produção discursiva é intrinsecamente ligada a utensílios tecnológicos (aparelhos, aplicativos, plataformas).

O debate da autora também tem se firmado sobre questões que concernem à coleta de *corpus* (circunscrição, arquivamento, etc.), representatividade e validade de *corpora* elaborados e dos resultados e difusão desse tipo de pesquisa. Portanto, na perspectiva da ADD, a *avaliação do leitor* poderia se configurar como um gênero nativo da internet, ancorado em grande parte em livrarias virtuais, sem vínculo com o discurso jornalístico, destinado ao leitor/consumidor, um campo a ser estudado e aprofundado.

8.3. Um gênero de mercado?

É possível esboçar um panorama da repercussão desse gênero digital em termos culturais e financeiros. Nesse cenário, o resenhista da imprensa e sua resenha literária, que não deixa de ser uma crônica de experiência de leitura reforçada pela legitimidade

³⁰² PAVEAU, M.-A. Réalité et discursivité. D’autres dimensions pour la théorie du discours. **Semen**, n. 34, 2012, p. 95-115.

_____. Technodiscursivités natives sur Twitter. Une écologie du discours numérique. In: LIENARD, F. (2013, coord.) Culture, identity and digital writing, **Epistémè**, 9, Revue internationale de sciences humaines et sociales appliquées, Séoul: Université Korea, Center for Applied Cultural Studies, 2013, p. 139-176.

_____. Genre de discours et technologie discursive. Tweet, twittécriture et twittérature, **Pratiques**, 2013b, p. 7-30.

_____. Dictionnaire d’analyse du discours numérique, **Technologies discursives** [carnet de recherche]. 2013c. Disponível em: <<http://technodiscours.hypotheses.org/category/dictionnaire-dadn>>.

do jornalista que a assina, perdem protagonismo. Agora eles dividem terreno com o tom genuíno do leitor leigo que se expressa via ‘comentários’ nas livrarias virtuais e sites de compartilhamento, terrenos cuja legitimidade ainda deve ser avaliada, apesar de em termos financeiros já terem se mostrado relevantes no mercado editorial.

De atividade autêntica, a *avaliação do leitor* passa à prática de *marketing*. Consequência esperada, tratando-se do espaço em que se desenvolve, o comércio digital. Em produtos culturais como os filmes, a investigação empírica de Duan et al.³⁰³ afirma que os comentários online ou as avaliações dos cinéfilos em sites especializados não influenciam ou influenciam pouco no comércio cinematográfico. Contudo, quando se trata de livros, os resultados são diferentes.

Em *Effect of internet book reviews on purchase intention: a focus group study*³⁰⁴, os autores apontam para o oposto do mercado de filmes. No mundo dos livros, essa prática influencia o consumo. Em trabalho similar, Li e Hitt³⁰⁵ examinam como as preferências idiossincráticas dos primeiros compradores de um produto podem afetar o comportamento de compra dos consumidores a longo prazo, bem como o bem-estar social criado por sistemas de avaliação. Os autores testam o modelo usando as resenhas de livros postadas na *Amazon.com* por leitores leigos para explicar a estrutura de avaliações de produto ao longo do tempo. Isso reflete em fatos como a compra do *GoodReads*, rede de indicações de livros com 17 milhões de membros, pela *Amazon* em 2013. É a fusão de um banco de dados de recomendações de leitores a outro imenso conjunto de dados de navegação e compras.

Crise de autoridade? O impacto dessa nova fonte de avaliação, independente, desbanca o discurso vertical em prol do horizontal e põe em xeque a distinção entre a crítica legítima e a promoção editorial.

Se antes os livros entravam apenas em listas de mais vendidos, agora eles podem

³⁰³ DUAN, W.; GU, B.; WHINSTON, A. B. Do online reviews matter? an empirical investigation of panel data. University of Texas, 2005. **Decision Support Systems**, v. 45, n. 4, p. 1007-1016, 2008.

³⁰⁴ LIN, T. M. Y.; LUARN, P.; HUANG, Y. K. Effect of internet book reviews on purchase intention: a focus group study. **The Journal of Academic Librarianship**, v. 31, n. 5, 2005, p. 461-468.

³⁰⁵ LI, X.; HITT, L. M. Self-selection and information role of online product reviews. **Information Systems Research**, v. 19, n. 4, 2008, p. 456-474.

figurar também entre os mais bem avaliados pelo consumidor – um diferencial considerável num mercado que abriga a cada dia dezenas de novos produtos similares³⁰⁶.

Essa é a lógica mais interessante para as editoras, que, atentas a essa manifestação, passam a repensar estratégias editoriais e a planejar futuras publicações, traduções e aquisições. Assim se desenvolve na indústria cultural uma literatura/produto que cria a demanda de mercado.

