

FACULDADE CÁSPER LÍBERO
PROGRAMA DE MESTRADO EM COMUNICAÇÃO

Maria Aparecida Monteiro Bessana

DA ARTE DA CRÍTICA À CRÍTICA DA RESENHA NA IMPRENSA

SÃO PAULO

2014

MARIA APARECIDA MONTEIRO BESSANA

DA ARTE DA CRÍTICA À CRÍTICA DA RESENHA NA IMPRENSA

Dissertação apresentada ao Programa de Pós-Graduação Strictu Sensu, Mestrado em Comunicação, linha de pesquisa B: “Produtos Midiáticos – Jornalismo e Entretenimento”, da Faculdade Cásper Líbero, como exigência parcial para obtenção do título de mestre.

Orientadora: Profa. Dra. Simonetta Persichetti

São Paulo

2014

Bessana, Maria Aparecida Monteiro

A comunicação e marketing no mundo mercadológico / Maria
Aparecida Monteiro Bessana. – São Paulo, 2014.

123 f.

Orientador: Profa. Dra. Simonetta Persichetti
Dissertação (mestrado) – Faculdade Cásper Líbero, Programa de
Mestrado em Comunicação

1. Comunicação. 2. Jornalismo. 3. Resenha. I. Persichetti, Simonetta.
II. Faculdade Cásper Líbero, Programa de Mestrado em
Comunicação. III. Título.

ATA DE DEFESA DE DISSERTAÇÃO DE MESTRADO

AUTORA: MARIA APARECIDA MONTEIRO BESSANA

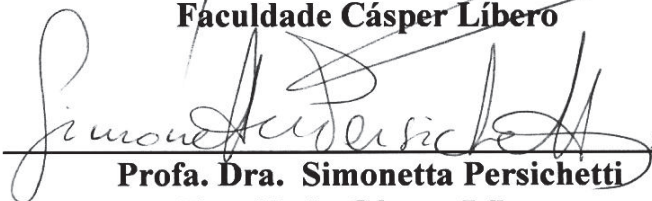
“DA ARTE DA CRÍTICA À CRÍTICA DA RESENHA NA IMPRENSA”



Profa. Dra. Marcia Angelita Tiburi
Universidade Presbiteriana Mackenzie



Prof. Dr. Antonio Roberto Chiachiri Filho
Faculdade Cásper Líbero



Profa. Dra. Simonetta Persichetti
Faculdade Cásper Líbero

Data da Defesa: 07 de abril de 2014.

A meus pais.

AGRADECIMENTOS

À professora-doutora Simonetta Persichetti pelo apoio constante e pelas orientações que tornaram possível que uma ideia se transformasse em uma dissertação.

Ao professor-doutor Antônio Roberto Chiachiri Filho pelo incentivo permanente.

À professora-doutora Marcia Tiburi, presente à banca de qualificação e de defesa.

Ao professor-doutor José Eugênio de Oliveira Menezes pela cumplicidade acadêmica.

Aos professores-doutores José Eugênio de Oliveira Menezes, Cláudio Novaes Pinto Coelho, Dimas Antônio Künsch e Dulcília Helena Schroeder Buitoni pelo convívio e ensinamentos durante o mestrado.

Aos professores-doutores Carlos Roberto da Costa, Dimas Antônio Künsch, Eliane Gottlieb e José Eugênio de Oliveira Menezes, do *lato sensu*, primeira parte desta trajetória.

À jornalista da *Folha de S. Paulo* Raquel Coser, ao editor da Cosac Naify Bernardo Ajzenberg e ao editor da Fundação Editora da Unesp e professor-doutor Jézio Hernani Bomfim Gutierre pelas valiosas entrevistas.

À professora-doutora Rita Hasse pela permanente interlocução.

Aos integrantes da Secretaria de Pós-Graduação, Daniel de Souza Brito, Jairo Bisoloto e Luzinete dos Santos Jesus pelo apoio e paciência.

A meus pais, exemplo maior, que também me inculiram o amor e o respeito pelos livros e pela leitura.

Ao meu irmão Rubens Otávio e à minha cunhada Luciane dos Anjos sempre a meu lado.

A meu sobrinho Matheus dos Anjos Bessana por todos os fins de semana em que reclamou minha presença e não pude brincar e jogar bola com ele.

Aos colegas do mestrado que também contribuíram com meu aprendizado.

RESUMO

Esta dissertação sobre o que é a resenha de livros em jornais diários primeiro fez um estudo comparativo entre as concepções de estilo jornalístico, de um lado, desenvolvida por Marques de Melo, e, de outro, de estruturas narrativas, elaborado por Manoel Chaparro, discorrendo ainda sobre a análise de livros empreendida na imprensa brasileira desde o fim do século XIX até a primeira década do XXI. Em seguida, abordamos algumas concepções acerca da elaboração e das possibilidades de análise de textos, adotando, como resultado, os conceitos desenvolvidos pelo norte-americano Charles Sanders Peirce e as formulações, lastreadas em seu pensamento, feitas pelo semiótico italiano Umberto Eco, em particular no que se refere às possibilidades e aos limites de interpretação de um texto. Daí o estudo se dedica à conceituação do modo de compreender e abordar a literatura, seguindo os passos do húngaro Tzvetan Todorov. Algumas resenhas publicadas nos dois principais diários de São Paulo, *Folha de S. Paulo* e *O Estado de S. Paulo*, foram comparadas às dos mesmos livros no suplemento literário “Babelia” do periódico espanhol *El Pais*, acompanhadas de uma análise de acordo com os autores estudados. Damos também voz a jornalistas que atuam nesses cadernos e/ou suplementos, como Raquel Cozer, da *Folha de S. Paulo*, e a editores cujo trabalho é a matéria-prima de resenhistas e críticos: o prof. dr. Jézio Gutierrez, da Fundação Editora da Unesp, e Bernardo Ajzenberg, da Editora Cosac Naify.

Palavras-chave: Resenha. Jornalismo. Livros. Literatura. Gênero Jornalístico. Narrativa.

ABSTRACT

This dissertation on what is a book review for newspapers began with a comparative study between the ideas on journalistic style developed by Marques de Melo and those of Manoel Chaparro on narrative structures. The paper also approaches book analyses endeavored by the Brazilian press from the end of the 19th century until the first decade of the 21st.

Also discussed are a few notions on text composition as well as possibilities for text analysis. As a result the ideas advanced by North American Charles Sanders Peirce were used as guidelines together with concepts based on ideas by the Italian semiotic expert Umberto Eco, particularly the scope and limitations of text interpretation. The Hungarian Tzvetan Todorov's thoughts on understanding and working with literature are then examined.

Some book reviews published by the two main newspapers in São Paulo—*Folha de S. Paulo*, *O Estado de S. Paulo*—were compared to equivalent exercises on the same books published in *El Pais*'s Babelia Literary Section, followed by an analysis based on the authors of interest.

Also included are comments by a few journalists who work at the above mentioned newspapers sections, among which Raquel Cozer from *Folha de S. Paulo*, as well as publishers whose work is the raw material for reviewers and critics, namely Prof. Dr. Jézio Gutierre from Fundação Editora da Unesp, and Bernardo Ajzemberg from Cosac Naify Publishers.

Key-words: review, journalism, books, literature, journalistic genre, narrative

“(...) a tarefa do crítico é se informar e informar o público.”

CARPEAUX, Otto Maria. *Ensaio reunidos 1946-1971, vol. II, Rio de Janeiro: UniverCidade Editora/Topbooks, 2005, p. 512.*

SUMÁRIO

Antecedentes	12
Introdução	13
Capítulo 1 A CRÍTICA LITERÁRIA.....	15
1.2 Depois da revista <i>Clima</i>	31
Capítulo 2 O CONCEITO DE GÊNERO	42
2.1 Os gêneros jornalísticos no Brasil.....	54
Capítulo 3 ENTRE A RESENHA E A CRÍTICA.....	68
Capítulo 4 ANÁLISE DE RESENHAS	101
Considerações Finais	167
Referências.....	175
Anexos	179

LISTA DE QUADROS

Quadro 2.1 Classificações europeias e norte-americanas	54
Quadro 2.2 Gêneros jornalísticos	61
Quadro 2.3 Classificação brasileira dos gêneros jornalísticos segundo Beltrão (1980), Melo (2003) e Chaparro (1998)	65

ANTECEDENTES

Pela mão, meu pai me conduz por um mundo novo e a ser desbravado. Dali sai grande parte dos objetos encantatórios com os quais me presenteia regularmente: Júlio Verne, Viriato Correia, Irmãos Grimm, La Fontaine, Hans Christian Andersen. Ainda hoje posso sentir na polpa dos dedos a textura da capa dos doze livros da coleção completa da obra infantil de Monteiro Lobato. Sobre o fundo bordô escuro, letras douradas anunciam possibilidades infinitas. Um sítio mágico, o reino das Águas Claras, um sabugo que é conde, uma boneca que fala e o lugar em que imagino se também poderia passar as férias, como Pedrinho, ao lado de Tia Anastácia, com suas guloseimas tão cheirosas, sentada perto de Dona Benta, que tricota pacientemente em sua cadeira de balanço enquanto narra histórias de tempos perdidos, com personagens tão maravilhosos como Hércules, coitado, penso, com todos aqueles doze trabalhos que precisa fazer.

No fim da tarde de 2007, não mais naquela pequena loja de quarenta anos antes, propriedade de uma senhora com cabelos brancos e que fala com a gente carinhosamente, mas pronuncia as palavras de um jeito diferente, “É o sotaque alemão”, me explica meu pai, mas em uma das maiores livrarias do país, com filiais em vários estados, e agora administrada pela segunda geração, procuro um livro que possa me ajudar a escrever resenhas, visto que a experiência na elaboração desse tipo de texto se limitava a alguns exercícios na graduação em jornalismo. Em contrapartida, como leitora havia muita familiaridade, proporcionada por cadernos de cultura, de ideias e suplementos culturais. Além do extinto “Suplemento Cultural” do jornal *O Estado de S. Paulo*, o mais constante há muito tempo é o “Babelia”, encartado no jornal *El Pais* todos os sábados e fonte constante de consulta.

Naquele mesmo dia tinha recebido o convite para resenhar livros para o UOL Educação, portal do Grupo Folha da Manhã, e, além de imediatamente me lembrar da frase de Otto Maria Carpeaux, em um de seus textos, recolhido em *Ensaios reunidos 1946-1971, vol. II*, coeditado por UniverCidade Editora/Topbooks, em 2005, p. 512, para quem a tarefa do crítico é se informar e informar o público, me pergunto quais devem ser os parâmetros para uma boa resenha.

Na seção de Crítica Literária encontro um livro, *Literatura nos jornais – A crítica literária dos rodapés às resenhas*, formato pocket, publicado pela Summus, editora paulistana em que trabalhei como editora-assistente por quase seis anos, da professora-doutora Claudia Nina, cuja experiência inclui passagens por editoras, jornais cariocas e atividade acadêmica. Sendo ela também alguém que conhece os meandros do mercado editorial e apresentando ali uma sistematização, quase um guia, de seus estudos sobre o tema, destinado a alunos e neófitos em geral no assunto, creio que posso encontrar respostas.

Independentemente do resultado da leitura desse livro, ao qual voltaremos adiante neste trabalho, começou ali uma nova experiência que, além de sempre prazerosa, foi muitas vezes angustiante, e justificou a escolha do tema desta monografia.

INTRODUÇÃO

Esta pesquisa começou como um diálogo silencioso com o livro de Cláudia Nina, mencionado nos “Antecedentes”, em que nos interrogávamos, entre outras coisas, por que a autora não fizera uma análise de resenhas publicadas em alguns veículos – já que na “Apresentação” afirmava que o escopo de seu livro era servir de orientação para estudantes de jornalismo interessados em atuar no jornalismo cultural –, optando, em vez disso, por explicar qual a linha editorial de alguns veículos da imprensa diária de São Paulo e do Rio de Janeiro, e como esta influencia seus cadernos e/ou suplementos culturais; por que não apresentara um resumo ou elencara pontos-chave do que deveria ou poderia ser uma boa resenha; por que optara por uma distinção entre livros de prazer e livros de fruição – para separar o joio do trigo entre a centena de livros que chega às redações todas as semanas –, lastreada nas concepções do sociólogo francês Roland Barthes; e por que em seu texto não ficara, a meu ver, clara a distinção entre resenha e crítica.

O estudo dos autores que se dedicaram ao tema deixou claro, em primeiro lugar, que, para fazê-lo, necessitaram abordar antes uma questão maior: a dos gêneros jornalísticos. Destacam-se no Brasil, Marques de Melo e Manoel Chaparro, cujos trabalhos são apresentadas no Capítulo 2, dedicado aos gêneros jornalísticos, à origem e à importância de seu estudo e quais os autores e as premissas que lastreiam as concepções correntes no jornalismo brasileiro contemporâneo. Não deixamos de, antes, no Capítulo 1, resumir o histórico dos textos que avaliam livros na imprensa, para compreender como estes surgiram, se desenvolveram, foram elaborados, por quem e com quais características desde o fim do século XIX até a primeira década do XXI, tanto quanto como o tema é encarado e debatido atualmente por quem se dedica a essa atividade.

Postas essas bases, dedicamo-nos a algumas concepções acerca da elaboração e das possibilidades de análise de textos, tendo adotado, como resultado, os conceitos desenvolvidos pelo norte-americano Charles Sanders Peirce e as formulações, lastreadas em seu pensamento, feitas pelo semiótico italiano Umberto Eco, em particular no que se refere às possibilidades e aos limites de interpretação de um texto. A partir daí foi possível nos dedicarmos à conceituação do modo de compreender e abordar a literatura, seguindo os passos do húngaro Tzvetan Todorov, que, em livro publicado no Brasil em 2010, aponta as consequências práticas, quer na educação, quer na difusão da literatura, da abordagem que durante décadas adotou os princípios do estruturalismo e defende uma nova visão tentando assim reaproximá-la do público leitor.

No que diz respeito propriamente dito à conceituação dos textos que visam à avaliação de livros na imprensa diária, e quais seriam suas características essenciais, além da visão de Melo, fruto de sua ampla pesquisa, que os encara como pertencentes ao gênero opinativo, recorreremos às palavras do professor Alberto Rivera, da Universidade de Bue-

nos Aires (UBA), que traça uma linha divisória entre crítica-ensaio, crítica e nota bibliográfica, aproximando-a do gênero informativo, bem como aos elementos apontados por dois norte-americanos: o estudioso Todd Hunt, referido por Melo, e o escritor e resenhista John Updike, bem como à opinião de alguns críticos que atualmente se dedicam a essa atividade na imprensa brasileira.

Por último, julgamos importante apresentar algumas resenhas publicadas nos dois principais diários de São Paulo, fazendo uma comparação destas com as publicadas no suplemento literário “Babelia” do periódico espanhol *El Pais*, acompanhadas de uma análise de acordo com os autores estudados.

Procuramos ainda dar voz a jornalistas que atuam nesses cadernos e/ou suplementos e a editores cujo trabalho é a matéria-prima de resenhistas e críticos. Infelizmente, apesar de todos os contatos, quer por telefone, quer por e-mail, só foi possível entrevistar pessoalmente a jornalista do caderno “Ilustrada” da *Folha de S. Paulo*, Raquel Cozer, e o editor-executivo da Editora da Unesp, prof. dr. Jézio Gutierre; o editor-executivo da Cosac Naify, Bernardo Ajzemberg, respondeu a algumas perguntas por e-mail. Esse material encontra-se nos Anexos.

CAPÍTULO 1

A CRÍTICA LITERÁRIA

O romance-folhetim foi criado pelo jornalista francês Emile Girardin, quando, em 1836, concebeu um jornal barato, com reclames – copiando uma inovação inglesa – e uso do espaço do rodapé, reservado, desde o século XVIII, ao entretenimento, a variedades, à miscelânea, às resenhas literárias, dramáticas ou artísticas, genericamente chamadas folhetins, para publicar prosa, no que a princípio se chamou folhetim-romance, mais tarde romance-folhetim e, como ficou conhecido, folhetim. No Brasil, o surgimento dos folhetins data do início da Segunda República, mesclado à crítica literária, à divulgação de eventos e à publicação de romances em capítulos, embora os assuntos culturais também ocupassem espaço em outras seções destinadas às letras e às artes (MEYER; DIAS, 1984).

No Brasil, Werneck Sodré lembra a existência de dois periódicos, *Variedades* ou *Ensaio de Literatura* (de 1812, com apenas dois números) e *O Patriota* (que circulou de janeiro de 1813 a dezembro de 1814) como “ensaio frustrado de periodismo na cultura” (1998, p. 30).

Em 1838, o *Jornal do Commercio*, do Rio de Janeiro, tinha seu “Folhetim”, assim como o *Correio Mercantil*, que circulou de 1843 a 1868; o *Atualidade*, de 1859 a 1863; o *Diário do Rio de Janeiro*, de 1821 a 1878, embora todos fossem informativos com seções de crítica literária. Os jornais que se dedicavam, nessa época, especificamente à literatura, tiveram sua origem na universidade, em particular nos cursos de direito, como em São Paulo, onde havia a *Revista da Sociedade Filomática*, que circulou apenas em 1883; a *Revista Mensal do Ensaio Filosófico*, que se manteve de 1851 a 1864; e *Ensaio Literários do Ateneu Paulista*, que circulou de 1852 a 1860, entre outros; ao passo que no Rio de Janeiro havia a *Revista Sul-Americana*, que não foi além do primeiro ano (1889); a *Kosmos*, que se manteve de 1904 a 1909, e a *Renascença*, que circulou de 1904 a 1906 (ANTELLA, 1997).

Mas, historicamente, a avaliação de produtos culturais na imprensa nacional tem início na literatura, no teatro, na música e nas artes plásticas. Até o começo do século XX, jornais e revistas destinavam-se a um público restrito, razão pela qual a crítica poderia ser aprofundada, uma vez que os leitores de imprensa eram também os consumidores das obras de arte, o que levava os editores a darem espaço para matérias bem elaboradas, destinadas à análise e não ao consumo (NINA, 1997).

Nesse período, início dos anos 1900, dada a inexistência de faculdades de letras e teóricos dessa disciplina no país, esse trabalho era feito sem nenhum aporte teórico, ra-

ção pela qual os textos se situavam entre o ensaístico e o professoral, entre a crônica e o noticiário, e eram ricos em digressões, destacando-se pela eloquência, pela erudição e por objetivar convencer em pouco tempo o leitor, num tom subjetivo e personalista (NINA, 1997). Segundo Melo (2003), a textos com essas características chamava-se impressionista, expressão surgida quase simultaneamente à corrente homônima nas artes plásticas, sendo sinônimo de diletantismo: arte ou ofício exercido de forma amadora, sem rigor intelectual, cujos textos na prática só justificam um gosto, sem nenhuma fundamentação teórica, o que, no entanto, não seria motivo para desconsiderá-los. Até porque entre os que se dedicam a essa atividade nesse período estariam excelentes críticos como Ronald de Carvalho (1893-1935), Sérgio Buarque de Holanda (1902-1982) e Sérgio Milliet (1898-1966), todos autores de textos que identificaram nomes promissores da literatura nacional.

Em seu artigo, “A arte na crítica simbolista: objeto do inapreensível”, Caio Ricardo B. Moreira (2013) afirma que, se considerarmos como pressuposto que o sentido da crítica impressionista se pauta tão só pelo interesse em fruir os livros, enriquecendo e refinando as impressões que estes suscitam, contrapondo-a a uma perspectiva científica, poderíamos aproximá-la do texto praticado de forma limitada e pouco analítica, o que seria tomar grande parte da crítica do fim do século XIX e início do XX, que não tivesse cunho científico, por impressionista. No entanto, nem todo texto tido por impressionista pode ser lido como resultado, produto gratuito e destituído de profundidade e análise. O próprio conceito de impressionismo é por demais amplo e é no mínimo curioso o fato de ainda tratarmos como menor a crítica que leva seu nome.

Eram os rodapés, portanto, os espaços dedicados a comentários e análises de livros, mais especificamente, de literatura, com a predominância de um tipo de intelectual, o crítico-cronista, o homem de letras, cuja proeminência chegou a tal ponto que os comentários de Humberto de Campos (1886-1934) tiveram força suficiente para fazer o escritor João do Rio (Paulo Barreto, 1881-1921) interromper a seção “Pall-Mall Rio” publicada em *O País*, depois de parodiá-la no segundo semestre de 1916 no jornal *O Imparcial*, assim como a palavra de Álvaro Lins (1912-1970) gozava de imenso prestígio: “No dia seguinte à publicação do rodapé de Álvaro Lins sobre *Sagarana*, a obra de Guimarães Rosa (1908-1967) passou a ser procuradíssima nas livrarias. E essa procura continua cada vez mais intensa” (SÜSSEKIND, 1993, p. 18); crítico que Carlos Drummond de Andrade (1902-1987) afirmava ser “o imperador da crítica brasileira entre 1940 e 1950” (SÜSSEKIND, 1993, p. 17); com colaboração regular nos jornais *Correio da Manhã* (RJ), *Diário de Pernambuco* (PE), *Diário de Notícias* (BA), *Jornal do Commercio* (PE); e o primeiro a analisar *Perto do coração selvagem*, de Clarice Lispector (1920-1977). Outro nome de proa a ser mencionado é o de José Veríssimo (1857-1916), cujas críticas se tornaram célebres.

Para Souza, desde o século XIX os estudos literários prosseguem divididos entre duas instâncias: a do jornalismo e a do ensino: no espaço jornalístico,

prosperava a crítica de natureza impressionista e diletante, circunscrita à produção literária sua contemporânea, consistindo em juízos de gosto expandidos em digressões desenvolvidas por mero associacionismo, quando muito vagamente referenciadas a uma espécie de humanismo eclético, raso e ornamental. (2013, p. 53).

Tal situação perdurou até as décadas de 1940 e 1950, período marcado pelo triunfo da crítica de rodapé, à qual se dedicavam essencialmente os não especialistas, quase todos bacharéis, e a qual era caracterizada, segundo Süssekind (1993), por:

a) oscilação entre crônica e noticiário, eloquente, uma vez que era feita objetivando convencer rapidamente os leitores, adaptadas às exigências de entretenimento, sendo redundantes e de fácil leitura, bem como adequadas ao ritmo industrial da própria imprensa;

b) difundir os livros em larga escala (razão de muitas polêmicas já que tais críticos se julgavam “diretores de consciência” de seu público); e

c) diálogo estreito com o mercado, com a indústria editorial.

Nesse momento estão ligados à atividade crítica nos jornais, quer em pés de página, quer com colunas exclusivas, nomes como: Agripino Grieco (1888-1973), Antonio Candido (1918), Mario de Andrade (1893-1945), Nelson Werneck Sodré (1911-1999), Olívio Montenegro (1896-1962), Otto Maria Carpeaux (1900-1978), Sérgio Buarque de Holanda (1902-1982), Sérgio Milliet (1898-1966), Tristão de Athayde (Alceu Amoroso Lima, 1893-1983), Wilson Martins (1921-2010).

Entretanto, não há concordância em torno dessa atividade e do papel que deve desempenhar o crítico. Já em meados da década de 1940 tal modelo, que domina o jornalismo literário, começa a ser abalado e a ceder espaço para outro: o do crítico universitário. Passam a se opor, de um lado, os antigos homens de letras, defensores do impressionismo, do autodidatismo, da *review* como exibição de estilo, da aventura da personalidade, e, de outro, uma geração de críticos egressa das faculdades de filosofia do Rio de Janeiro e de São Paulo, criadas, respectivamente, em 1938 e 1934, interessados na especialização, na crítica ao personalismo e na pesquisa acadêmica. Recém-saídos das faculdades de filosofia e ciências sociais no decênio de 1940, alguns deles habituais colaboradores das páginas de cultura da imprensa, passam a olhar com desconfiança crescente para o homem de letras e para o tratamento anedótico-biográfico em geral concedido à literatura na

imprensa e cujo lugar aos poucos tomariam. Sússekind lembra que o próprio Álvaro Lins saudou com entusiasmo o surgimento da revista *Clima*, criada por estudantes e ex-alunos da Faculdade de Filosofia, Ciências e Letras, da USP, sem perceber que essa geração seria responsável pela perda gradual do poder literário de intelectuais como ele.

Será também a partir de 1940 que Afrânio Coutinho (1911-2000), responsável pela seção “Correntes Cruzadas”, no suplemento literário do *Diário de Notícias*, publicado ininterruptamente de 1948 a 1966, passará a combater o impressionismo crítico. Recém-chegado dos Estados Unidos, onde frequentara as universidades de Colúmbia e Yale e fora redator-secretário da revista *Reader’s Digest*, estava sob forte influência do livro *Teoria da literatura* (1948) de René Wellek (1903-1995) e Austin Warren (1899-1986), da Escola Estruturalista de Praga, uma espécie de manual de teoria literária escrito sob forte influência do formalismo russo, o qual argumentava que havia uma materialidade do texto literário, que a linguagem é o material da literatura, e do estruturalismo checo (TODO-ROV, 2013). Wellek e Warren defendiam a necessidade de uma metodologia de análise e de aproximar a pesquisa em literatura da atividade científica. Não se deveria, portanto, dar espaço ao amadorismo. Em suas palavras, a instituição do rodapé, condenável em todos os seus aspectos, foi um dos responsáveis pelo atraso ou até mesmo pela inexistência de uma crítica literária no país. “O rodapé envolve o indivíduo que o enche de uma auréola de falso prestígio, geralmente mais condicionado pelo jornal onde aparece do que pelo valor intrínseco do mesmo” (COUTINHO, 1969, p. 19). Ao considerar, no fim da década de 1960, que é materialmente impossível dar conta em termos de tempo nas condições da publicidade, no momento em que escreve, que um homem se mantenha em dia com o movimento editorial, com os “montes de obras” que lhe batem à porta, o resultado “não poderá fugir da reportagem, da embromação, ou do lero-lero para encher papel, em torno ou a propósito de um livro (...). É geralmente o espetáculo que oferecem os críticos de rodapé” (COUTINHO, 1969, p. 20). Rodapé esse que ele afirma não resistir “à tentação do pedantismo, do dogmatismo, da compenetração, raros os que não se deixam desequilibrar” (1969, p. 20), e cujo mito deveria ser destruído, pois não merecem nem o respeito, nem a veneração que lhes são dadas, e devem ser vistos apenas como registros de livros, sem nenhum valor de julgamento, quer para o bem, quer para o mal, e, enquanto este for a última palavra em crítica, jamais haverá crítica literária, e literatura.

Com a transformação na imprensa e a profissionalização desta, no correr sobretudo da década de 1950, há uma alteração tanto da forma, substituição da crítica pela resenha, quanto do conteúdo, uma vez que as obras de arte, definidas “(...) como criações que seguem padrões estéticos refinados e, portanto, [restritos] às elites (...)”, são substituídas pelos produtos da indústria cultural, isto é, aqueles destinados ao consumo de amplas parcelas da população, produzidos segundo as leis da produção em escala (MELO, 2003). O autor destaca ainda que os termos crítico e crítica ainda são de uso corrente, não tendo

sido substituídos por resenhista e resenha, a qual deve ser a correta denominação das unidades jornalísticas que avaliam aqueles produtos.

As mudanças foram muitas pois se, de um lado, passou a haver uma distinção clara entre estudiosos e autodidatas, de outro, o jornalismo passava a se organizar efetivamente como profissão, cuja implicação imediata nessa área foi a criação e a adoção de técnicas jornalísticas, o que se concretizou com o afastamento definitivo das atividades literária e jornalística (NINA, 2007).

Entre esses dois tipos de textos há uma dicotomia: o mais técnico, de autoria dos acadêmicos das mais distintas áreas de estudo, que procuram por intermédio dos suplementos dar a conhecer sua produção intelectual fora do âmbito da universidade, e o fazem com textos de caráter ensaístico; e o feito por jornalistas que, em geral, carecem de especialização na área. Trata-se, portanto, de dois universos distantes e de duas formas de percepção da obra e de transmissão desta aos leitores (MOTTA, 2002).

A especialização desses novos críticos acarretaria, conseqüentemente, restrições tanto nos assuntos abordados pelos críticos quanto nos critérios de reconhecimento de sua qualificação, indicando tanto a perda de poder, em relação ao crítico, quanto a delimitação de campo para a produção crítica e para a ficção.

Vista à luz da evolução literária, esta divisão do trabalho significa o aparecimento de um conflito no interior da literatura, na medida em que esta se vê atacada em campos que haviam sido até aqui (numas fases mais, noutras menos) – seus campos preferenciais. Um Alencar ou um Domingos Olímpio era, ao mesmo tempo, o Gilberto Freyre e o José Lins do Rego em seu tempo; a sua ficção adquiria significado de iniciação ao conhecimento da realidade do país. Mas, hoje, os papéis sociais do romancista e do sociólogo se diferenciam, e a literatura deve retrair, se não a profundidade, certamente o âmbito da sua ambição. (CANDIDO apud SÜSSEKIND, 1993, p. 21).

Como Candido admite, o problema não está, portanto, na forma como a crítica praticada no jornal – independentemente de se escrita pelo crítico-cronista ou pelo crítico-*-scholar* –, aborda a literatura, mas nas mudanças no próprio objeto, ou alcance, ou “profundidade” da literatura:

a distinção entre os limites da crítica é uma questão (...) mais cultural do que específica, i. e., depende mais da solicitação que lhe faz o ambiente do que da própria natureza do trabalho crítico. À medida que se vai enriquecendo uma cultura, as suas produções se vão diferenciando e a atividade crítica, paralelamente, se diferencia também. (CANDIDO apud SÜSSEKIND, 1993, p. 21-2).

Mas, seja como for, com ou sem influência do saber universitário, entre os críticos-*scholars* e os jornalistas inicia-se uma polêmica que dura quase uma década, exemplificada pelo combate entre Afrânio Coutinho e a crítica de rodapé, que, na década de 1950, toma Álvaro Lins como seu alvo. E, ao fazê-lo, critica o sistema literário que lhe atribuíra tanta força, abrindo espaço para um outro tipo de critério de avaliação profissional e para a substituição do jornal pela universidade como templo da cultura literária e do crítico enciclopédico e impressionista, com habilidade para a crônica, pelo professor universitário, com seu jargão próprio e crença no papel modernizador que poderia desempenhar no campo dos estudos literários. Em resumo, substituía-se o rodapé pela cátedra, e os críticos-professores passaram a ser os detentores do bom discurso sobre a literatura, considerando-se mais preparados para o exercício da crítica estética. Sendo assim, há uma redefinição de quem pode falar sobre literatura na imprensa, bem como quem está habilitado a ensiná-la nas faculdades e formar outros profissionais da área, guardando, aprendendo e difundindo o saber crítico-literário. Na mesma época, os suplementos começam a eliminar os rodapés dos jornais e passam a privilegiar textos mais objetivos, mais curtos e menos digressivos (SÜSSEKIND, 1993). “O crítico literário brasileiro moderno sai desse cadinho em que se fundem os cronistas e os especialistas, os conceituais e os impressionistas, os amadores e os profissionais, os técnicos e os desarmados... como uma figura mutante” (MOTTA, 2002, p. 28).

Para Alan Flávio Viola, na apresentação de *Crítica literária contemporânea*, “O crítico literário é um leitor especializado do texto ficcional. Conjuga análise e interpretação e consegue às vezes submeter o texto a suas visadas inéditas”, delimitando claramente qual a área de atuação desse profissional (2013, p. 7).

Daí em diante, o debate passa a ser sobre quem está investido da autoridade para analisar a literatura, mas não menciona quem deve analisar os livros em geral, visto que nessa época há uma primeira expansão do mercado editorial. Se a mudança na literatura leva a uma transformação do papel ou do alcance do que escreve seu “avaliador”, quais as implicações em um cenário em que a literatura, propriamente dita, não é a única expressão, ou gênero, presente no mercado e da qual o jornalismo também deveria tratar, segundo os interesses dos leitores do veículo, leitores esse ausentes na análise de Sússekind?

As décadas seguintes, de 1960 e 1970, são para os estudos literários anos universitários: de um lado, devido à redução do espaço jornalístico para os críticos-*scholars*, que já haviam conquistado seu lugar na imprensa, e à dificuldade de circulação via livros de boa parte da produção acadêmica; de outro, pelo confinamento ao *campus* universitário. Pois, se num primeiro embate entre críticos-cronistas e críticos-professores os últimos tenham saído vitoriosos, em meados dos anos 1960 há uma reviravolta que Sússekind (1993, p. 30) chama a “vingança do rodapé”, com a domesticação lenta que fez das sec-

ções de livros e dos suplementos meras páginas de “classificados” dos “últimos lançamentos” das grandes editoras locais e a supressão dos principais suplementos de jornal, veículos mistos, entre o jornalismo e a revista literária, como o “Suplemento Literário” de *O Estado de S. Paulo*, dirigido por Décio de Almeida Prado (1917-2000), veiculado de 1956 a 1967, o qual “era o resultado da geração crítica nacional que provinha da FFCL [Faculdade de Filosofia, Ciências e Letras da Universidade São Paulo] de SP” (MEDINA apud SÜSSEKIND, 1993, p. 30). Esse exemplo de estreitamento dos laços entre a crítica universitária e os suplementos, entre literatura de invenção e grande imprensa, sofreu o descaso incentivado pelo próprio meio jornalístico: pois nem os proprietários de jornal perceberam sua importância, nem os jornalistas aceitaram o suplemento, hostilizando-o sistematicamente, até levarem-no a seu desaparecimento; tal oposição se manifestou também em relação ao “Suplemento Dominical” do *Jornal do Brasil* que, no fim da década de 1950, dirigido por Reynaldo Jardim (1926-2011), teve como colaboradores Augusto de Campos (1931), Décio Pignatari (1927-2000), Ferreira Gullar (1930), Haroldo de Campos (1929-2003), José Guilherme Merquior (1941-1991), José Lino Grünwald (1931-2000), além de Mário Faustino (1930-1962) com a página “Poesia-Experiência”, onde, entre a *review* e o ensaio breve, fez uma reavaliação da produção poética brasileira e estrangeira moderna, traduzindo e divulgando poetas quase totalmente desconhecidos do grande público, percebendo também de imediato a importância do projeto construtivo dos concretos tão logo este apareceu.

A crítica literária nas universidades, “inchada de teoria”, sofreu uma especialização crescente. A consequência imediata dessa sofisticação teórica teria sido que os profissionais da imprensa viram nos “jargões acadêmicos uma linguagem excessivamente hermética para o público de jornal”. Quanto aos teóricos, por sua vez, dialogavam apenas com seus pares, restritos às academias, até porque nessa conjuntura estavam à mercê da censura imposta pelo governo militar. Por isso, a disputa na década de 1960 é com o meio jornalístico. Com pouco acesso à imprensa, a pesquisa universitária se vê praticamente restrita a seus pares, voltada para si mesma, para seus próprios pressupostos, o que abre o caminho para o surgimento do crítico-teórico, que tem em Luiz Costa Lima (1937) e sua teoria da ficção e em Haroldo de Campos e sua teoria da tradução e os estudos sobre poética sincrônica dois bons exemplos (MOTTA, 2002).

Sendo assim, o início dos anos 1970 marca nova reviravolta. Tal como nas décadas de 1940 e de 1950 os críticos-professores desconfiavam dos rodapés, agora são os jornalistas que veem na produção acadêmica um oponente. Segundo Süssekind,

o decreto definitivo de regulamentação da profissão de jornalista, de 17 de outubro de 1967, contribui decisivamente como um passa-fora ao qual se acrescentam críticas frequentes à linguagem (segundo alguns: jargão incompreensível)

e à lógica (argumentativa, quando a regra na mídia seria adjetivação abundante e afirmações que não expõem os próprios pressupostos) do texto originário da universidade. Além de, numa sociedade submetida a rápido processo de espetacularização, parecer faltar muitas vezes ao ensaísmo “acadêmico” o charme do texto-que-brilha, do texto-que-parece-crônica. Daí a rejeição desse “texto estranho” porque “incompreensível” para esta invenção tão espertamente manipulada pela grande imprensa: a do leitor médio. (1993, p. 21).

Teriam sido então os “fantasmas do leitor médio” e da “linguagem jornalística” a razão do afastamento dos críticos-*scholars* dos jornais, sendo o *Folhetim* e o “Suplemento Literário Semanal” do *Diário Oficial* de Minas Gerais as exceções nas décadas de 1970-1980, o que lhes dificulta o exercício de um texto menos *in-folio*, (termo que designa folha de impressão dobrada em duas) bem como o acesso a um público mais amplo que o do livro, ou de revistas literárias, como *Inéditos*, *Escrita*, *Anima*, cujas tiragens não ultrapassam 8 mil exemplares. Teria sido a dificuldade de encontrar interlocutores que não seus próprios pares o incentivo para a disseminação do “jargão” (SÜSSEKIND, 1993).

Simultaneamente vive-se nessa década e na seguinte o primado da especialização e da atualização metodológica: *new-criticism*, formalismo, estilística, estruturalismo, lakasianismo, tornando comum o uso de um ou de outro termo, de um ou de outro método para com isso dar a impressão de que se superara o atraso em relação às correntes contemporâneas de crítica, o que era feito sem um exame adequado dos seus pressupostos, sem preocupações, mas transformando correntes teóricas em métodos que eram aplicados indistintamente: “(...) é o país economicamente periférico importando modelos de linguagem crítica e, ao mesmo tempo, querendo usar esses modelos importados como meio para um pretense assecuramento de valores ‘nacionais’” (CARA apud SÜSSEKIND, 1993, p. 33). Tratava-se de fazer da citação dessas correntes a prova de competência de quem as citava, uma artimanha tão eficiente como o floreado da linguagem, a exibição da própria personalidade e o acúmulo de anedotas biográficas de que se valia a crítica de rodapé. Como exemplo, podemos citar, na década de 1970, a “querela estruturalista”, um combate à teoria da literatura, que opõe, de um lado, velhos e novos homens de letras que, sob o rótulo de estruturalismo combatiam as alterações por que passara a crítica brasileira desde que, no fim da década de 1940, deixou de ter por centro o jornal e se transferiu para a universidade, e, de outro, a divisão ocorrida na própria crítica universitária, entre um saber que se pensa e outro que se contenta com a própria reprodução (SÜSSEKIND, 1993).