O objetivo do mercado editorial passa a ser representar e atingir cada vez mais os “semelhantes” e, diante da facilidade ou dificuldade de atingir o objetivo (ou seja, vender livros), títulos são oferecidos ao público com venda garantida, pois o comentário se reforça em sua função de fazer circular a mercadoria, torná-la moeda corrente e garantir sua visibilidade e seu acesso. Uma vez fisgado o leitor, invariavelmente as editoras terminam por definir o que será lido, sempre conectando lançamentos aos sucessos de vendas anteriores³⁰⁷.

Essa lógica também é reforçada por Pierre Bourdieu em *A produção da crença*. Se a divulgação de uma obra de arte é mecanismo obrigatório para sua visibilidade, torna-se fundamental verificar que tipos de corte circunstancial e de representação a mídia faz do circuito em que se insere. Na perspectiva crítica de Bourdieu sobre o processo de criação, circulação e consagração dos bens simbólicos, a cultura é o resultado de um amplo jogo e empreendimento social³⁰⁸. Subvertendo a tradicional apreciação do caráter sagrado da arte e da cultura, Bourdieu considera os campos de produção artística como universos de crença, que funcionam na medida em que conseguem também produzir produtos e as necessidades desses produtos.

Para o autor, o papel da mídia, ao garantir a visibilidade das ofertas, e o papel

³⁰⁶ KLEIN, K. F. Impressão do 'leitor comum' na internet ajuda editoras a revisarem estratégias. Ilustrada. **Folha de S. Paulo**, ano 93, n. 30.719, ed. 11 mai. 2013.

³⁰⁷ EZABELLA, F.; COZER, R. O negócio da crítica. Livros e Leitores. **Observatório da Imprensa**, ed. 746, 2013.

³⁰⁸ BOURDIEU, P. **A Produção da crença**: contribuição para uma economia de bens simbólicos. São Paulo: Zouk, 2004. p. 57-61.

dos críticos, autoridades que afiançam a consagração ou a descoberta dos novos talentos, são determinantes no sistema. Mas Bourdieu só não acrescenta o papel do próprio consumidor de cultura, que no caso do mercado editorial, também adquire estatuto de autoridade, no mínimo dentro de um nicho particular de leitores.

Na literatura de demanda fabricada geralmente figuram produtos literários que abusam tanto dos clichês narrativos como das temáticas em voga, às vezes traduções descuidadas pela pressa do lançamento, gordura editorial que esperou o momento certo para vir a público e inundar a paisagem literária.

Esses produtos literários, reforçados, sustentados e difundidos pela *avaliação do leitor*, são um modelo de negócio do mercado editorial. Não tendo repertório para diagnosticar as qualidades formais da literatura que consome, o leitor comum desenvolve um hábito, consumir esse produto literário e recorrer à *avaliação do leitor* como fonte crítica.

Esse panorama repercute em três problemas. Primeiramente, essa movimentação espontânea chama a atenção das editoras, que se tornam ativas no diálogo com os leitores, e passam a firmar parcerias, até mesmo formais. Por outro lado, há o risco de se legitimar uma manifestação que, assim como a resenha literária na imprensa, não está imune à manipulação. Em *Six degrees of reputation: the use and abuse of online review and recommendation systems*, os pesquisadores David e Pinch comprovam a prática constate de plágio nos comentários feitos sobre livros no site da *Amazon*. Os autores demonstram como consumidores, no afã de despontarem como leitores vorazes e comentadores de alta produtividade, copiam e adaptam comentários prontos que servem a títulos semelhantes. Para David e Pinch, o mercado de falsas recomendações é maior do que se imagina.

Os dois outros problemas que emergem são de ordem cultural. Se o leitor consome passivamente tudo o que a mídia veicula, tudo o que o leitor vizinho comenta, tudo o que a livraria expõe na vitrine ou nos *banners* das lojas virtuais, seu repertório cultural se restringe. Ainda que consideremos os indivíduos capazes de fazerem suas escolhas conforme sua escolaridade, idade, sexo, condição social, etnia, é a repetição ou exposição sistemática a mais forte dessas variáveis, até o limite da saturação.

Os *produtos literários* do mercado editorial dominam as vitrines e prateleiras centrais das livrarias, e não exclusivamente dominam os banners promocionais dos sites de vendas. Um bom exemplo é a literatura adaptada para o cinema, cujas capas dos livros viram reprodução dos cartazes de divulgação do filme (já se comentava na primeira edição de *IstoÉ* de 1976 sobre o leitor que tinha que desviar de *Tubarão* para acessar os fundos da livraria onde, com sorte, encontraria uma alternativa ao *mainstream*).

Esse costume de ocupação do máximo de espaço nas prateleiras para impedir a entrada da concorrência menos lucrativa corresponderia a outra faceta do jabá, o mesmo usado na resenha da revista, que consiste em pagar uma propina às editorias culturais para se promover uma divulgação disfarçada de crítica, ou presentear, às vezes com o próprio livro, para se obter uma *avaliação* favorável em um site de vendas de peso ou num perfil influente de rede social.

Assim, se configura o terceiro problema: a promoção maciça asfixia a produção literária não financiada pela indústria cultural. A literatura que emerge fora dessa concepção mercadológica também é menos difundida pela *avaliação do leitor* e termina por ser confinada nas estantes que recobrem o vazio das paredes das livrarias.

Invariavelmente a discussão recai menos sobre a quantidade, e mais sobre a qualidade do que se lê. Nosso país é constantemente acusado de baixo consumo de literatura, de uma média ínfima de livros lidos *per capita*, sendo assim não haveria objeção em cada indivíduo ler o que bem entendesse e, ao exporem suas impressões, estimularem novos leitores. A questão, contudo, está em misturar o direito de cada um gostar do que lhe interessa com o dever de reconhecer a qualidade de uma obra e mediar o acesso do sujeito a uma cultura para além do seu gosto pessoal.

Quando o aspecto é separar o gosto pessoal de um policiamento da fruição literária, o crítico perderia em tese o direito de dizer que algum produto cultural é bom para alguém. Porém, há a necessidade e o direito de se dizer o que é bom e o que é

menos digno de atenção, sem ser acusado de autoritarismo cultural³⁰⁹. É na justificativa desse suposto autoritarismo que nascem os leitores estimulados e influenciados por outros nas vezes de crítico, sem aval legítimo.

O jornalista conclui que é inegável a presença de uma repreensão da crítica, possivelmente motivada pelo discurso da cultura enquanto fator de integração social e como tal não faria sentido ter uma avaliação crítica da produção cultural e sim políticas públicas que a fomentassem. Nesse panorama, toda intenção de crítica pode soar presunção acadêmica contra a vida cultural e sua suposta espontaneidade produtiva. Suposta, pois na realidade do mercado, toda produção cultural é um ativo financeiro.

³⁰⁹ KLEIN, K. F. Impressão do 'leitor comum' na internet ajuda editoras a revisarem estratégias. Ilustrada. **Folha de S. Paulo**, ano 93, n. 30.719, ed. 11 mai. 2013.

CONCLUSÃO: A INGRATA TAREFA DE GENERALIZAR

O panorama geral para a resenha literária em revistas é desafiador, assim como é empreender um percurso histórico e discursivo do gênero sem, ao fim, no mínimo esboçar um denominador comum para o objeto de estudo. Nas revistas, esse gênero jornalístico deu ao livro ou à Literatura uma visibilidade pública, uma realidade e uma significância diferente da praticada no mundo acadêmico e nos suplementos mais especializados. Essa mediação, no geral, se operou de dois modos distintos: **informativo** e **analítico**. Esses movimentos se baseiam na frequência das cinco categorias descritivas elencadas no trabalho, a saber, os enunciados expositivos, judicativos, didáticos, eruditos e integradores, que funcionaram como parâmetro usado para aferir o caráter geral da resenha literária praticada nas diferentes revistas – caráter em termos de *ethos* da publicação ou mais exatamente da seção específica.

O movimento informativo é composto basicamente de enunciados expositivos e integradores. E aqui retomo suas características: são os enunciados factuais, apresentam os dados do objeto literário, título, autor, sinopse, editora, preço, páginas, prêmios, ocasião de lançamento, recepção crítica e recomendação. É esse o movimento que dá o tom de divulgação e de agenda cultural à resenha.

O viés analítico, por sua vez, consiste na formulação de um conceito de valor a respeito do livro, com vistas a estimular ou não o leitor a apreciá-lo ou consumi-lo. Essa formulação se assenta em enunciados judicativos, eruditos e didáticos, e por vezes privilegia apenas a primeira categoria (enunciados judicativos) em detrimento das outras duas. É basicamente o movimento de mediação e de crítica cultural.

Ambos os movimentos são capazes de alargar o horizonte intelectual de seu público leitor, mas em graus diferentes. Essa variação se revelou nas análises que buscaram respostas nas marcas discursivas dos textos, nas imagens, no público suposto e nas ênfases editoriais de cada publicação.

Em *Manchete*, tivemos um caso *sui generis*: no lugar dos artigos de caráter geral, como os de Carpeaux, Paulo Mendes Campos, entre tantos outros, veiculados nas

séries especiais literárias, e que realmente impulsionavam o conhecimento global de literatura entre os leitores, passou-se a ter apenas e unicamente a resenha dos livros recém lançados ou que estavam circulando no mercado, na busca em atender o maior público possível.

Apesar do papel formativo e didático das séries literárias, a resenha literária na Revista focalizada foi, em grande parte, informativa. A cena genérica da resenha literária em *Manchete* teve o predomínio dos Modelos 1 e 3, apresentando pequena variação na cenografia, geralmente de ‘sugestão’ ou ‘dica’ ao leitor. Desde a sua criação até o encerramento da Revista, pôde-se observar um deslocamento do *ethos*, inicialmente ‘elogiador por encomenda’, num extremo, ‘catador de minúcias’, em outro, até o ‘crítico antenado’. Este último mimetizou/absorveu no discurso o movimento do mercado editorial: a nota de lançamento acabou por dominar a revista nos seus últimos anos, com breves e frívolos enunciados judicativos.