Agora é o crítico-teórico que se vê frente a frente com representantes tardios do impressionismo crítico, tendo como pretexto o estruturalismo, novamente questionando a quem pertence a autoridade para falar sobre literatura.

Ser um “especialista” em literatura soa agradável, teorizar sobre ela e os meios de abordá-la parece quase condenável em um país em que há quem se vanglorie por não se ter tradição filosófica mais sólida. Não é à toa que, em meio a seus oponentes, o teórico encontre vez por outra críticos universitários também. Para muitos o que importa é uma atualização acelerada. Os pontos mortos, os vaivéns obrigatórios da reflexão teórica parecem, senão temíveis, ao menos incompreensíveis. (SÜSSEKIND, 1993, p. 35).

É nesse temor que, longe da universidade, desde fins da década de 1970 e sob a forma de criticologia generalizada, se dissemina, justificando-a, o número de matérias à beira do *release* promocional e a redução do espaço para a reflexão crítica na imprensa. Tal quadro seria concomitante, na década de 1980, ao crescimento editorial, que desestimula uma reflexão crítica mais apurada, considerando que o interesse maior é a venda de livros, não sua análise, o que, por sua vez, leva à ampliação do espaço para a literatura na imprensa, embora ocupado pela resenha, pela notícia, por um tratamento eminentemente comercial do livro, propiciando o aumento do poder do crítico-jornalista, do não especialista, tal como se criticava nos 1940-1950 o rodapé. Em polos opostos *scholars* e jornalistas, não como pessoas físicas, mas como os veículos que representam e podem descartá-los a qualquer momento.

Porque a conquista de autoridade intelectual, depois do desenvolvimento da indústria cultural na escala em que se deu no Brasil, desde os anos 1960 em especial, não é mais entre dois intelectuais como no confronto entre Afrânio Coutinho e Álvaro Lins. É entre “instituições”, entre formas de produção e reprodução de dados. Entre imprensa e universidade, no caso. Entre duas das máscaras da indústria de consciência, portanto. (SÜSSEKIND, 1993, p. 36).

O que faz a crítica desaparecer na década de 1970 é o fato de seu objeto de análise deixar de ser a literatura e passar a ser o livro posto no mercado, quando o interesse deixa de ser apreender o sentido profundo das obras e situá-las em seu contexto histórico. Do início amador, quando destinava os espaços em jornais e revistas a intelectuais, para que exercitassem a análise estética no campo das artes (literatura, música, artes plásticas), ao alcançar a fase profissionalizante, que coincide com a valorização dos produtos culturais, a crítica deixada a cargo dos jornalistas leva o texto a adquirir um caráter popular (MELO, 2003).

Tanto acadêmicos quanto editores recusam a crítica esteticamente lastreada: aqueles por não estarem dispostos a fazer concessões à simplificação e à generalização que a indústria cultural exige; estes porque consideram essencial fazer que a crítica vá o mais longe possível, tornando-a utilitária em relação ao grande público e não permitindo que se dirigisse mais às elites universitárias. Sendo assim, os intelectuais restringiram sua atividade de análise aos periódicos e veículos especializados e autodeclararam-se críticos.

A crítica supõe a tentativa de dar a compreender a novidade ou a mesmice de algo que chama texto literário (...). Sua função primeira, raramente exercida, seria a de funcionar como intérprete; intérprete que expõe uma textura gasta – conte ela ou não com seu endosso – ou uma nova, qualquer que seja seu grau de entendimento. Obviamente, não é isso que nos mostra a maioria dos que resenham em suplementos e revistas “de cultura”. Por quê? Tanto porque são contribuições mal pagas, como porque se alega que o público não tem tempo para coisas complicadas. (COSTA LIMA apud NINA, 2007, p. 29-30).

Pensamento semelhante é o de Nelson de Oliveira, expresso em dois depoimentos:

A crítica literária brasileira está em crise. [...] O mais preocupante é que essa nova crise é diferente da crise mais antiga, provocada pela falta de empatia e sincronia entre duas hermenêuticas bastante temperamentais: a da crítica universitária e a da crítica jornalística. A verticalidade das teses acadêmicas, ruminadas ao longo de meses ou anos, e a horizontalidade das resenhas jornalísticas, noticiando em primeira mão os momentos mais promissores do mundo editorial, ainda não deram à luz o híbrido conciliador. (OLIVEIRA apud NINA, 2007, p. 30).

e

A crítica literária erudita, levada a cabo nas universidades, é vista pelos jornalistas e pelos leitores como a Crítica Literária, com iniciais maiúsculas, entidade monstruosa, perene, transcendente. [...] Essa Crítica, sempre com inicial maiúscula, rica em sutilezas do pensamento, é algo que está muito distante do cotidiano, do leitor comum. É algo que, com frequência, não chega a interessar nem mesmo aos escritores. É a crítica dos críticos, produzida e consumida apenas por eles. É claro que vez ou outra ela espertamente assimila elementos de sua prima pobre, impressa em papel jornal. Mas o faz da mesma maneira que a arte erudita costuma absorver elementos da cultura popular; descaracterizando-os, recobrando-os de aura. (OLIVEIRA apud NINA, 2007, p. 31).

Já na coletânea *Crítica literária contemporânea*, Viola afirma que o alter ego do escritor Nelson de Oliveira, Luiz Bras, afirma que

O primeiro equívoco de um crítico é crer que os livros tem [sic] uma essência oculta, intrínseca, perene, que precisa ser colocada no foco para que os leitores míopes consigam enxergar. O segundo equívoco, o maior deles, é acreditar que seu ataque ou sua defesa fará diferença a favor ou contra o tipo de civilização proposto pelo livro. (BRAS apud VIOLA, 2013, p. 106).

Quanto ao professor Pucheu, para ele a prioridade do trabalho crítico é a construção de

referências conceituais que permitam uma análise supostamente objetiva do texto encarado como realidade autônoma a organizar, interna e formalmente, sua multiplicidade. Através de reprovações e elogios que acreditam escapar da pura autoridade subjetiva, a crítica visa emissões de juízo que ora denunciam a frouxidão de uma ou outra obra, exigindo que o livro se posicione à altura da literatura na qual se insere, ora louvam a grandeza dessa ou daquela conquista, buscando incitar ao desdobramento futuro do vigor de tal contribuição. Essa crença na objetividade gera uma nova ilusão: a da suposta isenção ou imparcialidade do crítico, como se desde sempre ele não estivesse refletindo e avaliando a partir de certo campo de forças de onde eclode seu desejo, confundindo-se com ele. (2013, p. 89).

Para o autor, nesta atividade se requer erudição histórica para tornar evidente a unidade que, atravessando as várias épocas, auxilia na composição do sistema literário orgânico de um país procurando sua síntese. A crítica literária habitual

classifica, esquematiza, sistematiza, codifica, cataloga, parafraseia, descreve, analisa, demonstra, explica, hierarquiza, busca as fontes, mostra as fases de evolução, organiza pelas semelhantes, uniformiza, arquiva, ficha, clarifica, oferece dados cronológicos biográficos ou bibliográficos desconhecidos do público, compara, salienta o fundamento ideológico, revê a fortuna crítica, assinala as influências recebidas, demarca a genealogia livresca de certos temas, executa histórias da literatura e manuais para sua divulgação, investiga a realidade social na estrutura da obra literária, assinala formas específicas de sociabilidade intelectual, sonda os aspectos externos secundários da criação, questiona a relação entre escritor, obra e leitor, instiga à leitura de um determinado texto, determina a formação das criações literárias etc. etc. etc. Sem dúvida, na tentativa de escapar de um impressionismo ingênuo quando exclusivo, bem realizada é uma atividade árdua e ampla, sobretudo se lembrarmos de suas preocupações com comportamentos históricos, culturais, sociais, políticos, psicológicos, antropológicos e outros afins. (PUCHEU, 2013, p. 89).

Já Caio R. B. Moreira afirma que “Tradicionalmente, o crítico é aquela figura autorizada que, antes de dar o veredicto, decifra os mistérios da obra, como se o livro se constituísse num manancial de segredos merecedores ora de um ‘sim’, ora de um ‘não’” (2013, p. 191).

Roberto Acízelo de Souza (2013, p. 53) acredita que os estudos literários, como os do século XIX, prosseguiram mais ou menos divididos em duas instâncias: a do jornalismo e a do ensino. No espaço jornalístico, prosperava a crítica de natureza impressionista e diletante, em geral circunscrita à produção literária sua contemporânea, e consistindo

basicamente em juízos de gosto expandidos em digressões desenvolvidas por mero associacionismo, quando muito vagamente referenciadas a uma espécie de humanismo eclético, raso e ornamental.

A crítica e os críticos estariam, portanto, em oposição aos que estão nos meios de comunicação de massa, avaliando os lançamentos dos produtos culturais em textos que passaram a chamar resenhas, palavra traduzida de *review* empregada pelo jornalismo norte-americano.

Prova dessa influência sobre os críticos e, por consequência, sobre as análises críticas na imprensa brasileira é dada por Leda Tenório, ao afirmar que os críticos-*scholars*, os intelectuais da revista *Clima*, os pais precursores do que, ao longo da segunda metade do último século, passam a representar a mais influente corrente crítica no país, saudada por Álvaro Lins como se viu acima, são predominantemente de ascendência francesa, motivada pela presença de intelectuais como Claude Lévi-Straus (1908-2009), Fernand Braudel (1902-1985) e Roger Bastide (1898-1974), entre outros, na antiga Faculdade de Filosofia, Ciências e Letras da Universidade de São Paulo, ponto de origem e de volta de muitos dos criadores da revista, Antonio Candido, Décio de Almeida Prado, Paulo Emilio Salles Gomes (1916-1977), Lourival Gomes Machado (1917-1967), Ruy Coelho (1920-1986), Gilda de Moraes Rocha (posteriormente Gilda de Melo Franco, 1930-2003) e, mais tarde, núcleo duro dos colaboradores do “Suplemento Literário” d’*O Estado de S. Paulo*, criado por eles mesmos.

Desse período data também a implantação da disciplina teoria literária, ou teoria da literatura, no ensino universitário de letras, ocorrido em 1962, primeiro no curso de letras da Universidade do Distrito Federal, tendo sido ministrado por Cecília Meireles (1901-1964), de 1935 a 1937, e por Prudente de Moraes Netto (1904-1975), em 1938. Na década de 1950, foi introduzida na Faculdade de Ciências e Letras do Instituto Lafayette, ministrada por Afrânio Coutinho (1911-2000) e na Universidade do Brasil, por Augusto Meyer (1902-1970), e teve como grande influência o livro homônimo de René Wellek e Austin Warren, para os quais as obras teóricas são um auxílio importante pois fornecem definições precisas sobre o gênero a que pertence a obra que se analisa; e com o peso que adquirem os cursos de pós-graduação em letras há um incremento na visão de que é necessário um aparato teórico para acercar-se da literatura e dos livros, o que contribui para afastar mais ainda e antagonizar o jornal e a universidade.

Para Souza, a ascensão dessa disciplina na universidade brasileira o foi quase unicamente com base em fontes e estímulos estrangeiros, “pouco ou nada se vincula[ndo] aos esforços anteriores do crítico paraense [referência a José Veríssimo] assim se configurando descontinuidade que, se não é a regra, não chega a constituir propriamente exceção no passado cultural brasileiro” (2013, p. 54-5). Segundo ele, os estudos literários, tal como no século XIX, seguiram

divididos mais ou menos em duas instâncias: a do jornalismo e a do ensino. No espaço jornalístico, prosperava a crítica, de natureza impressionista e diletante, em geral circunscrita à produção cultural sua contemporânea, e consistindo basicamente em juízos de gosto expandidos em digressões desenvolvidas por mero associacionismo, quando muito vagamente referenciadas a uma espécie de humanismo eclético, raso e ornamental. (SOUZA, 2011, p. 53).

Os resenhistas provenientes do mundo acadêmico se baseiam na teoria da literatura e empregam os instrumentos de análise que esta fornece, transformando a obra em objeto a ser problematizado, puxando as linhas da interpretação e fazendo do texto um novo arranjo. “Sem teoria, a literatura é o óbvio” (SOUZA apud NINA, 2007, p. 61). As resenhas críticas são um exercício de leitura importante uma vez que auxiliam os leitores a descobrir aspectos não visíveis do livro, propiciando que o leitor neófito, ingênuo, paulatinamente aprimore sua capacidade de interpretação e de análise, bem como o retira do estado de contemplação (NINA, 2007).

Mas, ainda que se tratasse da primeira manifestação, no terreno da crítica e do movimento de ideias no país da nova mentalidade definida pela USP, deve-se considerar que esse mesmo grupo não aceitava manifestações como a ópera, considerada programa de italiano, o rádio, produtor de programas populares, ou o cinema nacional, que Paulo Emilio ignora, na década de 1940, mais interessado em John Ford do que em Cataguses ou em chanchadas. Embora haja uma crescente esquerdização das posições desses jovens editores, são incapazes, na prática, de romper as barreiras de classe. “A postura política (...) não fora suficiente para que rompessem com a visão dominante entre as elites dirigentes sobre o universo social e cultural das camadas desprivilegiadas do país” (MOTTA, 2002, p. 91), os quais estreitam laços e captam colaboradores apenas entre os intelectuais da “tribo” (MOTTA, 2002), entre eles Miroel Silveira (1914-1988), Cassiano Nunes (1921-2007), Fernando Sabino (1923-2004), Carlos Lacerda (1914-1977), Werneck de Castro, Guilherme de Figueiredo (1915-1997), entre outros, em contraposição clara à visão do grupo que se reuniu em torno da revista *Noigandres*, lançada em 1950 sem respaldo empresarial, sem base universitária, sem editora própria, e é acolhido pelo “Suplemento” do *Jornal do Brasil*, em outra cidade, e troca correspondência com Max Bense (1910-1990), Francis Ponge (1899-1988), e.e. cummings (1894-1962), Ezra Pound (1885-1972), Pierre Boulez (1925), dando continuidade aos contatos de Oswald de Andrade (1890-1954) com Blaise Cendrars (1887-1961), Paul Valéry (1871-1945), Valéry Larbaud (1881-1957), Jean Cocteau (1889-1963) etc., bem como estão atentos às transformações da indústria cultural, que avança rapidamente no período, considerando essas e outras contaminações da linguagem verbal (MOTTA, 2002).

Clima, patrocinada pelo crítico e diretor de teatro Alfredo Mesquita, irmão de Júlio de Mesquita Filho, diretor de *O Estado de S. Paulo*, cujos criadores e colaboradores, todos de índole francesa, são egressos das primeiras turmas da Faculdade de Filosofia da Universidade de São Paulo, durante o Estado Novo (1937-1945), onde têm mestres como Roger Bastide e outros já citados, tinha por objetivo refletir sobre pontos de vista do grupo composto por um círculo de sociólogos das artes, interessando-se pela cultura estrangeira de bom padrão, voltando as costas “à sociedade mal-acabada, culturalmente de segunda mão – ou, numa palavra, *capenga*: que era a nossa (MOTTA, 2002, p. 94), que passa a definir sua cultura como de “segunda ordem”, o que não o impede de se transformar em responsável por uma interpretação crítica moderna e não mais impressionista da sociedade. Antes de mais nada se afastam do que se fazia num passado nem tão distante, meados do século, quando o chamado crítico, colaborador do rodapé do jornal, discorria sobre tudo, caso de Sergio Milliet, Luís Martins (1910-1981), Álvaro Lins e até de Mario de Andrade (1893-1945), período que a autora considera pré-moderno. Em seus dezesseis números, com cerca de mil exemplares por edição, em formato de livro, a revista dedicou-se à cobertura cultura da cidade de São Paulo e à produção intelectual em geral.

A repercussão do trabalho desses jovens intelectuais foi tamanha que um ano depois da criação de *Clima* começaram a ser convidados para trabalhar na grande imprensa, como Lourival Gomes Machado, que se tornou colaborador da *Folha da Manhã*, em 1942, e, no ano seguinte, redator especializado de política internacional d’*O Estado*, sendo responsável por levar Ruy Coelho para a *Folha da Noite*, em 1943, onde este se dedicou à crítica de cinema, sendo substituído, durante um mês de 1944 por Décio de Almeida Prado. De 1943 a 1945 Antonio Candido torna-se o crítico titular de literatura na *Folha da Manhã*, e entre 1945 e 1947 mantém um rodapé semanal no *Diário de São Paulo*, chamado “Notas de crítica literária”. Em 1943, Lourival Gomes Machado funda o Grupo Universitário de Teatro (GUT). Três anos mais tarde é convidado por Alfredo Mesquita para ser crítico de teatro do jornal, função que exerce até 1968.

Décio de Almeida Prado afirma que todos eles eram críticos e não criadores, uma vez que o grupo tinha herdado da Faculdade de Filosofia uma técnica de pensar e produzir com base na pesquisa e não em comentários e interpretações pessoais, fazendo o traço distintivo do grupo ser a especialização, a divisão de conhecimento em várias áreas, para aprofundá-lo o mais possível.

A existência de uma dicotomia entre um tipo e outro de crítico tem outra causa: se existe um problema este não está só na nossa crítica ou na crítica de maneira geral, não está no veículo ou mesmo nos gêneros, sejam estes mais ou menos científicos ou de caráter impressionista,

de que possa lançar mão a gente do *metiê*. Porém, na sua capacidade, estejam os oficiais onde estiverem – na Universidade, como um Benedito Nunes, ou na *Folha de S.Paulo*, como um Marcelo Coelho, para tomarmos o livro que está sendo resenhado – de se furtarem aos esquematismos teóricos, reducionismos e modismos. (MOTTA, 2002, p. 195).

Quanto ao crítico e escritor Marcelo Coelho, ele acredita que a questão não é a capacidade de a crítica recepcionar o novo e reconhecer os avanços poéticos aí implicados, mas do direito ao erro de avaliação. “O erro de leitura que um bom crítico faz (...), fala menos da surdez artística ou da defasagem de quem o comete diante da plethora de sentidos do texto literário. (...) E, isso posto, não há o erro de interpretação, mas interpretações. O erro de interpretação já é uma... interpretação” (MOTTA, 2002, p. 197).

Contextualizando o debate, no momento atual cada vez mais fragmentado, em que as teorias explicativas, ou grifes teóricas, se multiplicam tão rapidamente quanto os valores culturais se reconvertem em valores de mercado, os nichos críticos também passam a rezar por uma ou outra cartilha,

exibindo o *dernier cri* hermenêutico, o último truque teórico. O que gera um quadro contemporâneo volátil (...) em que, no lugar daquelas tantas profissões de fé antes conduzidas por meio daqueles *ismos* das antigas gerações ainda utópicas, a crítica corre agora o perigo de só fazer a reportagem do que vai pela “bolsa de valores culturais” do Primeiro Mundo. Trocando-se aqueles parâmetros fortes de valoração do espírito de vanguarda por tendências sazonais de curtíssimo prazo. (MOTTA, 2002, 197-8).

Haveria necessidade, portanto, segundo Nina, de os críticos abrirem mão do jargão especializado, adaptando-se aos princípios do jornalismo contemporâneo: objetividade, concisão e clareza. Por isso, a disputa na década de 1960 é com o meio jornalístico. Os antigos suplementos literários caracterizavam-se por serem um resumo de artes, ciência e filosofia.