Em *Veja* reforcei o entendimento dos gêneros como contrato, e a análise enfatizou o caráter normatizador da resenha enquanto criadora de comportamentos, porque performática. A revista não foi pioneira, mas iniciou um uso mais intensivo da imagem do autor como atração à resenha. O autor, agora não é apenas o produto da atividade de escritor, de seus textos, ele é celebridade cuja imagem também é moldada na percepção de diferentes públicos quanto a seus gestos e palavras e na interação com a mídia que o promove. A cena genérica predominante é o Modelo 1, mas a cenografia se mostrou mais severa no julgamento e prescritiva nas recomendações. Assim, observou-se nas páginas da Revista o convívio de um *ethos* acadêmico e de um ‘crítico antenado’ ‘prescritor’ de leitura.

No percurso histórico e discursivo de *IstoÉ* viu-se o apagamento progressivo da resenha literária analítica e mediadora. Os textos mais densos, dos anos 70 e 80, de *ethos* ‘instrutivo’, numa cenografia de ‘aconselhamento’, e ‘mediador’, numa cenografia de ‘conversa informal’, com predomínio da cena genérica Modelos 2 e 1, respectivamente, foram se deslocando das primeiras páginas da revista, primeiro para o espaço mais restrito da seção cultural no final da publicação, depois limitando-se a sinopses dos lançamentos editoriais (Modelo 3).

As resenhas em *Veja* e *IstoÉ* iniciaram robustas (em tamanho e conteúdo), e nos anos 90, além de estabelecerem um modelo gráfico, moldaram-se a um perfil menos analítico, em que o julgamento se dá menos em bases eruditas. Isso ocorreu por diversas razões: o texto jornalístico, dominado pelas normas de clareza, objetividade e concisão não comportava o gênero; também decorria da ampliação dos meios de comunicação e do repertório cultural. A internet passava a poder agregar essa demanda com menos custos, via edições *online* de conteúdo especializado, mas igualmente porque a literatura perdia relevância cultural, no sentido de o protagonismo ser compartilhado com outras funções autorais e conteúdos diversos de um Jornalismo Cultural cujo caráter é cada vez mais o de ‘variedade’. A resenha literária deixou de ser item fixo nas seções culturais da imprensa escrita, na medida em que se acotovelava com críticas de cinema, música, televisão e espetáculos. A perda de importância do assunto/objeto da resenha reflete na perda da autoridade/*expertise* do seu autor, e termina por banalizar/dessacralizar esse discurso.

Na virada do século 21, a revista *Época*, atenta às mudanças decorrentes da era digital, investiu no visual gráfico da revista e das resenhas. Deu tom jornalístico (descritivo) e menos analítico aos lançamentos editoriais, ao passo de não se pronunciar judicativamente na maioria dos casos. A mudança de cenografia foi mais evidente. Além da imagem, a palavra do autor, em entrevista, passou a compor a resenha. Constar na rubrica “Livros” em *Época* configura recomendação instantânea, disfarçada em matéria cultural. Há, desse modo, o predomínio da cena genérica Modelo 4, e a cenografia de ‘guia cultural’ reforçada num *ethos* empático ao leitor.

No geral, as revistas fazem um trabalho indispensável de divulgação, mas também detectam as tendências do leitor na escolha dos livros, e trabalham na conformação do seu gosto. Nesse processo, a formatação publicitária invariavelmente invade as formas de enunciação do Jornalismo Cultural, e não é diferente na resenha literária. Tal como ocorre na publicidade moderna, a apresentação do gênero não é destinada apenas a fornecer informações factuais e avaliações, mas a esboçar um *ethos* que amenize o caráter persuasivo que fomenta a adesão dos leitores. As nuances cenográficas, por sua vez, são alternativas para se distinguir dos concorrentes.

Em suma, o que se acompanhou foi o resultado de um longo processo de

mercantilização da literatura. A resenha se tornou uma agenda de recomendações, meramente informativa, recheada com notas de lançamento; ou uma coluna literária movida por interesses secundariamente literários, com críticas fundadas na impressão e expressas em termos extremos; ou, ainda, um discurso que tende à bajulação ou à belicosidade.

A resenha resistiu por algum tempo, mas foi gradativamente limitada pelas regras de edição do jornalismo e pelos imperativos da indústria cultural, caso em que a transmuda de gênero: de resenha literária para nota informativa ou recomendação publicitária. As exceções, ocasionais, ante o mero texto de divulgação comercial, conseguiram algumas vezes desenvolver uma atividade crítica acessível e que promoveu um acesso direto à experiência literária, por meio de uma linguagem intuitiva, fiel/condizente com o/ao leitor comum.

Mas esse ideal de jornalismo cultural, instrumento mediador que procura estabelecer um diálogo com os leitores e a literatura é raro porque difícil numa atividade paratópica em que o enunciador pratica uma espécie de ética do meio-termo imposta pelo discurso jornalístico que além de reger a cena englobante, muitas vezes dita as regras da cena genérica em prol do mercado editorial, mas não da literatura.