Como lembra Medina, quando da cadernização, consequência do processo de industrialização e da subdivisão do trabalho na atividade jornalística, as fronteiras temáticas que mal se esboçavam no princípio e a estrutura das editorias foi uma solução para atender à complexidade empresarial e à também complexa expansão urbana. Nos decênios de 1980 e 1990, o jornalismo assistiu a um conflito: a fragmentação dos conteúdos, “a carência temática da articulação dos nexos dos significados que se atribuíam à realidade contemporânea, a retrospectivas históricas e à projeção do futuro” (MEDINA, 2006, p. 80).

Segundo Medina, o jornalismo parece se recusar a se atualizar, incorporando a significação que a antropologia, desde o fim do século XIX, e as teorias da cultura, no século XX, incorporaram tanto à conceituação científica quanto aos imaginários, a qual considera que qualquer pessoa que “atribui um novo significado às coisas, que interfere com um ato criativo no mundo material, tem todo o direito de se considerar um agente cultural” (2006, p. 80), uma vez que poucos nesse meio são os profissionais que assimilaram essa conceituação de cultura. Seja qual for a mensagem jornalística, independentemente da editoria ou das divisões temáticas, esta se constitui como produção cultural.

Vale chamar dois autores e relembrar as chaves que usam para decifrar essa noção [de produção cultural] com clareza. Fritjof Capra, físico, enuncia a diferença entre *território* e *mapa*: o primeiro faz parte da realidade que nos circunda; o segundo já não é a realidade, mas o que se desenha sobre ela. Jacques Le Goff (...), ao tratar de sua própria disciplina, a história, faz de outra maneira: uma coisa é o acontecimento (*l'événement*), outra coisa, o fato histórico (*le fait historique*) narrado pelo historiador. Ora, toda a produção de sentido que o *Homo sapiens* cria sobre a primeira realidade resulta numa segunda realidade (Kossoy, 1999). Por isso, cultura é produção simbólica. O ser humano, desde que superadas as carências básicas da sobrevivência, desde que incluído na partilha dos direitos universais, exerce sua inteligência como agente cultural.

O jornalista é um leitor da cultura, pois transita na primeira realidade, é um observador do mundo à sua volta, recolhendo depoimentos dos protagonistas sociais, ouvindo relatos e reunindo “declarações do universo conceitual (informações especializadas, opinião e interpretações), assume, nessas mediações uma responsabilidade autoral que permeia qualquer editoria” (MEDINA, 2006, p. 81).

Produzindo sentidos, o jornalista está falando de certa cultura, com os protagonistas localizados. É um mediador-autor, uma vez que os significados das coisas estão sempre inseridos numa geopolítica de conflitos. A linguagem dialógica enfrenta não só a polifonia, mas também a complexidade conflitiva dos diferentes. O estranhamento verificado não decorre tão somente da não compreensão da diversidade cultural e das relações de poder que desqualificam os diferentes e os inferiorizados. No papel de articulador de discursos multiculturais, o autor da mediação, “uma espécie de regente de vozes, comportamentos, ideias e valores, se faz necessário” (MEDINA, 2006, p. 81-2).

Quando se trata do universo simbólico, não há verdades absolutas, e sim um processo de conflitos de verdades. O jornalista, agente de cultura, deve produzir narrativas atravessadas por contradições, embates de visões de mundo, incertezas, interrogações, atitude incongruente com a arrogância de certos jornalistas, a qual se expressa tanto nas notícias curtas quanto nas grandes reportagens ou nos comentários críticos.

Nas páginas de artes, reflexões científicas ou filosóficas em que expressa o chamado “jornalismo cultural”, verifica-se, seguidamente, a presença de textos que não lançam interrogações sobre a produção artística. No cotidiano da cobertura jornalística, sejam notícias, reportagens de maior fôlego ou resenhas críticas, aplicam-se ao artista e à obra de arte juízos de valor e preconceitos (quase sempre destrutivos). (MEDINA, 2006, p. 82).

1.2 Depois da revista *Clima*

O contato estabelecido entre os jovens da revista *Clima* e o jornal *O Estado de S. Paulo* se manteve. Segundo depoimento de Décio de Almeida Prado, quando Júlio de Mesquita Filho e os filhos pensam em criar um suplemento literário no jornal, pedem a Antonio Candido uma sugestão, e ele sugere o nome de Décio para a direção, além do de Lourival Gomes Machado para a seção de artes plásticas e de Paulo Emilio Sales Gomes para a de cinema. E afirma: “Podemos dizer sem exagero que a essência de *Clima*, no que diz respeito a pessoas, passara de uma revista de jovens para as páginas de um grande jornal, que tinha outra penetração e responsabilidade perante o público” (PRADO apud LORANZOTTI, 2002, p. 33).

Finda a intervenção do Estado Novo, em 1945, Lourival Gomes e Décio de A. Prado assumem suas funções, respectivamente, de editorialista de política internacional e de crítico de teatro, com textos que não seriam assinados porque “representariam não uma opinião pessoal, mas o ponto de vista da casa” (LORANZOTTI, 2002, p. 41).

Na década de 1950, com as transformações econômicas e sociais que ocorrem no país, promovidas pela política desenvolvimentista de Juscelino Kubitschek, as atividades culturais passam a ser encaradas “como um dever político de participação e não, a exemplo do que ocorrerá subsequentemente, como algo voltado com exclusividade para a profissionalização individual” (GALVÃO apud LORANZOTTI, 2002, p. 45). No jornalismo as alterações vão de equipamentos mais complexos, para atender às demandas das transmissões instantâneas, à introdução do lead (o que, quem, quando, onde, como e por quê?), proveniente dos Estados Unidos. Nesse período surgem novas publicações, como a *Tribuna da Imprensa*, em 1949, e o *Última Hora*, em 1951, que introduzem novas técnicas de cobertura, novos padrões gráficos e novas práticas de produção.

Para se modernizar, *O Estado de S. Paulo* atribui a Cláudio Abramo, seu secretário de redação de 1952 a 1961, a tarefa de reestruturar o jornal, ao lado de Luiz Vieira de Carvalho Mesquita, Juca Mesquita, Ruy Mesquita e Julio de Mesquita Filho, o que significou desde a mudança de sede até o controle da produção, do horário de fechamento e da publicidade, entre outros. Abramo qualificou a reforma de “a maior já feita no jorna-

lismo brasileiro, porque mudou tudo e conseguiu manter, durante anos, um noticiário o mais possível ‘objetivo’ ao lado de editoriais absolutamente antideluvianos”, num jornal que sempre “era (como é) antiestatal, antigetulista, antitrabalhista, anticomunista e anticlerical” (ABRAMO, 1997, p. 35). No fim da década de 1950 a outra publicação diária do mesmo grupo, o *Jornal da Tarde*, também passa por uma grande reforma a cargo de Odylo Costa Filho e Jânio de Freitas. Em 1956, surge o “Suplemento Dominical”, criado por Reinaldo Jardim, que se tornará em breve o “Suplemento Literário”, resultado das críticas feitas por Antonio Candido a uma iniciativa dos Mesquita. Solicitado a sugerir um grupo de colaboradores que pudessem assumir a edição de um suplemento comemorativo do IV Centenário da cidade de São Paulo, Candido propôs alguns nomes. No entanto, depois de pronto, comentou com José Mesquita que naquele caderno havia publicidade demais, páginas inteiras de anúncios, com pequena parte dedicada à colaboração, o que destoava do jornal que, diferentemente de outros, era uma empresa cultural. Para encerrar, sugeriu um suplemento cultural, o que foi aceito pela direção e, um ano mais tarde, o próprio Candido foi procurado para elaborar esse projeto. Segundo ele, “Eu os critiquei duramente. Os Mesquita não ficaram ofendidos. Segundo, tomaram minha crítica no lado construtivo. Terceiro, pegaram a pessoa que criticou e falaram: faça” (CANDIDO entrevista a LORANZOTTI, 2002, p. 47).

Concebido para ser um “Suplemento de Letras e Artes”, em 25 de abril de 1956, Candido escreveu:

O Suplemento deve evitar dois extremos: o tom excessivamente jornalístico e o tom excessivamente erudito. O primeiro caso (mais ou menos o da *Folha da Manhã*), pode representar um êxito jornalístico pela variedade e facilidade da leitura; mas não pesa a opinião, não contribui para criar hábitos intelectuais, não põe o leitor em contato com o pensamento literário. O segundo caso (mais ou menos o do *Jornal do Commercio*), abafa o leitor com artigos longos, indiscriminadamente justapostos, de leitura penosa e lenta.

O Suplemento deve ficar a meio caminho, sendo bastante flexível para chegar ao leitor médio e ao leitor de nível elevado. (PROJETO DO SUPLEMENTO LITERÁRIO, ANEXO 4, LORANZOTTI, 2002, p. 136).

Na opinião de Candido, o suplemento deveria ser uma espécie de revista flexível, “apensa ao jornal”, sem ser muito volumoso, já que era semanal e por depender “de um meio cultural relativamente acanhado como é o nosso”, com seções fixas e colaborações livres, pois permite “a variação de nomes e temas: aquela garante a base previsível e o planejamento, assegurando material suficiente e a possibilidade de criar uma linha inte-

lectual própria” (LORANZOTTI, 2002, p. 49), um hebdomadário, a princípio com quatro páginas, subdivididas em três de letras e uma de artes, com mais ou menos 50% de seções fixas obedecendo a um plano e mais ou menos 50% de artigos à vontade dos colaboradores escolhidos.

A parte fixa seria composta das seguintes seções:

- 1) Rodapé crítico, continuaria a ser feito por Wilson Martins;
- 2) Resenha, destinada a ampliar a informação sobre livros publicados, seriam curtas, entre 1 ou 2 páginas, “mas feitas por pessoas de responsabilidade, que lerão o livro como o crítico de rodapé o faz”. No plano definitivo, Candido dispõe que “os resenhadores devem tratar o livro como críticos, pelo cuidado da leitura”. Sugere que o Diretor do Suplemento incluía, ao distribuir os livros aos resenhadores, uma “instrução”, uma padronização referente à forma e ao conteúdo.
- 3) Letras estrangeiras. Contando de um artigo crítico de 3 a 4 laudas em média e uma série de pequenas notas informativas, de 1 a 2 laudas, realizando-se um rodízio entre literatura francesa, anglo-americana, italiana, hispano-americana e portuguesa.
- 4) Leitura dos estados. Como pouco se sabia do movimento literário nos estados, “seria uma tentativa simpática procurar informar neste sentido os leitores”. Seria também uma seção rotativa.
- 5) Literatura brasileira. “Dou grande importância a esta, a que eu saiba sem precedentes nos nossos suplementos. Trata-se de um artigo acessível semanal ou quinzenal, sobre pontos de literatura brasileira do passado (ou melhor, anterior ao Modernismo), com a finalidade de despertar em relação aos nossos autores a curiosidade e o interesse. Análise de um livro, detalhe de interpretação de um texto, informação sobre a biografia de um autor, problemas de influência, descobertas de erudição, etc. – em forma clara e coerente.
- 6) Revista das revistas.
- 7) Atualidade literária. “Não como o que vem sendo feito n’o Estado e deve continuar. No Suplemento, constará de uma série de breves notícias sobre livros a sair, livros lançados, livros em preparação, sem análise crítica. (LORANZOTTI, 2002, p. 40-50).

Nos objetivos gerais, Candido considerava:

O Suplemento, que aparecerá aos sábados, pretende conciliar as exigências de informação jornalística e as de bom nível cultural, visando ser, como ideal, uma pequena revista de cultura. Na sua estrutura prevê uma porcentagem de matéria leve, curta e informativa, que permite incluir, em compensação, matéria de mais peso. Assim serão atendidos os interesses tanto do leitor comum quanto do leitor culto, devendo-se evitar que o Suplemento se dirija exclusivamente a um ou outro.

Em 6 de outubro de 1956 foi lançado o primeiro número do “Suplemento”, com seis páginas, o qual sob a direção de Décio de Almeida Prado chegaria ao número 508, em 17 de dezembro de 1966, passando em seguida à direção de Nilo Scalzo, até o número 908, editado em 22 de dezembro de 1974, quando foi suspenso definitivamente. Segundo o estudo de Elizabeth Loranzotti, era “o fim de uma publicação independente e autônoma, não jornalística, mas artística e literária inserida em um jornal” (2002, p. 14).

Em 17 de outubro de 1976 tem início o “Suplemento Cultural”, que circula até 1º de junho de 1980, substituído pelo “Suplemento Cultura”, editado de 15 de junho de 1980 a 31 de agosto de 1991, que deixou de ser semanal e se manteve encartado no “Caderno 2”, criado em 6 de abril de 1986 e existente até hoje.

Publicado pela primeira vez em 13 de março de 2010, o suplemento “Sabático”, cujo subtítulo era “Um tempo para a leitura”, dedicado à crítica literária, foi mantido até 5 de abril de 2013, quando uma nova reforma n’*O Estado de S. Paulo* foi anunciada: a partir de 22 de abril desse ano, o jornal passará a ser composto por três cadernos básicos que concentrarão os temas principais, mais o suplemento do dia, e serão unificadas as duas edições: São Paulo e Brasil, com um único fechamento, às 21h30.

De acordo com Marco Barone, da assessoria de imprensa do jornal, em resposta a artigo publicado por Sylvia Debossan Moretzsohn, no site Observatório da Imprensa, “Temas relacionados à cultura continuarão a ser tratados diariamente no Caderno 2, que amplia sua cobertura de entretenimento e incorpora o tema literatura, hoje concentrada no ‘Sabático’, com a mesma narrativa e abordagem do mercado editorial que o caracterizam”.¹

O fechamento do caderno gerou manifestações de vários profissionais, entre eles o do jornalista, editor, tradutor e escritor Felipe Lindoso, autor de *O Brasil pode ser um país de leitores* (2004) e *Rumos do jornalismo cultural* (2007), que afirmou em sua coluna “O x da questão”, no “Publishnews”, informativo eletrônico do mercado editorial, em 10 de abril de 2013:

O fechamento do suplemento e a diminuição em geral do espaço destinado aos livros nos jornais diários não é, certamente, um fenômeno novo. Os chamados “rodapés”, as colunas na parte debaixo das páginas, ocupadas por críticos de imenso prestígio social e cultural (nomes como Tristão de Ataíde, Álvaro Lins, Agripino Grieco, entre tantos outros), que praticamente determinavam a aceitação ou o esquecimento de autores, foram as primeiras baixas. O domínio exclusivo de um grande nome pontificando em cada jornal foi exitosamente substituído em alguns dos grandes jornais pelos suplementos de literatura, onde

¹ MORETZSOHM, Sylvia Debossian. Sem tempo para a leitura? Disponível em: <http://www.observatorioda-imprensa.com.br/news/view_ed741_sem_tempo_para_a_leitura>. Acesso em: 5 nov. 2013.

havia uma pluralidade de colaboradores (embora geralmente a partir de diretrizes comuns). O “Suplemento Literário” do *Estadão* (1956-1967) e o “Suplemento Dominical” do *Jornal do Brasil* (1956-1961) são as lembranças mais recorrentes. Os dois foram substituídos pelo “Caderno Ideias”, no *JB*, e pelo “Cultura” e pelo “Sabático”, que agora se extingue, no *Estadão*.

(www.publishnews.com.br/telas/colunas/detalhes.aspx?id=72728)

Mas, para não ficar apenas na constatação do “passamento”, como chamou, do suplemento, e da redução crescente do espaço dedicado aos livros, além, poderíamos acrescentar, do saudosismo em relação ao “Suplemento Literário”, Lindoso procura apontar um caminho, afirmando que a solução que de fato funciona é a que “mantém a qualidade editorial e a amplitude da cobertura no jornal impresso, e consegue transferir isso também para a internet”, e cita exemplos que podem ser encontrados na rede. Para ele o modelo do *New York Times* é o que está se consolidando: “O *NYT* consegue manter um alto nível de qualidade editorial, com reportagens aprofundadas sobre os temas, que vão além do cotidiano. (...) E mantém o *New York Times Book Review*, o suplemento literário dos domingos” (www.publishnews.com.br/telas/colunas/detalhes.aspx?id=72728).

Acerca dos jornais e de seus cadernos de cultura, sobretudo nas duas últimas décadas, depois do surgimento e da expansão da internet, todos ou quase todos passaram por várias mudanças, em maior ou menor grau, sendo a redução de espaços a mais nítida.

Em seu estudo comparativo sobre suplementos literários de quatro veículos, os franceses “Le Monde des Livres” (do *Le Monde*) e “Les Livres” (do *Liberation*) e os brasileiros “Ideias”, do *Jornal do Brasil*, e “Mais!” da *Folha de S. Paulo*, Isabel Travancas, ao comentar o problema do espaço nos jornais para os livros, afirma que este

parecer ser uma regra, dessa vez menos jornalística e mais de política editorial. Os cadernos – todos – são resultado de inúmeras escolhas, sejam escolhas do grupo que trabalha neste, do seu editor ou de seus colaboradores, e ao lado deste dado há o fator concreto do espaço. Mesmo querendo eles não podem comentar tudo o que gostariam. Surge mais uma vez o imperativo jornalístico. Matéria de jornal tem espaço e prazo específicos, rígidos e na maioria das vezes apertado. A consequência é que cada vez mais os suplementos se tornam um lugar de elogio ou se não de pouca crítica. A grande maioria das resenhas aponta a importância da obra, ou do tema ou de seu autor. (2001, p. 128-9).

A reestruturação e a redução do espaço dedicado aos livros também podem ser observadas ao longo do tempo na *Folha de S. Paulo*.

Surgida em 1921, com o nome *Folha da Noite*, ao longo do tempo pertenceu a grupos distintos de empresários, com também diversificadas linhas editoriais. Em 1960 foram enfei-

xados na atual *Folha* três outros jornais: *Folha da Manhã*, *Folha da Tarde* e *Folha da Noite*. Seu primeiro suplemento, o “Folhetim”, foi criado em 1977 por Tarso de Castro e se dedicava à leitura de lazer, e Travancas (2001) lembra que esse suplemento incluía resenhas de livros, publicação de contos e poesia, além de ensaios ligados não apenas à literatura, mas à arte e às ciências sociais e humanas. Era encartado no jornal na edição de domingo, tendo sido extinto na década de 1980. Houve números especiais, de atualidade sobre a greve do ABC em 1980 ou sobre a credibilidade da imprensa no segundo semestre desse mesmo ano, sobre a escola pública, a questão agrária, questões populacionais, energéticas etc. Como afirmou o editor do suplemento, o diretor de teatro Oswaldo Mendes, “o suplemento passou a assumir em várias escolas o antigo papel do livro didático, sobretudo em alguns cursos de segundo grau e no ensino superior” (MOTTA; CAPELATO, 1980, p. 247). Em seguida foi criado o caderno “Letras”, que circulava aos sábados, com reportagens e resenhas, e um perfil mais restrito ao campo literário e não ao artístico e acadêmico. Já em 1992, a *Folha* reuniu vários cadernos e editorias em um, o “Mais!”, publicado aos domingos, agrupando o caderno cultural, chamado “Ilustrada”, a editoria de ciência e a de livros, em formato standard. O *Manual da Folha* informa que o caderno “Mais!” é um “plus para o leitor, destina-se a um público intelectualizado e deve ter como meta ser a leitura obrigatória entre o público universitário e o leitor mais sofisticado” (MANUAL apud TRAVANCAS, 2001, p. 30). O nome, conta-nos Travancas, foi escolhido para reforçar a ideia de soma de setores, e, embora seja vago e não delimite um caderno de livros, de ciência ou de cultura, ao mesmo tempo não situa o leitor ou apresenta o caderno. Sua suposição é de que ao suprimir a palavra livro esteja se tentando conquistar leitores que normalmente não leriam esses cadernos. De todo modo, afirma que os suplementos “transmitem uma ideia de livro e literatura e significam prestígio para os jornais e *status* para quem trabalha neles (2001, p. 36), bem como mantêm um vínculo estreito com a intelectualidade. Além disso, há uma demarcação clara de fronteiras, um pertencimento a uma região demográfica específica: o “Mais!” não poderia fazer parte de um jornal qualquer do país, porque em suas páginas, se há uma equanimidade em termos de editoras representadas, não se pode dizer a mesma coisa em relação à intelectualidade, pois se identifica com a intelectualidade paulista, especificamente a proveniente da Universidade de São Paulo.

Segundo Silviano Santiago, o conceito de suplemento é o de complemento de um todo, um todo incompleto, o suplemento acrescenta, sem este o jornal fica destituído de um algo a mais.

A literatura (contos, poemas, ensaio, crítica) passou a ser esse algo a mais que fortalece semanalmente os jornais através de matérias de peso, imaginosas, opinativas, críticas, tentando motivar o leitor apressado dos dias da semana a preencher o lazer do *weekend* de maneira inteligente. (SANTIAGO apud TRAVANCAS, 2001, p. 38).

Ao mencionar que o caderno é muito criticado devido à presença maciça de professores universitários ou estudantes de pós-graduação, seu editor, Alcino Leite, enfatiza a importância de o caderno ter colaboradores de prestígio na universidade, pois estes dão brilho ao suplemento e o ajudam a avaliar no dia a dia os títulos publicados. Mas também ressalva que “Muitos intelectuais não sabem escrever um texto simples, são herméticos e prolixos”. A seu ver escrever bem deveria ser uma prática essencial para quem publica em jornal (TRAVANCAS, 2001, p. 131). Tanto no *Jornal do Brasil* quanto na *Folha de S. Paulo*, os entrevistados pela pesquisadora acreditam que o papel dos suplementos literários é mostrar ao leitor o que o jornal pensa de diversas obras, valorizando as consideradas de qualidade literária.

Estes quatro jornais não são representativos de um gosto “popular” e de um estilo de vida operário, por exemplo. Ao contrário, seus suplementos são veículos de elite, redigidos para a elite. A postura dos quatro é de “defesa” da obra de qualidade, julgada a partir de critérios do próprio caderno e do autor da crítica, do seu gosto pessoal e do seu conhecimento do assunto. Este possui um *status* conferido pela própria empresa. (TRAVANCAS, 2001, p. 125)

e quem neles escreve se julga capaz “(...) de com suas qualidades pessoais, definir o que deve ser lido e o que não deve. Os jornais lhes deram esse poder de decisão”. Tal posicionamento é considerado pela autora porque não se coloca em questão a “subjetividade do autor da crítica que pode gostar ou não do livro, só tem o dever em relação ao leitor de justificar seu ponto de vista de forma clara e concreta. O jornal está valorizando este *viés* individualista em que a biografia de quem assina e a sua maneira de encarar o texto são importantes” (TRAVANCAS, 2001, p. 136). Para a autora, as páginas desse suplemento são compostas por grandes artigos e ensaios. “A reportagem é o gênero jornalístico por excelência e o repórter, o paradigma da profissão” (2001, p. 46). Outra de suas constatações é que os romances escolhidos “não fazem parte dos de fácil digestão ou dos chamados best-sellers, gênero de livro que está muito associado ao jornal pelo seu grande interesse por parte do público e pela ‘novidade’ que trazem, assim como seu lado descartável e de rápido envelhecimento” (2001, p. 68).

Sobre os best-sellers, tema que veio à tona quando se tratou da lógica do mercado editorial, muitos consideram que estes ajudam as editoras a sobreviver e a se capitalizar para publicar obras de melhor qualidade, cujo público é mais restrito e são menos rentáveis, que de outro modo seriam inviáveis financeiramente, o que os justificaria. O exemplo mencionado foi Paulo Coelho, que teria sido muito positivo para o crescimento do mercado. Já para a professora-doutora Heloisa Buarque de Holanda, os livros de grande público desempenham outro papel:

Eu acho que a gente é um país de analfabetos, que não tem hábito de leitura, que não tem a cultura da leitura, então, creio que se uma pessoa está lendo o Paulo Coelho, eu ajoelho e beijo os pés. Porque tem a chance de ele ler o meu depois. Pode ser um começo, sem falar que ele alimenta e agiliza o mercado, abre livraria, vende papel. (TRAVANCAS, 2001, p. 138).

Opinião diametralmente oposta é a do crítico e ensaísta Silviano Santiago, para o qual o Brasil não tem tradição de cultura literária, de literatura literária, sua tradição está na música popular que é de altíssimo nível. O que se vê no país hoje é a desvalorização da escrita, porque a sociedade não aposta em uma literatura mais sofisticada e de qualidade; e, em sua avaliação, a imprensa é um dos responsáveis por essa situação, porque, muitas vezes, “(...) está comprometida com a literatura mais ligeira, comercial ou descartável” (TRAVANCAS, 2001, p. 138).

A autora acredita que atualmente haja um consenso de que a época dos suplementos literários como espaço privilegiado da crítica literária acabou, pois não se vê mais críticos escrevendo nos jornais, situação que seria resultante de vários fatores, como:

O cosmopolitismo modernizante na imprensa reduz o impacto da literatura no jornal, com o avanço tecnológico o jornal se tornou menos opinativo e mais informativo, gerando um empobrecimento do lugar da literatura; o surgimento de diferentes formas artísticas, como a novela, que vem ocupar as histórias de folhetins, por exemplo, e por último, mas fundamental, o fato de o livro ter se tornado em mercadoria de fácil acesso ao público, fazendo com o que escritor não precise mais publicar seus textos na imprensa para ser conhecido. (2001, p. 43).

No entanto, contra-argumenta ela, os suplementos são o espaço para o livro e a literatura, pois são a forma encontrada pelos jornais para que o escritor e suas obras não abandonem em definitivo suas páginas. Para ela o importante é ver como esses cadernos se estruturam de acordo com a definição do que lhe é ou não pertinente, como se existisse um critério rígido, que não é o que se verifica na prática. E exemplifica:

Aparentemente se o tema é livro ou escritor a matéria sairá neste caderno. Mas muitas vezes um livro de teatro, por exemplo, merece matéria no caderno de Cultura e um livro de gerência de empresas não é resenhado pelo suplemento, mas recebe uma nota na editoria de economia. A partir desses critérios é que os cadernos se estruturam e se definem. Nem todos os livros estarão presentes, nem todos os gêneros, nem todos os assuntos. (TRAVANCAS, 2001, p. 45).

Talvez por conta dessa lógica tenhamos encontrado a resenha do livro *Os homens que não amavam as mulheres* no caderno “Folhateen”, como se poderá ver no Capítulo 4.

Retomando o debate em torno das alterações ocorridas nos cadernos e nos suplementos, ao se manifestar sobre o fechamento do “Sabático”, Lindoso, citado acima, afirma que a solução é a que “mantém a qualidade editorial e a amplitude da cobertura no jornal impresso, e consegue transferir isso também para a internet”, citando o modelo do *New York Times* como o já consolidado: “O *NYT* consegue manter um alto nível de qualidade editorial, com reportagens aprofundadas sobre os temas, que vão além do cotidiano. (...) E mantém o *New York Times Book Review*, o suplemento literário dos domingos”. Entretanto, os suplementos norte-americanos também passaram por grandes reformulações.

Em *Mainstream*, de Frédéric Martel, publicado em 2010 na França pela editora Flammarion, o sociólogo francês faz uma análise da “cultura do entretenimento” e aponta os efeitos da sociedade do espetáculo em todos os setores da cultura. Ao universo dos livros ele dedica algumas páginas, em dois tópicos: “Tina Brown e o novo jornalismo cultural” e “A marca Oprah”.

No primeiro caso, procura demonstrar as mudanças ocorridas na prestigiosa revista *The New Yorker* a partir de 1992, quando Tina Brown assume sua direção. Redatora-chefe desde 1984 da revista *Vanity Fair*, também propriedade do grupo Conde Nast, fez essa publicação saltar dos 200 mil exemplares vendidos por mês para mais de 1 milhão. E, segundo Martel, “sua chegada a esse templo da cultura americana representa[ou] um choque para muitos” (2012, p. 174).

Na entrevista que concedeu ao autor, Tina Brown, casada com Harold Evans, ex-diretor do *Sunday Times* e do *Times*, e presidente da Random House, um dos maiores grupos editoriais do mundo, afirma:

Na *New Yorker*, eu quis apenas fazer jornalismo de uma forma moderna: investigação, entretenimento, estrelas. O ponto de vista do jornalista-editorialista dá lugar à informação, às ideias, nós quebramos a hierarquia cultural mas o fazemos de maneira inteligente, aceitando compromissos, mas compromissos inteligentes. (MARTEL, 2012, p. 174).

O que Martel constata é que o papel do crítico de cultura também mudou, tanto na *New Yorker* quanto nos Estados Unidos. “O novo árbitro”, diz ele, “tem por missão avaliar a cultura, já agora não só em função da qualidade – valor subjetivo –, mas igualmente em função da popularidade – valor mais quantificável. Ele não julga, passa a ‘conversar’

com seu público” (2012, p. 178). Nas palavras dele: “É preferível fornecer informações, em vez de julgamento”. Em meio às diversas alterações empreendidas pela nova diretora, no entanto, boa parte dos colaboradores anteriores foi mantida, entre eles o escritor John Updike.

O segundo caso é o de Oprah Winfrey e seu talk-show, o qual fez dela a mulher mais influente da televisão no mundo: seu programa é visto por 7 milhões de telespectadores nos Estados Unidos e algo entre 15 e 20 milhões em 132 países. E também ela, de acordo com Martel, se tornou crítica literária, desde que em 1996 introduziu em seu programa matutino uma sessão semanal sobre livros chamada “The Oprah’s Winfrey Book Club”.

Hoje em dia, basta que ela mencione em seu programa um livro clássico, um romance ou um livro de literatura mais exigente para transformá-lo imediatamente em best-seller. Quase sempre o livro entra para a “New York Times Best-seller list” e vende um milhão de exemplares. (MARTEL, 2012, p. 183).

E os comentários de Winfrey não se restringem a um único gênero: há romances digestivos, grande literatura, ensaios sofisticados e livros práticos. Entre os recomendados “obsessivamente” estão os livros de sua amiga Toni Morrison, cujos livros teriam vendido mais graças às indicações de Oprah do que por ter sido agraciada com o Nobel de Literatura em 1989. Também se deve a seus comentários a indicação de três romances de William Faulkner, entre os quais *O som e a fúria*, que venderam naquele verão 300 mil exemplares. Tudo isso porque, segundo ele, a jornalista está convencida de que pode tornar as grandes e as pequenas obras acessíveis ao grande público. Em suas palavras, “Eu quero que os livros façam parte do estilo de vida do meu público e que a leitura se torne uma atividade normal para eles, para que deixe de ser um ‘big deal’” (2012, p. 184), para o que adotou medidas práticas, lançando seu Book Club e fornecendo em seu site fichas aprofundadas para facilitar a leitura. O resultado disso o autor comprovou quando esteve nos Estados Unidos:

em toda parte na América, em cidades grandes e pequenas, seus fiéis seguidores a imitaram, criando seu próprio book club para compartilhar experiências de leitura (...) Em toda parte, nos supermercados Wall-Mart do Novo México ou nas livrarias Borders de Wisconsin, nas Barnes & Noble do Alabama, nos Starbucks do Texas e até nas bibliotecas públicas do Mississippi, encontrei mulheres que se encontravam para ler e debater a seleção mensal do Book Club de Oprah Winfrey. Elas discutem e contribuem para criar um clima de leitura que é muito importante para nós. E às vezes, quando é aniversário de Shakespeare, por exemplo, trazem um bolo para comemorar, me explica em Austin, no Texas, Dan Nugent, diretor da livraria independente Book People. (MARTEL, 2012, p. 185).

Depois de todas as entrevistas que fez, Martel conclui que a crítica de livro é cada vez mais rara, lembrando que a própria terminologia mudou: agora não se fala mais em literatura, mas em ficção, nem em história ou filosofia, mas em não ficção. “A palavra ‘literatura’ soa como se estivéssemos na escola, fica parecendo sério e nada fun, ler ficção é mais divertido” (2012, p. 188), disse a ele um jornalista do *Boston Globe*.

Ficção e não ficção é a nomenclatura também adotada para as listas de mais vendidos publicadas por alguns jornais e revistas no Brasil, entre os quais os suplementos “Mais!” e “Ideias”. Se, como vimos acima, há quem considere que a opinião expressa nos jornais sobre livros não influenciam os leitores, Travancas lembra que as revistas *Télérama*, na França, e *Veja*, no Brasil, são exemplares em termos de influência nas vendas, ainda que os suplementos ajudem um pouco. Para ela, ficou claro que os suplementos são um espaço de amostragem de segmentos do mercado editorial e que o seu público leitor em geral é letrado, culto, provavelmente universitário e com hábito de leitura consolidado. “Não é um leitor que precisa ser conquistado. Nem é um leitor de literatura comercial e de autoajuda” (2001, p. 142). E ressalta que está se referindo ao leitor dos cadernos, porque se sabe que o leitor de um jornal não lê todos os cadernos, ele tem preferências, interesses e necessidades específicas, razão pela qual os editores foram unânimes em apontar a necessidade de uma matéria sobre livro sair em áreas diferentes, na tentativa de encontrar novos leitores, de obter maior abrangência.

Ao entrevistar os responsáveis pela área de livros das revistas, o que Travancas percebeu foi um outro olhar. O jornalista da revista *Veja* destaca o fato de seu público ser amplo e diversificado, incluindo os amantes de best-sellers, que nem podem ser esquecidos, nem humilhados pelo órgão, pois o que eles esperam é uma orientação e não uma crítica às suas escolhas pessoais. Além disso, lembra que “a revista não pode negar que está lastreada na lógica jornalística do que é notícia e da necessidade de informar” (2001, p. 142) (grifo nosso).

Aqui acreditamos que caberia perguntar: Seria outra a lógica dos jornais diários?

CAPÍTULO 2

O CONCEITO DE GÊNERO

Em *Teoria dos gêneros periodísticos* (2008), o professor e poeta Llorenç Gomis Sanahuja (1924-2005), catedrático da Universidade Autônoma de Barcelona, afirma que o estudo da teoria dos gêneros no jornalismo é um método para a organização pedagógica dos estudos universitários sobre jornalismo, o qual surgiu nas décadas de 1950-1960 na Universidade de Navarra, Espanha, e os quais deram origem à disciplina chamada Redação Jornalística. Esta tomou corpo sob responsabilidade do professor José Luiz Martínez Albertos (1930), cabendo em seguida ao professor Antonio Fontán, então diretor do Centro Universitário, a formatação primitiva do esquema classificatório dos gêneros e de suas funções (CASASÚS, 2008).

Já a pesquisadora Sonia Parrat afirma que a maioria dos teóricos do jornalismo outorga a Jacques Kayser (1900-1963), professor da Universidade de Paris, o pioneirismo no tratamento dos gêneros jornalísticos, sendo o primeiro a empregar esse conceito (MELO, 2012, p. 21).

Uma das preocupações iniciais nas pesquisas jornalísticas, segundo Spannenberg (2004, p. 79), era estabelecer uma clara distinção entre os gêneros jornalísticos e literários. Parrat assegura que a criação da teoria classificatória dos gêneros jornalísticos não tinha no início uma preocupação filológica ou literária, mas estava ligada à técnica de trabalho para a análise sociológica de caráter quantitativo das mensagens presentes na imprensa, tornando-se um método seguro para a organização pedagógica dos estudos universitários sobre jornalismo.

O professor Llorenç Gomis (1989) admite a origem literária dos gêneros e distingue claramente entre gêneros literários e gêneros jornalísticos, ainda que estes, em relação aos literários, tenham princípios de ordem e de classificação de textos mais amplos e livres. Há um conjunto de diferenças que fazem o conceito de gênero jornalístico mais necessário “ao jornalismo e à Jornalística do que ao gênero literário para a Literatura e a teoria literária” (GOMIS, 1989, p. 58). Uma dessas distinções reside no fato de que, se a literatura imita ações da realidade construindo ficções semelhantes e criando personagens, a função principal do jornalismo é dar a conhecer e fazer entender fatos reais, explicando o que acontece realmente a personagens conhecidos e o que pode acontecer aos leitores como consequência dos fatos que estão sendo comunicados, do que resulta que os gêneros jornalísticos são menos elásticos que os literários. Os gêneros do jornalismo se modificam conforme as demandas sociais e os objetivos da profissão, de maneira que sejam compreendidos como um método para a interpretação contínua da realidade social. A classificação que propõe considera gêneros de Informação: a notícia; a reportagem; a

entrevista; a crônica; e gêneros de comentários: crítica; cartas ao diretor; artigo; coluna; editorial; vinheta de humor.

Já para o estudioso espanhol Josep Maria Casasús a característica mais importante do jornalismo moderno é que com o tempo seus gêneros textuais foram se emancipando das atividades que “dominaram o exercício desse até bem tarde no século XX, como a literatura, o direito ou a política” (1965, p. 37).

O surgimento dos diferentes gêneros em geral está vinculado à evolução histórica, havendo uma correspondência entre os gêneros básicos do jornalismo e as diferentes etapas na história da humanidade. A primeira fase corresponde ao jornalismo informativo o qual se estende até a Primeira Guerra Mundial; a segunda, ao jornalismo interpretativo, conhecida como “idade de ouro da imprensa”, que cobre o período de 1870 até 1920; já a terceira, a do jornalismo de opinião, teria tido início em 1945 e se estenderia até a atualidade.

A predominância dos periódicos anglo-americanos sobre os diários franceses no campo da informação – mais completa, objetiva, neutra e factual – ainda se destacava em muitos aspectos até a irrupção da Primeira Guerra Mundial. Na tradição anglo-saxã, diferentemente do resto da Europa, a máxima “os fatos são sagrados, os comentários são livres” era aplicada com muito mais rigor, e em vários manuais de ensino jornalístico dos Estados Unidos se assinalavam exclusivamente os gêneros *story* (relato de fatos) e *comment* (exposição de ideias).

Já na tradição jornalística francesa se cristalizaram as divisões entre jornalismo informativo e jornalismo de opinião, pois os jornalistas franceses tendiam mais a interpretar e reprocessar a informação com base na doutrina política defendida pelo jornal (linha editorial) e acostumaram-se a comentar as informações que eles mesmos forneciam. Foi apenas no período entreguerras que obtiveram a legitimidade jornalística e o reconhecimento social de seus colegas anglo-americanos, ainda que um bom número de jornalistas franceses continuasse trabalhando na tradição dos publicistas, escrevendo para propagar doutrinas políticas e defender os interesses de um grupo político determinado, prática que prevaleceu na França até fins do século XX.