Há, portanto, na produção da resenha literária em revistas, além da imposição do mercado, o não lugar do resenhista. Esse lugar de fala é um espaço de tensão que comporta uma relação dialética entre a liberdade do subjetivismo da crítica e a técnica do jornalismo. Diferentemente do jornalismo convencional, coexistem repórteres, intelectuais e pensadores, não necessariamente formados no campo jornalístico, mas no trabalho mesmo com textos literários, artigos analíticos e textos informativos.

Esse impasse profissional contribui para os dois modos de operação/atuação da resenha que se refletem em dois *ethé padrão* de resenhista. Por vezes, numa mesma edição de revista, coexistem o *ethos* do ‘crítico jornalista’ em oposição ao do ‘jornalista crítico’.

Se assumido como estratégia discursiva da resenha literária, o caráter de constitutividade marcado pelo Discurso Literário do primeiro tipo, tem-se um *ethos* de tom acadêmico e analítico, que busca a mediação via comparações literárias

(enunciados eruditos, didáticos) que servem de base aos judicativos. O leitor é raramente mencionado nesse texto em que as impressões de leitura do enunciador são mais fundamentadas. Tem-se um profissional especializado que colabora na revista, e se adapta ao discurso jornalístico.

Do outro lado, o ‘jornalista crítico’, é o profissional do jornalismo que ou é designado para essa atividade ou, por meios próprios, procura se firmar nessa especialidade. É o colunista fixo ou ocasional das editorias de cultura das revistas, que recusa a metalinguagem de conceitos estético-linguísticos e aposta no acesso direto à experiência literária que lhe seria franqueada por uma linguagem mais intuitiva ligada ao leitor fiel do semanário.

Na medida em que recorre à cena englobante para garantir a posição de crítico, esse *ethos* se constitui valendo-se da autoridade da mídia. Esse enunciador dedica muito pouco espaço a uma perspectiva autotélica, da discussão ou reflexão teórica de seu campo de atuação. As inserções metacríticas, quando ocorrem, são superficiais, porém suficientes, pois a modalidade de enunciação do resenhista guarda os privilégios da autoridade conferida pela cena englobante – a revista o legitima e isso basta.

Embora haja questões pontuais de cada revista em relação a um *ethos* mais ou menos acadêmico, o percurso rumo a uma superficialização/aligeiramento/perda de densidade do conteúdo do gênero e de uma cenografia de ‘conversa com o leitor’ ou ‘aconselhamento de leitura’ é também presente em todas elas, o que aponta para uma modificação da cena genérica, da cenografia e do *ethos* conduzidas pela pressão mercadológica.

E nesse sentido, para os autores (e editoras), é inquestionável a visibilidade e promoção que o meio *revista* ainda preserva. Ela atinge uma classe de leitores já prevista pelos semanários, já construída discursivamente para aderir ao produto anunciado. Para os leitores (e consumidores) de outra classe a, cada vez mais aparente, não isenção do ‘jornalista crítico’ reforça a questão sobre a legitimidade crítica das resenhas em revistas, e dá margem a outras formas de mediação cultural independentes que encontraram guarida na internet e não precisam contar com as páginas impressas da imprensa. As editoras, contudo, estão atentas a isso.

REFERÊNCIAS

ADAM, J-M. Genres de la presse écrite et analyse de discours. **Semen** [online], n. 13, 2001. Disponível em: <<http://semen.revues.org/2597>>. Acesso em 10 nov. 2013.

ABREU, Alzira Alves. Os suplementos literários: os intelectuais e a imprensa nos anos 50. In: ____ et al (Org.). **A imprensa em transição: o jornalismo brasileiro nos anos 50**. Rio de Janeiro: Ed. Fundação Getúlio Vargas, 1996.

AMOSSY, R. Da noção retórica de ethos à análise do discurso. In: AMOSSY, R. (org.). **Imagens de si no discurso: a construção do ethos**. São Paulo: Contexto, 2005.

ASSIS, F. Jornalismo cultural brasileiro: aspectos e tendências. **Revista Estudos de Comunicação**, Curitiba, v. 9, n. 20, set./dez. 2008, p. 183-192.

BAKHTIN, M. M. **Estética da criação verbal**. São Paulo: Editora WM Martins Fontes, 2011.

BARTHES, R. **Mitologias**. 3 ed. Rio de Janeiro: Difel, 2007.

BERTELLI, D. Les Choses et la critique journalistique. **Questions de communication** [online], n. 10, 2006. Disponível em: <<http://questionsdecommunication.revues.org/7715>>. Acesso em 23 out. 2013.

_____. La réception du fait littéraire par la critique journalistique **Questions de communication**, n. 8, Presses Universitaires de Nancy, 2005, p. 165-179.

BERA, M. Critique d'art et/ou promotion culturelle ?. **Réseaux** 1, n. 117, 2003 p. 153-187. Disponível em: <www.cairn.info/revue-reseaux-2003-1-page-153.htm>. Acesso em 12 out. 2013.