Nos Estados Unidos, no início do século XX diversos manuais concordavam em associar o conceito de notícia ao termo *story* (relato), o qual se referia não só a relatos de incêndios, crimes ou mortes, mas também a entrevistas e a discursos. Na realidade, quando se falava de notícias como relatos pensava-se na narração de ações, apesar de se incluir nesta modalidade textos com pouco valor narrativo-descritivo. Já as *new stories* abrangiam notícias não consideradas relatos nem narração de ações (LÓPES PAN apud GOMIS, 1989, p. 15).

Na Espanha, a existência de uma diversidade de gêneros, como a informação, a reportagem, a crônica e o artigo ou o comentário, deve-se ao fato de até 1936 o jornalismo ideológico e o informativo terem tido pouca aceitação, havendo predominância de modalidades de gêneros jornalísticos situados entre o relato impessoal dos fatos e a interpretação subjetiva.

Braga acredita que para que se fale na caracterização de um tipo de texto como um gênero, deve haver um consenso sobre os modos de se falar de um objeto:

as diversas falas são diferentes entre si, no seu teor e no seu alcance, mas se reconhecem em estruturas aproximadas. Há um vocabulário e um conjunto de temas e preocupações que se encontram disponíveis a todos os interessados, como uma “língua franca” que permite negociações, posições diferenciadas, graus de acuidade e competência – e variações nesses níveis não impedem a interlocução. (2006, p. 209).

No caso da América Latina, o esquema europeu (francês ou espanhol) teve grande influência, embora nas últimas décadas do século XX a introdução da fórmula anglo-saxã, de inspiração norte-americana, tenha sido marcante. O atual sistema de gêneros jornalísticos é um tema em constante debate no universo acadêmico, havendo autores que negam sua vigência, tachando-os de “insustentáveis, defasados e estereótipos inertes” (HERNANDO, 1998, p. 5).

Teoria dos esquemas do discurso

Proposta pelo professor Teun A. van Dijk, abrange os gêneros de uma perspectiva dualista e classifica o conjunto dos esquemas do discurso jornalístico em dois grandes grupos: os de *esquema narrativo* – os relatos – e os de *esquema argumentativo* – os artigos, situando-se assim sobre a divisão clássica anglo-americana de fatos e opiniões, notícias e comentários ou *story* e *comment*. Tal posicionamento foi criticado por estudiosos, a exemplo de José Marques de Melo, como veremos adiante, que o considera lastreado em um esquema reducionista, simplista e antiquado, de um lado, e insuficiente, de outro, pois encara os gêneros apenas em relação à sua estrutura interna.

Teoria normativa dos gêneros jornalísticos

Desenvolvida por José Luis Martínez Albertos, em 1989, a Teoria Normativa dos Gêneros Jornalísticos foi definida como uma construção teórica que surge pela extrapo-

lação das teorias clássicas dos gêneros literários, uma vez que se assenta na ideia de que, quando o jornalista faz uso da narração para contar algo, está no “mundo dos fatos”. Sua mensagem assume a forma de um relato sempre que há uma “não intencionalidade”, ou seja, sem introduzir conscientemente no texto seus pontos de vista pessoais. Quanto ao questionamento da validade da teoria clássica dos gêneros, o professor Martínez Albertos (1996) não acredita que o ensino de jornalismo possa ser feito de modo satisfatório sem uma teoria precisa dos gêneros. Assim, para ele, a divisão dos textos jornalísticos deveria obedecer à necessidade metodológica de classificar determinados produtos culturais – tal como se faz em artes plásticas, obras musicais ou cinema – para poder analisá-los e valorá-los corretamente, uma tendência academicista, embora útil pedagógica e profissionalmente. Deste último ponto de vista, o autor não aprova textos que mesclam características de distintos gêneros por considerar que nesses casos não se consegue distinguir claramente o que é informação do que é opinião, podendo-se levar o leitor a uma falsa ideia sobre os fatos (CASASÚS 2008, p. 91).

Mas se, em princípios dos anos 1960 o professor Martínez Albertos falava de fatos para se referir aos gêneros informação, reportagem e crônica, e de opiniões para se referir aos artigos, em seu *Manual de redação jornalística*, publicado pela primeira vez em 1974, introduziu a finalidade dos textos jornalísticos de interpretar – inspirando-se na distinção feita pelo estadunidense Carl Warren entre reportagem objetiva e reportagem interpretativa –, considerando que há certas modalidades de gêneros jornalísticos que são um meio-termo entre o relato impessoal dos fatos e a interpretação subjetiva (ALBERTOS, 1974).

A Teoria Normativa dos Gêneros Jornalísticos abrange parte de ambas as tradições, a europeia e a anglo-saxã, dada a distinção de três macrogêneros: gêneros informativos (informação e reportagem objetiva), gêneros interpretativos (reportagem interpretativa e crônica) e gêneros de opinião (artigo ou comentário).

Teoria do sistema de textos

Proposta pelo professor Hector Borrats, em 1981, esta classificação se assemelha às demais da doutrina espanhola, composta por textos narrativos, descritivos e argumentativos. De acordo com esse critério, o predomínio de um *topoi* nos gêneros narrativos e de outros nos argumentativos resulta no surgimento de textos mistos e no estabelecimento de vínculos estreitos dos componentes da estrutura interna – os chamados *topoi* – com a natureza da estrutura externa – os gêneros jornalísticos. Assim, o esquema inicial composto por três tipologias de textos – narrativos, descritivos e argumentativos – se subdivide em quatro ramificações provenientes das duas primeiras: narrativos simples, com o predomínio de o quê, quem, quando, quando e por que; os narrativos explicativos, com

predomínio de o quê, quem e onde; descritivos simples, com predomínio de o quê, quem e onde; e descritivos explicativos, com predomínio de o quê, quem, onde, por que e como (CASASÚS, 2008, p. 90).

Já o professor Mar de Fontcuberta distingue quatro gêneros fundamentais – notícias, reportagem, crônica e comentário – associando seu aparecimento histórico às diferentes etapas do jornalismo. A consolidação dos gêneros de opinião ou *comment* corresponderia à etapa de jornalismo ideológico; o jornalismo informativo seria caracterizado pelo que os saxões chamam *story* (fatos), com os gêneros notícia, crônica e reportagem; e o jornalismo de explicação estaria associado ao auge da reportagem de profundidade.

Fontcuberta acredita que as mudanças progressivas no modo de redigir as informações têm por pressuposto a ruptura das fronteiras entre os vários gêneros e levaram ao incremento da tipologia de gêneros e de subgêneros para abranger todas as possibilidades expressivas encontradas nos meios de comunicação.

Cada processo jornalístico teria, então, suas peculiaridades, variando segundo a estrutura sociocultural em que se encontra, a disponibilidade de canais de difusão coletiva e a natureza do ambiente político e econômico que rege a vida da comunidade.

Para o pesquisador alemão Otto Groth (1875-1965), faz-se indispensável estabelecer as conexões existentes entre *periodicidade* e *difusão*. A difusão corresponde à possibilidade tecnológica de transmissão dos acontecimentos, para torná-los acessíveis à coletividade. Nesse sentido a periodicidade liga-se ao conceito de tempo e não ao de repetição. A velocidade do rádio e da televisão proporciona um ritmo totalmente distinto do da produção jornalística impressa. Já a *atualidade* e a universalidade se entrecruzam. Na prática, a complexidade é maior porque a *atualidade* depende da velocidade com que o canal atua – *difusão* – e também da capacidade da instituição jornalística em captar e reproduzir os fatos – *periodicidade* – que não se faz sem uma sintonia com os desejos e as reações da coletividade – *universalidade*.

Ocupar-se dos gêneros “pode parecer atualmente um passatempo ocioso, quiçá anacrônico”, afirma Melo em seu livro *Jornalismo opinativo*, cuja primeira edição data de 1985, referindo-se ao estudioso húngaro Tzvetan Todorov, em seus estudos no campo da literatura. Mas Melo considera que esse tema é fundamental no jornalismo.

O maior desafio do jornalismo como campo do conhecimento é sem dúvida a configuração de sua identidade enquanto objeto científico. E o alcance daquela “autonomia jornalística” a que se refere John Merrill passa inevitavelmente pela sistematização dos processos sociais inerentes à captação, registro e difusão da informação da atualidade. Tais processos, que envolvem de um lado as instituições jornalísticas e de outro as coletividades em que atuam, articulando-

-se necessariamente com o organismo social de que se nutrem e se transformam, podem ser imediatamente observáveis através do relato que constitui seu traço marcante. Em outras palavras, do seu discurso manifesto. Dos escritos, sons e imagens que representam e reproduzem a atualidade, tornando-a indiretamente perceptível. (2003, p. 41).

Ocupar-se dos gêneros jornalísticos é semelhante ao esforço do que Tzvetan Todorov, no plano literário, chamou, em diversos estudos, “propriedades discursivas”, constituindo o ponto de partida para descrever as particularidades da mensagem (forma/conteúdo/temática) e propiciar avanços “(...) na análise das relações socioculturais (emissor/receptor) e político-econômicas (instituição jornalística/Estado/corporações mercantis/movimentos sociais) que permeiam a totalidade do jornalismo” (2003, p. 41).

Desde que as atividades de informação se tornaram permanentes, sendo um processo livre, contínuo e regular, foi posta em questão a distinção entre as modalidades de relato dos acontecimentos.

A primeira grande distinção entre dois gêneros jornalísticos teria sido feita pelo editor inglês Samuel Buckley ao distinguir *news* de *comments* no *Daily Courant*, no princípio do século XVIII. Daí em diante, a mensagem jornalística passou por relevantes mutações, resultantes tanto das transformações tecnológicas que determinaram suas formas de expressão, quanto, e sobretudo, das alterações naturais com que depara e se adapta a instituição jornalística em cada espaço geocultural. Daí porque o debate caminha para uma superposição entre *gênero* e *categoria*. Historicamente houve uma distinção entre as categorias *jornalismo informativo* e *jornalismo opinativo* que emergiu da necessidade social e política de diferenciar os fatos (*news/stories*) de suas versões (*comments*), delimitando os textos que continham opiniões explícitas. Para Manuel Chaparro (1998), tal classificação operada por Buckley ofereceu, no campo da linguagem, uma valiosa contribuição à evolução do jornalismo, não devido à credibilidade que resulta da impossível separação entre opinião e informação, mas dada a eficácia que resulta do rigor dos conteúdos e da clareza pedagógica que há na organização dos textos e espaços quando artigos (comentários) são separados das notícias (relatos). Adiante apresentaremos os resultados dos estudos comparativos entre a imprensa brasileira e a portuguesa feitos por este autor que o levam a propor uma caracterização diametralmente oposta à de Melo.

Pode ser que, no início da atividade jornalística, se admitisse a possibilidade de convergência entre gênero e categoria, dado o estado incipiente dessa atividade social a qual ao mesmo tempo que lutava para se impor tinha de se transformar. Já contemporaneamente não há tal superposição, e sim uma correspondência entre categorias e gêneros.

Um exame da bibliografia norte-americana torna patente que a resposta à pergunta o que são gêneros jornalísticos é uma questão formulada praticamente apenas pelos estudiosos europeus e, mais recentemente, pelos latino-americanos, uma vez que a literatura estadunidense sobre jornalismo dedica pouca atenção às questões epistemológicas ou taxionômicas, demonstrando interesse mais pragmático pela descrição e pela interpretação dos processos jornalísticos ou, então, procurando apreender suas tendências concretas.

Em seu estudo, *Generos periodísticos*, Juan Gargurevich afirma que os gêneros são formas que o jornalista procura para se expressar, devendo fazê-lo de modo diferente de acordo com as circunstâncias da notícia, seu interesse e, principalmente, o objetivo de sua publicação (1982, p. 11). Trata-se de formas jornalístico-literárias uma vez que se deve usar o idioma de maneira especial, com estilo diferente das formas literárias de expressão, porque seu objetivo é a transmissão de informação e não necessariamente o prazer estético, caso este da literatura estética, embora ressalve que com o desenvolvimento do novo jornalismo, de Norman Mailer, Gabriel García Márquez e Truman Capote, a informação foi usada com refinadas técnicas literárias capazes de converter uma notícia em obra de arte. Semelhante orientação também seria adotada pelo pesquisador alemão Emil Dovifat, para quem as formas de expressão jornalística não só se definem pelo estilo, como assumem expressão própria dada a “obrigação” de tornar a leitura interessante e motivadora. Melo, ao comentar esta afirmação, faz questão de ressaltar que não se pode confundir o jornalismo com a literatura, uma vez que este último em sua concepção original é uma expressão descomprometida, destituída de qualquer vínculo finalístico. Essa assertiva de Melo é contrastada pela opinião de Tzvetan Todorov, para o qual a literatura deve permitir uma melhor compreensão da condição humana, uma vez que transforma o ser de cada um de seus leitores a partir de seu interior, portanto não tem nada de descomprometida.

Para Folliet as diferenças entre os gêneros decorrem da correspondência dos textos que os jornalistas escrevem em relação às inclinações e aos gostos do público. Para ele, a essência do estilo jornalístico estaria na tentativa de relatar o cotidiano empregando uma linguagem capaz de estar sintonizada com o que Martin Vivaldi chama “linguagem da vida” e a qual pressupõe o uso de “todos os recursos expressivos e vitais, próprios e adequados para expressar a variadíssima gama do acontecer diário” (MELO, 2003, p. 43-4). Para o autor, se os gêneros são determinados pelos estilos e estes estão diretamente vinculados à relação dialógica que o jornalista deve manter com seu público, percebendo e incorporando seus modos de expressão (linguagem) e suas expectativas (temáticas), fica patente que sua classificação restringe-se a universos culturais delimitados. Vivaldi defende ainda que instituições jornalísticas devem se esforçar para adquirir uma dimensão transnacional em sua estrutura operativa, mantendo, todavia, “as especificidades nacionais ou regionais que ordenam o processo de recodificação das mensagens importadas” (MELO, 2003, p. 44), embora estas especificidades não possam deixar de fora as articu-

lações interculturais que muitas vezes se mantêm por intermédio dos idiomas e são prolongamentos do colonialismo.

Classificações europeias e norte-americanas

Em *Jornalismo opinativo*, Melo apresenta a classificação proposta por vários autores: Folliet, Jacques Kayser, Fraser Bond, Dovifat, Domenico de Gregorio, Martín Valdi, Martínez Albertos, Juan Gargurevich, Eugenio Castelli, Raul Rivadeneira Prada.

Sem deixar de ressaltar que no jornalismo francês as classificações existentes mostram-se defasadas entre o ordenamento peculiar à prática jornalística e aquele proposto pela pesquisa acadêmica, destaca de início Folliet, o qual identifica dez gêneros: editorial; artigos de fundo; crônica geral (resenha dos acontecimentos); despachos (reportagem e entrevistas); cobertura setorial; *fait-divers*; crônica especializada (crítica); folhetim (ficção); fotos e legendas; caricaturas e *comics*. Tal classificação é abrangente, uma vez que contém todas as matérias publicadas pelo jornal, excetuando-se os anúncios. Nesse rol, folhetins e *comics* não pertencem especificamente ao universo jornalístico, se for levado em conta o conceito de Groth/Chausse, o qual distingue nitidamente entre o universo real (jornalismo) e o ficcional (literatura/lazer).

O pesquisador francês Jacques Kayser, depois de seu estudo da personalidade dos diários para o qual adotou como parâmetro as unidades redacionais, chegou a classificação mais compacta, identificando nos diários franceses sete gêneros: informações; artigos; combinações “informação-artigo”; sumários de imprensa e de emissões radiofônicas; folhetins, contos e novelas; quadrinhos e fotonovelas; cartas dos leitores; e seções de serviços. Na avaliação de Melo, nesta classificação se pode verificar distorção semelhante à da classificação de Folliet, em virtude da inclusão de unidades redacionais pertencentes ao âmbito do imaginário (folhetim, contos, novelas, quadrinhos e fotonovelas) e do entretenimento (entre as seções de serviços encontram-se passatempos: horóscopo e palavras cruzadas, entre outros. Ao se comparar ambas as concepções, pode-se observar que a rubrica *informações* de Kayser abrange os seguintes itens de Folliet: crônica geral, cobertura setorial, *fait-divers*, fotos e legendas; já os artigos de Kayser abrangem o editorial, os artigos de fundo e a crônica especializada de Folliet. Para Kayser, as *combinações informação-artigo* parecem ser a seção de despachos – reportagem e entrevistas de Folliet –, embora isso não fique explícito, uma vez que, sendo rigoroso, esse item corresponderia na classificação de Kayser a informações, mesmo considerando a advertência do autor sobre a existência de uma estrutura mista nessas matérias, as quais associam informação e opinião. Se Kayser inclui dois itens não contemplados por Folliet – cartas dos leitores e seções de serviço – exclui o item caricaturas, o que também se poderia dizer em relação

às fotos, dando a entender que a classificação proposta restringe-se aos textos, o que de fato não se configura, já que Kayser menciona os quadrinhos e as fotonovelas.

Pode-se identificar nos gêneros praticados pelos jornalistas norte-americanos, cuja grande divisão se opera entre *stories* e *comments*, a continuidade da tradição britânica de distinguir entre o que é intencionalmente informativo e o que é explicitamente opinativo. É essa, *grosso modo*, a orientação adotada pelo manual de Fraser Bond: de um lado, as matérias de caráter noticioso, de outro as segregadas na *editorial page*, aglutinando os gêneros em dois grandes grupos: *Noticiário*: notícia; reportagem; entrevista; história de interesse humano; e *Página Editorial*: editorial; caricatura; coluna; crítica.

Quanto ao que se refere à estrutura narrativa dos fatos, Melo afirma que ao revisar a bibliografia específica sobre jornalismo interpretativo, ou os textos mais bem elaborados sobre o jornalismo informativo, encontram-se poucas inovações. No caso particular do jornalismo interpretativo, a mudança mais significativa parece ter sido o desenvolvimento da reportagem, em que se pode ver um esforço analítico e documental que procura contextualizar para o cidadão os acontecimentos.

Em contrapartida, nos estudos do jornalismo de opinião percebem-se novos processos de observação dos fatos, recursos mais adequados para avaliá-los diante das respectivas conjunturas, não configurando, porém, alterações substanciais na estrutura dos gêneros. O que não elimina a possibilidade do aparecimento de novas espécies, as quais podem ser identificadas como consequência dos fenômenos que surgem, em especial no campo da crítica. Entre estas, talvez a mais significativa tenha sido a ampliação do *feature*, histórias de interesse humano que, nas décadas de 1960 e 1970, ganhou nova roupagem, deslocou a fronteira entre real e imaginário e admitiu o tratamento literário de fatos que antes figurariam no noticiário policial como simples notícias (MELO).

No jornalismo alemão, Dovifat registra mais uma de uma dezena de gêneros jornalísticos, que, entretanto, agrupa segundo categorias mais amplas, correspondentes aos três tipos de “estilo” mais praticados: estilo informativo: notícias (*fact story*); report (*act-story*); entrevista (*quote-story*); estilo “de solicitação de opinião”: editorial; artigos curtos; glosa (crônica); e estilo “ameno”: folhetim (resenha cultural); crítica; recreio e espelho cultural (novela, conto curto, série, *feature*, versos, fotografia e desenho).