BLOOM, E. A. "Labors of the learned": neoclassic book reviewing aims and techniques. **Studies in Philology**, v. 54, n. 4, pp. 537-563. University of North Carolina Press, 1957. Disponível em: <<http://www.jstor.org/stable/4173217>>. Acesso em 10 ago. 2015.

BOURDIEU, P. **A Produção da crença: contribuição para uma economia de bens simbólicos**. São Paulo: Zouk, 2004.

_____. **Le langage autorisé: notes sur le conditions sociales de l'efficacité du discours rituel**. Actes de la Recherche em Science Sociales, n. 5-6, 1975.

_____. **Ce que parle veut dire**. Paris: Fayard, 1982.

BURKE, P. **Uma história social da mídia: de Gutenberg à internet**. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2004.

BUURMA, R. S.; HEFFERNAN, L. The common reader and the archival classroom. **New Literary History**, v. 43, n. 1, p. 113-135, The Johns Hopkins University Press, 2012.

CANDIDO, A. Literatura de dois gumes. In: _____. **A educação pela noite e outros ensaios**. 2.ed. São Paulo: Ática. 1992, p.163-180.

CARVALHO, G. de. Gênero como ação social em Miller e Bazerman: o conceito, uma sugestão metodológica e um exemplo de aplicação. In: MEURER, J. L.; BONINI, A.; MOTTA-ROTH, D. (Orgs.). **Gêneros: teorias, métodos, debates**. São Paulo: Parábola, 2005.

CASTELLO, J. **A ficção que sente vergonha**. Valor econômico, 2012. Disponível em: <<http://www.valor.com.br/cultura/2664494/ficcao-que-sente-vergonha>>. Acesso em 20 mar. 2015.

CHAPARRO, M. C. **Sotaques d'aquém e d'além-mar: percursos e gêneros do jornalismo português e brasileiro**. Santarém, Portugal: Jortejo, 1998.

CHARAUDEAU, P.; MAINGUENEAU, D. **Dicionário de análise do discurso**. São Paulo: Contexto, 2008.

CHARAUDEAU, P. **Discurso das mídias**. São Paulo: Contexto, 2010.

_____. Dis-moi quel est ton corpus, je te dirai quelle est ta problématique. **Corpus**, ed. 8. Paris, 2009, p. 37-66.

CHARON, J-M. La presse magazine. **Réseaux** 1/ 2001, n. 105, p. 53-78. Disponível em: <<http://www.cairn.info/revue-reseaux-2001-1-page-53.htm>>. Acesso em 02 jan. 2014.

COELHO, M. Jornalismo e crítica. In: MARTINS, M. H. (Org.). **Rumos da crítica**. São Paulo: SENAC/ Itaú Cultural, 2000. p. 83-94.

COUTINHO, Afrânio. Introdução. **Correntes Cruzadas**. Rio de Janeiro: A noite, 1953, pp. I-XXIII. Disponível em: <<http://www.pacc.ufrj.br/literaria/correcreuza.html>>. Acesso em 13 mai. 2015.

_____. **A crítica e os rodapés**. Crítica & críticos. Rio de Janeiro: Simões, 1969, p. 19-23. Disponível on-line em <<http://www.pacc.ufrj.br/literaria/rodapes.html>>. Acesso em 13 mai. 2015.

———. **Crítica de mim mesmo**. Disponível em: <<http://www.pacc.ufrj.br/literaria/mimmesmo.html>>. Acesso em 13 mai. 2015.

COUTO, J. G. Jornalismo cultural em crise. In: DINES, A.; MALIN, M. **Jornalismo brasileiro: no caminho das transformações**. Brasília: Banco do Brasil, 1996. p. 129-131.

CURAN, J.; SEATON, J. **Power without responsibility: the press, broadcasting, and new media in Britain**. 6 ed. Routledge : London and New York, 2003.

DAVID, S. ; PINCH, T. Six degrees of reputation: the use and abuse of online review and recommendation systems. **S&TS Working Paper**, Cornell University, 2005. Disponível em: < http://papers.ssrn.com/sol3/papers.cfm?abstract_id=857505>. Acesso em 17 jun. 2015.

DUAN, W.; GU, B.; WHINSTON, A. B. Do online reviews matter? an empirical investigation of panel data. University of Texas, 2005. **Decision Support Systems**, v. 45, n. 4, p. 1007-1016, 2008.

EZABELLA, F.; COZER, R. O negócio da crítica. Livros e Leitores. **Observatório da Imprensa**, ed. 746, 2013.

FARO, J. S. Jornalismo cultural: uma reflexão sobre sua importância e seus desafios. In: MARQUES, F. Nave errante. **SuplementG**. (ed. especial) Belo Horizonte, 2012, p. 11-4.

FARO, J. S.; GONÇALVES, E. M. O performativo no jornalismo cultural: uma organização discursiva diferenciada. In: FARO, J. S. **Apontamentos sobre jornalismo e cultura**. Porto Alegre: Buqui, 2014.