Se tomada rigorosamente, a classificação proposta por Dovifat constitui uma intersecção entre os gêneros que Melo observou na imprensa ou na literatura jornalística norte-americana, e acha curioso que nesta classificação estejam presentes dois gêneros amenos – folhetim (resenha cultural) e crítica – excluídos dos conjuntos a que se incorporariam inevitavelmente se fosse levado às últimas consequências o critério proposto para a divisão – o estilo, o que se deve ao fato de o folhetim, na acepção que lhe atribui

o estudioso – panorama da vida cultural –, inserir-se no gênero “notícia” (*fact-story*), ao passo que a crítica pertence ao conjunto das matérias “de solicitação de opinião”, fato que aliás fica ambíguo, pois, ao detalhar o segmento opinativo ele se refere à crítica cultural (espetáculos, literatura) sem deixar claro onde esta poderia ser classificada.

Do mesmo modo, recreio e espelho cultural seriam formas heterogêneas, pois sugerem mais a ideia de página ou caderno, que está no âmbito morfológico, do que de gênero, que respeita à do conteúdo. Estariam aí agrupadas matérias ficcionais, como novela, conto, verso; matérias de atualidade inédita, como fotografia e séries, ou seja, reportagem; e matérias de atualidade permanente, que na linguagem do jornalismo no Brasil são denominadas frias – (*feature*). Nessa tríplice categorização de Dovifat, poder-se-ia identificar a tendência que se destacaria no jornalismo norte-americano: a distinção das esferas informativa e opinativa, que abrange a série e o *feature*, estruturas narrativas ligadas ao real, com exclusão do *novel*, do verso e do conto, cuja natureza é essencialmente ficcional, embora inspirados em fatos reais.

Metodologicamente semelhante à classificação proposta por Dovifat, estaria a do pesquisador italiano Domenico de Gregorio, ainda que ele distinga as categorias correspondentes ao conteúdo de um jornal, separando-as em *notícias e ideias*, as quais configuram a matéria-prima do jornal, propondo a classificação: *Notícias*, que abrange: artigo, entrevista, crônica, noticiário e resumo; e *Ideias*: comentário, editorial e coluna. Para Gregorio, a notícia apresenta-se como unidade de informação que relata um fato, ao passo que o noticiário apresenta um mosaico de acontecimentos e um resumo, quase uma transcrição de ocorrências captadas de outras fontes. A entrevista corresponderia a um diálogo entre um jornalista e um personagem do cotidiano. Já o artigo é conceituado à maneira estadunidense: uma análise interpretativa. Quanto à crônica, esta assume a feição de uma reportagem. Na categoria das ideias, as noções se aproximam mais da aceção universal desses gêneros; o comentário como complemento valorativo das notícias; o editorial como expressão dos pontos de vista sobre problemas mais importantes e a coluna (espaço fixo) como o espaço onde se alternam informações e ideias sobre temas específicos.

Na literatura espanhola, identificam-se dois critérios para a classificação: um que vê os gêneros de modo autônomo, sem correlacioná-los com categorias jornalísticas, e outro que os agrupa em diferentes gêneros, de acordo com categorias determinadas.

Martín Vivaldi propõe uma classificação em três gêneros: reportagem; crônica; artigo. Com essa categorização, Vivaldi se adianta a uma questão metodológica: saber exatamente distinguir um gênero jornalístico de outro, uma vez que, na prática, se verificam muitos entrecruzamentos: artigo com características de crônica, crônicas que são de fato artigos e reportagens situadas no âmbito da crônica ou do artigo. Tais gêneros não podem ser entendidos como relatos sem intenção, ou seja, destituídos de valoração, julgamento

ou opinião, já que “qualquer fenômeno jornalístico da atualidade é perfeitamente intencionado” (MELO, 2003, p. 51).

A reportagem caracteriza-se como um relato cuja essência é informativa, pois reproduz um fato ou acontecimento de interesse atual; a crônica apresenta algo mais do que pura e simples informação, contendo também interpretação ou valoração dos fatos que narra; por último, o *artigo* é um escrito em que a convicção do articulista determina a interpretação, a avaliação ou a explicação dos fatos e das ideias. Cada um desses gêneros tem espécies ou classes que obedecem a critérios temáticos ou estilísticos.

Quanto a Martínez Albertos, sua proposta contém ampla fundamentação epistemológica, relacionada também à trajetória dos gêneros jornalísticos. Tal como Dovifat, Albertos propõe uma classificação dos gêneros em categorias: *informativos*: notícia e reportagem; *interpretativos*: editorial, comentário, glosa, crítica, ensaio e artigo; *híbrido*: crônica, classificação essa que se baseia em dois critérios associados: primeiro, o entendimento de que gêneros são princípios de conhecimento da mensagem informativa como expressão literária que os jornalistas procuram para a comunicação de fatos e ideias; segundo, o entendimento da realidade profissional do jornalismo espanhol que contempla duas esferas nítidas e distintas na estrutura das redações: o jornalismo de gabinete e o jornalismo de rua. Por tal razão, os gêneros interpretativos correspondem ao jornalismo de gabinete, textos elaborados na redação, e os gêneros informativos, em que os textos vêm da rua, resultado do contato direto entre os repórteres e a realidade. A crônica seria ambivalente, pois resulta tanto da atividade externa quanto do trabalho interno. A classificação de Albertos adota a terminologia norte-americana, evidenciando as adaptações semânticas à sociedade espanhola. Os gêneros informativos correspondem ao conjunto que os norte-americanos chamam objetivos e desempenham a função básica de informar. Com os gêneros interpretativos isso não acontece, pois para este o *interpretative journalism* aproxima-se mais da ideia de análise, de pesquisa, de precisão, razão pela qual uma de suas variantes é o *precision journalism*, no sentido de explicar, esclarecer, ilustrar o receptor, sem a carga conotativa que caracteriza a expressão e a língua espanhola ou portuguesa.

No âmbito da literatura jornalística hispano-americana, três pesquisadores se debruçaram detidamente sobre a análise dos gêneros jornalísticos: o peruano Juan Gargurevich, o argentino Eugenio Castelli e o boliviano Raul Rivadeneira Prada.

Fruto de uma pesquisa comparativa das formas de expressão adotadas pelo jornalismo latino-americano, observando neste as influências do jornalismo europeu (sobretudo do espanhol, no caso dos países hispano-americanos) e do jornalismo norte-americano, Gargurevich chega a esta classificação: nota informativa, entrevista, crônica, testemunho, gêneros gráficos (fotografia, mapas, diagramas, caricatura), campanha, folhetim, coluna, resenha, editorial e reportagem. Todavia, o autor ressalta que essa não é uma lista fecha-

da, dados o dinamismo e o talento criativo dos jornalistas latino-americanos, que sempre estão produzindo gêneros híbridos: os textos publicados nem sempre podem ser enquadrados em fórmulas invariáveis, ainda que o conjunto se caracterize por seguir técnicas já há muito elaboradas e sistematizadas.

A classificação proposta por Gargurevich reflete os padrões do jornalismo espanhol, no qual, porém, se nota a presença de gêneros distintos – caso do testemunho, espaço aberto no jornalismo hispano-americano para depoimentos, autobiografias, histórias de vida, e o *folhetim*, o qual, sem o sentido original do jornalismo francês (novela em capítulos), incorpora o padrão norte-americano da *série*, relatos dramatizados de fatos reais, cujo traço dominante é o sensacionalismo. Tal qual Vivaldi, Gargurevich enfatiza a técnica de elaboração, sem ater-se às categorias do discurso jornalístico, pois para ele o jornalista profissional tem por hábito preparar suas matérias segundo os gêneros indicados, adotando técnicas diferentes e bem definidas, mesmo que o leitor nem sempre perceba essa variação e só consiga distinguir três formas de expressão: o artigo (noticiário), a reportagem (perguntas e respostas) e o editorial (a opinião solene).

Numa linha bastante próxima à de Albertos, estão Castelli e Rivadeneira Prada. Castelli divide os gêneros em três categorias, empregando termos similares aos de Dovifat: *jornalismo informativo*: notícia, crônica e reportagem; *jornalismo de opinião*: editorial, comentário, nota e crítica; *jornalismo ameno*: notas pitorescas. Já Prada adota o critério sistêmico, identificando os gêneros que correspondem aos campos básicos de interações e inter-relações particulares ao processo jornalístico, combinando a abordagem sistêmica com o procedimento funcional que faz jus à categorização das mensagens no jornalismo norte-americano. Daí resultam três gêneros que compõem uma classificação muito distinta, que talvez reflita a singularidade do jornalismo boliviano (vinculado à formação cultural do autor) ou do jornalismo mexicano. Por tal razão Prada teria chegado a: *gênero de informação*: gazetinha (notícia breve), *suelto* (pequeno comentário), nota, artigo, crônica, nota da redação e entrevista; *gênero de opinião*: editorial, campanha e crítica; *gênero de entretenimento*: caricatura, quadrinhos, nota policial, nota esportiva e notas da sociedade.

De todo o exposto, em relação à classificação proposta por todos esses autores, algumas questões chamam a atenção: em primeiro lugar, embora faça um levantamento exaustivo das classificações, em nenhum momento Melo explicita o conceito de cada tipo de texto para cada um desses autores de modo que se possa tanto entender a concepção que têm deste em si, bem como dos critérios adotados para a classificação neste ou naquele gênero. No caso de Fraser Bond, de Folliet, de Gargurevich, de Castelli e de Rivadeneira o que estes entendem por crítica e por crônica especializada (crítica), respectivamente? Por que Domenico de Gregorio não menciona nem a crítica nem a resenha? O que Dovifat entende por folhetim (resenha cultural) e por crítica, já que os denomina de forma distinta,

embora Melo afirme que para o autor a crítica cultural se refere a espetáculos e à literatura? O que Albertos entende por crítica e por que inclui a crítica no gênero interpretativo?

Quadro 2.1 – Classificações europeias e norte-americanas

2.1 OS GÊNEROS JORNALÍSTICOS NO BRASIL

No Brasil, os gêneros jornalísticos têm merecido estudos e pesquisas acadêmicas desde a década de 1960, com o precursor nessa área, Luiz Beltrão (1918-1986), doutorado em Comunicação pela Universidade de Brasília, cuja obra abrange vários livros sobre folkcomunicação bem como a trilogia *Imprensa informativa* (1969), *Jornalismo interpretativo* (1976) e *Jornalismo opinativo* (1980), seguido por José Marques de Melo, em especial no livro *Jornalismo opinativo*, resultado de sua tese de livre-docência, em 1985, bem como outros pesquisadores, os quais não estavam lastreados na prática profissional nem ofereciam ancoragem taxionômica. Isto porque Juarez Bahia e Luiz Amaral fornecem noções técnicas sobre os gêneros, mais ocupados em explicar como as matérias são elaboradas do que com sua configuração conceitual ou as peculiaridades que apresentam no Brasil. Tanto um quanto outro apenas reproduzem os gêneros próximos do esquema de Fraser Bond, os quais Melo não apresenta.

Já Mario Erbolato organiza didaticamente as noções usuais nos processos de codificação jornalística, segundo a classificação do jornalismo em categorias funcionais, embora não as relacione com os gêneros correspondentes, e adote como parâmetro a classificação feita por Beltrão: *jornalismo informativo*: notícias, reportagem e história de interesse humano; *informação pela imagem*; *jornalismo interpretativo*: reportagem em profundidade; *jornalismo opinativo*: editorial, artigo, crônica, opinião ilustrada e opinião do leitor.

O critério adotado é explicitamente funcional, pois Beltrão sugere uma separação dos gêneros de acordo com as funções que desempenham junto ao público leitor: informar, explicar e orientar. Assim, categoriza baseado nas tendências que marcaram a atividade jornalística, acompanhando as alterações tecnológicas e socioculturais da sociedade. Chama a atenção a não inclusão da categoria diversional, o que poderia significar uma observância estrita do esquema funcional de Lasswell, uma vez que a função lúdica é uma incorporação sugerida por Charles Wright. Numa leitura atenta da concepção de Beltrão é possível perceber que ele concorda com Nixon, encarando o jornalismo como uma atividade séria, onde não há espaço para a brincadeira, para a diversão; comprometida com a produção do bem comum, esta atividade deve se ater ao universo estrito do real, da verdade, da atualidade, o que não exclui o entretenimento nos meios de comunicação, embora este deva estar restrita aos espaços adequados para a fruição estética (MELO).

Quanto à especificidade dos gêneros, Beltrão não se ateve à natureza de cada um (estilo/estrutura/narrativa/técnica de codificação), caminhando *pari passu* com o senso comum que rege a atividade profissional, estabelecendo limites e distinções entre as matérias.

Beltrão menciona reportagem e reportagem em profundidade. Conforme sua descrição das técnicas de captação, redação e edição, tanto quanto dos modos de expressão que esses assumem na superfície impressa, a segmentação proposta não convence, pois se afigura como espécie de um mesmo gênero – a *reportagem*: a pequena reportagem (inevitavelmente superficial dada a rapidez com que os fatos devem ser divulgados em seu acontecer); a grande reportagem (mais profunda, pela disponibilidade de tempo que o repórter ou a equipe tem para pesquisar, refletir, avaliar). A classificação da *história de interesse humano* como gênero autônomo é discutível, pois na prática distingue-se esta como matéria fria, permitindo-se ao jornalista recorrer ao arsenal narrativo característico da ficção para elaborar seu texto, sem que em nada esta se distinga da reportagem, dado que o relato jornalístico é fundamentalmente o mesmo. Na prática trata-se de um fato (matéria quente) que o jornalista retoma em sua dimensão humana para despertar o interesse e a atenção do público.

Nos comentários que Melo faz a Beltrão chama a atenção que o autor não se pergunte por que tanto Beltrão quanto Mario Erbolato não mencionam nem a crítica, nem a resenha, uma vez que a apreciação de livros já era corrente à época de seus estudos.

Em *Jornalismo opinativo* Melo propõe uma classificação do que chamou “gêneros peculiares ao jornalismo brasileiro”. Primeiro, agrupa os gêneros em categorias segundo a intencionalidade determinante dos relatos, identificando duas vertentes: a reprodução do real e a leitura do real. Por reprodução do real entende a descrição jornalística a partir de dois parâmetros: o atual e o novo. Já ler o real significa identificar o valor do atual e do novo “(...) na conjuntura que nutre e transforma os processos jornalísticos. Num caso, temos a análise da realidade, a sua avaliação possível dentro dos padrões que dão fisionomia à instituição jornalística” (2003, p. 63).

Seria assim plausível admitir que a distinção formulada está mais próxima da dualidade de mensagens que os linguistas chamam denotada e conotada.

O mais significativo é identificar na gênese do jornalismo a dupla articulação “(...) que preside a sintonização da instituição jornalística com o seu público e a sociedade” (MELO, 2003, p. 63), em que o mais relevante é o que faz que o jornalismo se configure como um processo social, autônomo, contínuo e permanente, uma vez que é exatamente a necessidade que os cidadãos têm de recorrer a uma mediação para apreender uma realidade ampla demais para ser captada pelos mecanismos da sensorialidade individual o que justifica a existência de instituições que “(...) façam saber aos interessados o que está acontecendo e possam também dizer o que pensam dos fatos que ocorrem” (MELO, 2003, p. 63).

O jornalismo articula-se em função de dois núcleos de interesse: a informação (saber o que passa) e a opinião (saber o que se pensa sobre o que passa), razão pela qual o relato

jornalístico assumiu duas modalidades: a descrição e a versão dos fatos. O relato só passa a ter sentido no confronto com o destinatário, residindo aí a autonomia do processo jornalístico, a liberdade do receptor em escolher o que quer saber e por quais meios. O fluxo da determinação ideológica completa-se dado o fato de que o leitor/receptor dispõe de mecanismos para captar o sentido que orienta a ordenação das mensagens jornalísticas. “É por não ter a ingenuidade de admitir o contrário que as instituições jornalísticas, como condição da própria sobrevivência social, necessitam estabelecer as fronteiras entre a descrição e a avaliação do real” (MELO, 2003, p. 63-64). Aí estaria a origem da distinção identificada no relato jornalístico entre *jornalismo informativo* e *jornalismo opinativo* (MELO, 2003, p. 64). Em livro recente (2012), que organizou como resultado do trabalho desenvolvido pelo Grupo de Pesquisa (GP) Gêneros Jornalísticos da Intercom, criado em 2009, apresentam-se estudos sobre mais dois gêneros nos jornais brasileiros: o diversional e o utilitário, definindo padrões para melhor compreender os fenômenos da imprensa. Até então, o autor entendia que a interpretação (como procedimento explicativo) desempenhava esse papel no jornalismo informativo, assim como a diversão, um recurso narrativo que procura estreitar os laços entre a instituição jornalística e seu público, “sem transcender a descrição da realidade, apesar das formas que sugerem sua dimensão imaginária” (2003, p. 64).

Tentando identificar os gêneros com base na natureza estrutural dos relatos observados nos processos jornalísticos, sem entrar especificamente na estrutura do texto ou nas imagens e sons que representam e reproduzem a realidade, Melo leva em conta a articulação existente do ponto de vista processual entre os acontecimentos (real), sua expressão jornalística (relato) e a apreensão pela coletividade (leitura), o que leva às diferenças identificadas entre a natureza dos gêneros incluídos na categoria informativa e na opinativa.

No universo da informação, os gêneros se estruturam de um referencial exterior à instituição jornalística, pois sua expressão depende da eclosão e da evolução dos acontecimentos e da relação “(...) que os mediadores profissionais (jornalistas) estabelecem em relação a seus protagonistas (personalidades ou organizações)” (MELO, 2003, p. 65). Já nos gêneros opinativos a estrutura da mensagem é codeterminada por variáveis controladas pela instituição jornalística que “(...) assumem duas feições: autoria (quem emite a opinião) e angulação (perspectiva temporal ou espacial que dá sentido à opinião)” (MELO, 2003, p. 65). E dessas premissas propõe sua classificação: *jornalismo informativo*: nota, notícia, reportagem e entrevista; *jornalismo opinativo*: editorial, comentário, artigo, resenha, coluna, crônica, caricatura e carta.

A diferenciação entre *nota*, *notícia* e *reportagem* está na progressão dos acontecimentos, em sua captação pela instituição jornalística e na acessibilidade do público. A nota corresponde ao relato de acontecimentos em processo, razão pela qual é mais frequente no rádio e na TV; a *notícia* é o relato integral de um fato presente no organismo

social; e a *reportagem* é o relato ampliado de um acontecimento que já teve repercussão na sociedade e resultou em alterações percebidas pela instituição jornalística; quanto à *entrevista*, é um relato que privilegia um ou mais protagonistas do acontecer, permitindo um contato direto com a coletividade.

No que diz respeito aos gêneros opinativos, houve a identificação de alguns que se estruturam de modo semelhante à narração dos valores contidos nos acontecimentos, embora assumam identidades distintas a partir da autoria/angulagem.