FEYEL, G. Naissance, constitution progressive et épanouissement d'un genre de presse aux limites floues : le magazine. **Réseaux** 1/ 2001 (n. 105), p. 19-51. Disponível em: <www.cairn.info/revue-reseaux-2001-1-page-19.htm>. Acesso em 20 nov. 2014.

FIORIN, J. L. **Em busca do sentido: estudos discursivos**. São Paulo: contexto, 2008.

———. O ethos do enunciador. In: CORTINA, A.; NACHEZAN, R. C. (org.). **Razões e sensibilidade: a semiótica em foco**. Araraquara: Laboratório Editorial/FCL/Unesp; São Paulo: Cultura acadêmica, 2004, p. 117-138.

GROSSE, E-U. Evolution et typologie des genres journalistiques. **Semen** [online], 13 | 2001. Disponível em: <<http://semen.revues.org/2615>>. Acesso em 15 out. 2013.

GUIMARÃES, R. B. J. A memória da leitura e a escrita da história. **Anais da ABRALIC** (2012), v. 1, n. 1. UEPB / UFCG: Campina Grande, 2012.

HANSEN, J. A. Autor. In. JOBIM, J. L. (org.). **Palavras da crítica**: tendências e conceitos no estudo da literatura. Rio de Janeiro: Imago Ed., 1992 (Coleção Pierre Menard), p. 11-43.

JANUARIO, M. **O olhar superficial**: as transformações no jornalismo cultural em São Paulo na passagem para o século XXI. 2005. Dissertação (Mestrado em Jornalismo) - Escola de Comunicações e Artes, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2005. Disponível em: <<http://www.teses.usp.br/teses/disponiveis/27/27142/tde-10102006-175215/>>. Acesso em: 20 de jul. 2012.

KLEIN, K. F. Impressão do 'leitor comum' na internet ajuda editoras a revisarem estratégias. Ilustrada. **Folha de S. Paulo**, ano 93, n. 30.719, ed. 11 mai. 2013.

KRIEG-PLANQUE, A. Analyser le discours de presse. Mises au point sur le "discours de presse" comme objet de recherche. **Communication**, v. 20, n. 1, Université de Laval [Québec], Editions Nota Bene, 2000, p. 75-97.

LABORDE-MILAA, I. et TEMMAR, M. Légitimités énonciatives dans le discours littéraire-médiatique: inscriptions subjectives et positions inégales. **Semen**, n. 22, Presses universitaires de Franche-Comté, 2006, p. 145-160.

_____. La figure de l'écrivain dans la critique littéraire médiatique. **Semen** [online], ed. 26, 2008 Disponível em: <<http://semen.revues.org/8433>>. Acesso em 24 out. 2013.

LEE, NAM-SEONG. **Identité langagière du genre**: analyse du discours éditorial. Paris: L'Harmattan, 2003.

LI, X.; HITT, L. M. Self-selection and information role of online product reviews. **Information Systems Research**, v. 19. n. 4, 2008, p. 456-474.

LIMA, M. F. de. **Jornalismo cultural e crítica**. Curitiba: Editora UFPR / Argos, 2014.

LIN, T. M. Y.; LUARN, P.; HUANG, Y. K. Effect of internet book reviews on purchase intention: a focus group study. **The Journal of Academic Librarianship**, v. 31, n. 5, 2005, p. 461-468.

LOUZADA, S. Fotojornalismo na história. Ascensão e queda de O Cruzeiro e Manchete. **Observatório da Imprensa**, ed. 263, 2004.

MAINGUENEAU, D. **Análise de textos de comunicação**. São Paulo: Cortez, 2011.

_____. **Analyser les textes de communication**. Armand Colin, Paris, 2013 (ed. Ampliada).

_____. A propósito do ethos. In: MOTTA, A. R.; SALGADO, L. (orgs.) **Ethos**

discursivo. São Paulo: Contexto, 2008. p. 11-29.

_____. **Cenas da enunciação**. Sírio Possenti, Maria Cecília Pérez de Souza-e-Silva (orgs.). São Paulo: Parábola, 2008a.

_____. **Discurso literário**. São Paulo: Contexto, 2012.

_____. **Discours et analyse du discours**: introduction. Armand Colin, Paris, 2014.

_____. **Doze conceitos em análise do discurso**. Maria Cecília Pérez de Souza-e-Silva, Sírio Possenti (org.). São Paulo: Parábola, 2010.

_____. Ethos, cenografia e incorporação. In: AMOSSY, R. (org.). **Imagens de si no discurso**: a construção do ethos. São Paulo: Contexto, 2005. p. 69-92.

_____. **Frases sem texto**. Trad. de Sírio Possenti et al. São Paulo: Parábola Editorial, 2014a.

_____. **Gênese dos discursos**. Sírio Possenti (trad.). São Paulo: Parábola, 2008b.

_____. **Novas tendências em Análise do Discurso**. Freda Indursky (trad.). Campinas: Pontes, 1997.

_____. **O contexto da obra literária**: enunciação, escritor, sociedade. São Paulo: Martins Fontes, 1995.

MANCHETE. Rio de Janeiro: Bloch Editores, ano 1, n. 1, 1952.

MARQUES DE MELO, J. **Jornalismo**: compreensão e reinvenção. São Paulo: Saraiva, 2009.

MARTEL, F. **Mainstream**: a guerra global das mídias e das culturas. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2012.

MEDINA, C. Leitura crítica. In: LINDOSO, F. (Org.). **Rumos [do] Jornalismo Cultural**. São Paulo: Summus/Itaú Cultural, 2007. p. 32-35.

NASCIMENTO, D. T. "História". **Comunicação**. Rio de Janeiro: Bloch Editores, ano 6, n. 22, 1977, p. 24-30.

NASCIMENTO, P. C. **Jornalismo em revistas no Brasil**: um estudo das construções discursivas em Veja e Manchete. São Paulo: Annablume, 2002.

NASSIF, L. Os mais vendidos. **Observatório da Imprensa**, ed. 474, 2008.

NINA, C. **Literatura nos jornais**: a crítica literária dos rodapés às resenhas. São Paulo: Summus, 2007.

PAVEAU, M.-A. Technodiscursivités natives sur Twitter. Une écologie du discours numérique. In: LIENARD, F. (2013, coord.) Culture, identity and digital writing, **Epistémè**, 9, Revue internationale de sciences humaines et sociales appliquées, Séoul : Université Korea, Center for Applied Cultural Studies, 2013, p. 139-176.

_____. Genre de discours et technologie discursive. Tweet, twittécriture et twittérature, **Pratiques**, 2013b, p. 7-30.

_____. Dictionnaire d'analyse du discours numérique, **Technologies discursives** [carnet de recherche]. 2013c. Disponível em: <<http://technodiscours.hypotheses.org/category/dictionnaire-dadn>>

_____. Réalité et discursivité. D'autres dimensions pour la théorie du discours. **Semen**, n. 34, 2012, p. 95-115.

PELLEGRINI, T. **A literatura e o leitor em tempos de mídia e mercado**. Ensaios. Unicamp, 1997. Disponível em: <<http://www.unicamp.br/iel/memoria/projetos/ensaios/ensaio33.html>>. Acesso em 18 out. 2014.

PEN, M. Com título equivocado, seleção examina escritores clássicos. *Ilustrada*, Livros. **Folha de S. Paulo**: 19 de fev. de 2005.

PINTO, M. da C. Guerra e paz: a crítica literária na imprensa brasileira. **Revista Via Atlântica**, São Paulo, n. 4, out. 2000, p. 52-59.

PIZA, D. **Jornalismo cultural**. São Paulo: Contexto, 2004.

PONGETTI, H. Tudo começou numa bela e louca aventura. **Comunicação**, ed. 6, n. 22, p. 5-7, Rio de Janeiro: Bloch Editores, 1977.

POSSENTI, S. Teoria do discurso: um caso de múltiplas rupturas. In: MUSSALIN, F.; BENTES, A. C. **Introdução à linguística**: fundamentos epistemológicos. v. 3, p. 353-390. São Paulo: Cortez, 2004.

_____. Notas sobre língua, texto e discurso. In: BRAIT, B.; SOUZA-E-SILVA, M. C. (orgs.). **Texto ou discurso?** São Paulo: Contexto, 2012.

_____. Notas sobre condições de possibilidade da subjetividade, especialmente na linguagem. **Cadernos de Estudos Linguísticos**, Campinas, n. 35, p. 95-107, 1998.

PRADO, J. L. A. O leitor infiel diante dos mapas da mídia semanal performativa. **Revista Fronteiras – estudos midiáticos**, v. 7, p. 39-46. São Leopoldo: Unisinos, 2005.

ROCHA, J. C. de C. **Crítica literária**: em busca do tempo perdido? Chapecó: Argos, 2011.

_____. Jornalismo cultural: promessas e impasses. ed. jun., jul., ago. **Rascunho**: Curitiba, 2013.

RODRIGUES, R. H. Os gêneros do discurso na perspectiva dialógica da linguagem: a abordagem de Bakhtin. In: MEURER, J. L.; BONINI, A.; MOTTA-ROTH, D. (Orgs.). **Gêneros**: teorias, métodos, debates. São Paulo: Parábola, 2005.

SANTIAGO, S. Crítica literária e jornal na pós-modernidade. **Revista Estudos Literários**, Belo Horizonte, v. 1, n. 1, out. 1993, p. 11-17.

SIROTSKY, N. A passagem para a rotogravura. **Comunicação**. Rio de Janeiro: Bloch Editores, ano 6, n. 22, 1977, p. 14-16.

STYCER, M. Seis problemas. In: LINDOSO, F. (org.). **Rumos [do] jornalismo cultural**. São Paulo: Summus/Itaú Cultural, 2007. p. 90-98.

TRAVANCAS, I. **O livro no jornal**: os suplementos literários dos jornais franceses e brasileiros nos anos 90. São Paulo: Ateliê Editorial, 2001.

VILAS BOAS, S. **O estilo magazine**: o texto em revista. São Paulo: Summus, 1996.