Comentário, artigo e resenha pressupõem autoria definida e explícita, pois este é o indicador que orienta a sintonia do receptor; o editorial não tem autoria, sendo divulgado como espaço da opinião da instituição jornalística. O *comentário* e o *editorial* são estruturados segundo uma angulagem temporal que exige continuidade e imediatismo, o que não se verifica com a *resenha* e o *artigo*: aquela porque, ainda que frequente, “(...) descobre os valores de bens culturais diferenciados; este porque, embora também contemple fenômenos diferentes, aparece aleatoriamente. A proximidade entre *resenha* e *artigo* se estabelece pela circunstância de serem gêneros “(...) cuja angulagem é determinada pelo critério de competência dos autores na busca dos valores inerentes aos fatos que analisam” (MELO, 2003, p. 66).

Já Cremilda Medina aborda o problema da classificação das mensagens jornalísticas (gêneros, categorias), levantando as tendências na bibliografia nacional e estrangeira, sem aprofundar o tema, restringindo-se a analisar estilística/estruturalmente mensagens específicas de jornais paulistas e cariocas, donde a mera localização epistemológica para indicar que seu objeto de pesquisa é o universo informativo.

Quanto a Manuel Chaparro (1998), apoiado no referencial teórico de Todorov e Teun A. van Dijk, questiona os critérios de classificação de seus antecessores e apresenta sua proposta, enquadrando os gêneros jornalísticos em esquemas narrativos – o relato dos acontecimentos – e esquemas argumentativos – o comentário dos acontecimentos, além de criar uma terceira categoria chamada esquemas práticos, a qual engloba as informações de serviços – como cotações da bolsa ou movimentos de navios. No que diz respeito às demais formas de expressão seriam todas declinações dessas três categorias fundamentais. Em *Sotaques d'aquém e d'além mar*, ele identifica o surgimento “de ‘espécies’ correspondentes a ‘novos horizontes de expectativas’ dos leitores e a ‘novos modelos de escrita’ para o jornalismo, conforme afirma Mario Mesquita (1998, p. 10). Chaparro chega a batizar de reportagem especulativa uma nova forma de expressão, resultante das interações ‘políticas da democracia’ e da ‘circulação de informações em off-the-record’ (1998, p. 10).

Para Chaparro, da distinção entre opinião e informação proposta pelo modelo de Buckley já citado, consolidou-se uma tradição que nos últimos três séculos regula con-

vicções conceituais que organizam o jornalismo, “criando uma ‘lei’ que produziu especialistas, encheu livros e consolidou raízes” (1998, p. 100) quer na academia, quer nas redações, uma vez que feito daquela conceituação um paradigma, foram desenvolvidos conceitos definitivos que iludem os leitores, que os leva a crer que a paginação diferenciada dos artigos garantiria notícias com “informação purificada, livre de pontos de vista, produzida pela devoção à objetividade” (1998, p. 100), como se esta fosse desejável e possível. E tal dicotomia tem sido a balizadora e condicionara há muito tempo do debate sobre os gêneros jornalísticos, impondo-se tanto como critério classificatório quanto como modelo de análise para a maior parte dos autores que abordam o tema. O efeito da manutenção dessa matriz reguladora “esparrama” seus efeitos que tornam superficial o ensino e a discussão do jornalismo e “cínica sua prática profissional” (1998, p. 100). Portanto, questiona a opinião dos estudiosos dos gêneros espanhóis, citados no início deste capítulo, que consideram a divisão útil do ponto de vista didático.

O autor chama ainda a atenção para o surgimento da entrevista e do fotojornalismo, ambas técnicas de relato cuja eficácia, assim como ocorre na reportagem, estão na “aptidão de associar os fatos a ideias, os dados às emoções, os acontecimentos à reflexão, os sintomas ao diagnóstico, a observação à explicação, o pressuposto à observação. Do desenvolvimento da diagramação e da infografia, com o emprego dos modernos recursos eletrônicos da edição gráfica, “cria e amplia campos de relação interativa, dialética, entre a informação e a opinião”, do que resultam ganhos expressivos para a apreensão e/ou para a atribuição de significados na realidade, esta compreendida “em sua totalidade como sinônimo de mundo, espaço do que existe e acontece e do que falta e não acontece” (CHAPARRO, 1998, p. 100). Daí resulta a impossibilidade de se distinguir as formas discursivas do jornalismo dos critérios dos textos informativos e opinativos, até pelo fato de serem esferas distintas:

na teoria dos gêneros, a divisão dos textos em classes e tipos (artigo, notícia, reportagem, entrevista, crônica...) resulta da diversidade nas estruturas externas, identificando formas; já as propriedades informativas e opinativas das mensagens são como que substâncias na natureza do jornalismo, no sentido em que se constituem suportes que permanecem na totalidade da ação jornalística, quer se relata ou se comente a atualidade. (CHAPARRO, 1998, p. 101).

Em sua opinião, a apuração e a depuração, indispensáveis ao bom relato, são intervenções valorativas, pretendidas por pressupostos, juízos, interesses e pontos de vista estabelecidos. E pergunta: “Como noticiar ou deixar de noticiar algum fato sem a componente opinativa?”. No que diz respeito ao comentário, quer crítico, quer explicativo, este não terá eficácia se não partir de fatos e dados confiáveis, apurados com rigor. Por isso, afirma

que não existem espaços exclusivos ou excludentes para a opinião e a informação, o que faz do paradigma criado por Buckley, como base da classificação para classes e espécies de texto no jornalismo algo inútil e ingênuo.

Chaparro acredita que a função qualitativa de maior significação no jornalismo é a de atribuir valor às coisas, já que sem intervenção valorativa não há ação jornalística, com lembra Martinez Albertos ao definir notícia como um

fato verdadeiro, inédito ou atual, de interesse geral, que se comunica a um público que pode ser considerado massivo, desde que haja sido colhido, interpretado e *valorado* (grifo nosso) pelos sujeitos promotores que controlam o meio utilizado para a difusão – que vêm a ser os jornalistas. (CHAPARRO, 1998, p. 102).

Para Albertos

a função valorativa é absolutamente própria e específica, em todos os níveis, do exercício do jornalismo: no plano do recolhimento das notícias (...), no plano da análise e organização das notícias (...) e no plano do ajuizamento e comentário dessas mesmas notícias. (MARTINEZ apud CHAPARRO, 1998, p. 102).

Chaparro acredita que entre os estudiosos dos gêneros jornalísticos foi Albertos Martinez quem melhor e mais criativamente conseguiu lidar com o paradigma anglo-saxônico a ponto de quase rejeitá-lo ao introduzir com valorização acentuada os gêneros interpretativos entre os informativos e os opinativos, estabelecendo um nível interpretativo para o estilo jornalístico, intermediário entre a informação e a opinião, como apresentado no esquema a seguir:

Quadro 2.2 – Gêneros jornalísticos

Estilo	Atitude	Gêneros	Modalidades	Modo de escrita
<i>Interpretativos</i> <i>1º nível</i>	<i>Informação Re- latar</i>	1. Notícia 2. Reportagem objetiva	Reportagem de acontecimento Reportagem de ação Reportagem de citação Reportagem de seguimento	<i>Narração</i> <i>Descrição</i> <i>(fatos)</i>
<i>Informativo</i> <i>2º nível</i>	<i>Interpretação</i> <i>Analisar</i>	2. Reportagem interpretativa 3. Crônica	Editorial <i>Suelto (pequeno comentário)</i> Coluna (artigo assinado) Crítica Tribuna livre (cartas)	<i>Exposição (fatos e razões)</i>
Editorializante		4. Artigo ou comentário		<i>Argumentação</i> <i>(razões e fatos)</i>

De acordo com Chaparro, Martinez complexifica a questão quando caracteriza cada agrupamento segundo um modo próprio da escrita: a narração e a descrição para os fatos (informação); a exposição quando, para analisar, é necessário associar fatos e razões (interpretação) e a argumentação para quando, na persuasão, as razões devem gerar ideias (opinião). Outra novidade de seu esquema é a relação entre a atitude (que poderia ser compreendida por intenção) de quem escreve e a função do gênero. No entanto, Chaparro chama atenção para o fato de que, se, por um lado, Martinez cria um espaço de liberdade para os textos interpretativos (reportagem interpretativa e crônica), por outro, isola em fronteiras rígidas, sem porosidade, a informação objetiva e a opinião. Quando se trata desta última, a radicalidade é acentuada, pois “confinada quase religiosamente na *seção editorial*” (1998, p. 104). Ao questionar a classificação sugerida por Martinez, o autor lembra que não há texto sem intenção nem leitura sem atribuição de sentidos, sendo da interação entre intenções de autoria e intenções de leitura (lembrando que talvez os principais intérpretes sejam justamente aqueles que leem, não os que escrevem). E concorda com Umberto Eco (cujos conceitos abordaremos no Capítulo 4) quando este sugere que entre a intenção do autor, que acredita desimportante para a interpretação de um texto e a intenção do intérprete (leitor) existe a intenção do texto. Por isso mesmo, Chaparro diz

que esta terceira possibilidade é a que organiza e dinamiza o “**todo**” interpretativo do jornalismo, “cujos textos relatam ou comentam uma realidade que é a dos leitores, reelaborada, por critérios jornalísticos, com dados, fatos, depoimentos e pontos de vista coletados em fontes interessadas” (1998, p. 104).

Em sua avaliação da proposta formulada por Melo, já apresentada, Chaparro (p. 106) acredita que ele reforça o paradigma anglo-saxônico identificando duas vertentes: a da reprodução do real – informação –, que significa descrevê-lo jornalisticamente tendo em conta os parâmetros do atual e do novo, e a da leitura do real – opinião – que significa “identificar o valor do atual e do novo na conjuntura que nutre e transforma os processos jornalísticos, isto porque este se articula segundo dois núcleos de interesse: a descrição e a versão dos fatos (1998, p. 106-7). Ao seguir tal premissa, o autor, considera Chaparro, faz sua grade classificatória estabelecer inevitavelmente uma similaridade entre vários gêneros o que destoa da compreensão predominante tanto na filosofia quanto na literatura acerca dos gêneros, pois estes se definem pelas distinções formais entre si. Para ele, ao incluir o critério da temporalidade, como na coluna e na crônica, as quais emitem opiniões temporalmente contínuas, e a angulagem, como na resenha e no artigo, angulagem esta determinada pelo critério de competência dos autores, adota critérios que não são adequados para conceituar e caracterizar os gêneros jornalísticos. Isto, sobretudo, tanto porque os fatos imprevisíveis e não programados ocupam cada vez menos espaço nas páginas da imprensa diária, quanto porque a temporalidade dos acontecimentos está ligada a ações estratégicas de instituições e grupos dos quais o relato e a difusão jornalística são parte integrante. Em sua opinião, as agendas jornalísticas são cada vez mais nutridas pela previsão de acontecimentos que vão se desdobrar em muitos momentos e fases de eclosão, conduzindo ao ápice e a etapas progressivas, concretizadas nos momentos certos.

Para que haja sincronismo entre a dimensão material e a dimensão comunicativa, o acontecimento articula-se e desenvolve-se em fatos sucessivos, aos quais os objetivos de sucesso impõem que se agreguem atributos que os tornem jornalisticamente interessantes. Nesse percurso ocorrem falas, eventos, decisões, conflitos, perguntas, respostas, ocorrências previstas ou inesperadas, com causas e efeitos que tanto podem justificar a notícia, quanto a reportagem, a entrevista ou o artigo – antes, durante ou depois da eclosão do acontecimento na sociedade. (1998, p. 109).

No que respeita a ângulos de abordagem, estes são resultado da inspiração e da criatividade de quem os redige, do aproveitamento literário de detalhes, para seduzir os leitores e acentuar a atribuição de significados aos fatos. No que tange à evolução temporal dos acontecimentos, o que muda é a estratégia narrativa, não o ângulo.

Além disso, com exceção da crônica – texto de autor que exige liberdade plena para a rebeldia estilística, e que por isso não se acomoda em classificações – o texto jornalístico é sempre produto de múltiplas interações inteligentes e intencionadas, entre jornalistas e fontes que têm informações, ou saberes, ou emoções, ou pontos de vista que interessam aos conteúdos e ajudam a construí-los. (1998, p. 109).

Feitas essas considerações, Chaparro conclui que os conceitos informação e opinião não são eficazes como critérios para categorizar os gêneros jornalísticos e a pesquisa que empreendeu demonstra que o relato jornalístico acolhe cada vez mais elucidação opinativa e que o comentário da atualidade exige cada vez mais a sustentação de informações qualificadas. Para ele, a dinâmica e o grau de complicação das interações que o jornalismo torna viável no mundo atual não pode ser explicado e entendido pela dicotomia informação/opinião, pois a leitura de qualquer jornal ou revista de grande circulação evidencia que as fronteiras entre opinião e informação são destruídas pela inevitabilidade da valoração jornalística, esta, por sua vez, influenciada pela interferência interessada e legítima dos vários sujeitos do processo tanto no relato quanto no comentário da atualidade.

Como resultado de sua pesquisa de pós-doutorado, em que compara o jornalismo português e o brasileiro, ele afirma que a cultura jornalística cometeu um equívoco, pois a notícia que se afirma objetiva, elaborada com informação pura, *hard*, resulta de seleções e exclusões deliberadas, controladas pela competência opinativa do jornalista, sendo completamente inadequado usar o conceito artigo como um texto equivalente a opinião, uma vez que esta é um juízo de valor, uma atribuição de valor a alguma coisa, ponto de vista, pressuposto, modo de ver, de pensar, de deliberar; já o artigo, no que se refere à linguagem, identifica um texto organizado em esquemas argumentativos, adequados à estruturação de comentários, isto é, o artigo está na dimensão da forma, ao passo que a opinião, na dimensão do conteúdo. Semelhante raciocínio pode ser também aplicado ao paralelismo entre informação e os vários tipos de texto do relato jornalístico, organizados em esquemas narrativos para obterem sucesso. Para Chaparro o que ocorre é um policiamento da opinião feita pelos adeptos da objetividade e na qual se pode identificar um viés moralista, como se a opinião por si só tornasse a informação suspeita. Não se trata, segundo ele, de uma questão moral ou ética, mas técnica, pois, para o relato dos acontecimentos a narração é mais eficaz. Quando se relata, conta-se uma história com suas complicações e êxitos, em que os juízos de valor estão presentes, implícitos, “nas intencionalidades das estratégias autorais”, e explícitos, nas falas (escolhidas) dos personagens, às vezes até nos títulos.

Depois de sua pesquisa, Chaparro elaborou uma grade classificatória dos gêneros do discurso na mídia impressa em que acolhe, entre outras, a noção de que o jornalismo tem duas grandes classes de textos: a classe dos esquemas narrativos, eficientes para o

relato da atualidade, e a classe dos esquemas argumentativos, eficientes para o comentário da atualidade. Nesta classificação não se enquadram nem a charge, nem a caricatura, nem mesmo os roteiros, indicadores econômicos, previsão do tempo, agendamentos e outras formas utilitárias de jornalismo que servem para relatar faces e facetas importantes da atualidade.

Para Melo, a relevância do trabalho de Chaparro “estaria no fato de [ele] ter precisado o conceito de gênero, compreendido como uma categoria abrangente, ou classe, permitindo a ordenação do universo textual e neutralizando a tendência à fragmentação à qual a geração do autor teria sido induzida” (COSTA, 2010, p. 45). A influência da contribuição epistemológica do autor lusitano será assimilada por Melo que passa então a adotar o esquema que considera corresponder com mais exatidão às particularidades do jornalismo brasileiro na passagem do século XX ao XXI, ou seja, onde antes havia três gêneros, agora haveria cinco: informativo, opinativo, interpretativo, diversional e utilitário.

Tendo como referências esses três autores, pode-se resumir sua classificação como segue:

Quadro 2.3 – Classificação brasileira dos gêneros jornalísticos segundo Beltrão (1980), Melo (2003) e Chaparro (1998)

Luiz Beltrão	José Marques de Melo	Manuel Chaparro
<p><i>Jornalismo informativo</i></p> <ul style="list-style-type: none"> • notícia • reportagem • história de interesse humano • informação pela imagem <p><i>Jornalismo interpretativo</i></p> <ul style="list-style-type: none"> • reportagem em profundidade <p><i>Jornalismo opinativo</i></p> <ul style="list-style-type: none"> • editorial • artigo • crônica • opinião ilustrada • opinião do leitor 	<p><i>Jornalismo informativo</i></p> <ul style="list-style-type: none"> • nota • notícia • reportagem • entrevista <p><i>Jornalismo interpretativo</i></p> <ul style="list-style-type: none"> • editorial • comentário • artigo • resenha • coluna • crônica • caricatura • carta 	<p><i>Comentário</i></p> <ul style="list-style-type: none"> • espécies argumentativas <p>artigo</p> <p>crônica</p> <p>cartas</p> <p>coluna</p> <ul style="list-style-type: none"> • espécies gráfico-artísticas <p>caricatura</p> <p>charge</p> <p><i>Relato</i></p> <ul style="list-style-type: none"> • espécies narrativas <p>reportagem</p> <p>notícia</p> <p>entrevista</p> <p>coluna</p> <ul style="list-style-type: none"> • espécies práticas <p>roteiros</p> <p>indicadores</p> <p>agendamentos</p> <p>previsão do tempo</p> <p>cartas-consulta</p> <p>orientações úteis</p>

Uma vez que para Melo a resenha é considerada um tipo de texto do jornalismo opinativo, precisemos este.

Historicamente a essência do jornalismo foi a informação, compreendido o relato dos fatos, sua apreciação, seu julgamento racional. “E o espaço da autonomia jornalística é o da liberdade, concebida como possibilidade de convivência e de confronto permanente entre diferentes modos de aprender e de relatar o real”, afirma Melo (2003, p. 74).

Essencialmente político, o jornalismo é uma atividade que não exclui a reprodução verdadeira dos acontecimentos, independentemente da orientação ideológica da instituição ou de seus profissionais. No entanto, a medida da veracidade é uma consequência da disponibilidade de fontes de difusão jornalística que permite à coletividade confrontar os fatos e suas versões. Se não houver essa disponibilidade, a sociedade encontrará seus próprios mecanismos para se cercar da realidade (MELO. 2003).

Todavia, a expressão da opinião, não tomada naquele sentido de categorização das mensagens que pretendem explicitamente atribuir valor aos fatos, mas compreendida como mecanismo de direcionamento ideológico, corporifica-se nos processos jornalísticos através da seleção das incidências observadas no organismo social e que atendem às características de atual e de novo. Materializa-se na filtragem que sofrem no processo de difusão, seja pela omissão, seja pela projeção ou, ainda, pela redução que experimentam na emissão.

Mas nem todas as ocorrências são suscetíveis de opinião: é preciso que o objeto seja questionável, dê margem a uma opção do sujeito entre duas ou mais alternativas, todas possíveis. Se o objeto não se apresenta com diferentes faces, não há lugar para a opinião. A manifestação da opinião no jornalismo brasileiro não é um fenômeno monolítico. Mesmo que a instituição jornalística tenha e siga uma orientação definida, quer uma posição ideológica, quer uma linha política, em torno da qual pretende que sejam estruturadas suas mensagens, ainda se mantém uma diferenciação opinativa (no sentido de atribuição de valor aos acontecimentos). “As condições de produção do jornalismo atual exigem a participação de equipes numerosas, donde a impossibilidade de controle total do que se vai divulgar” (MELO, 2003, p. 101).

Vista historicamente, a partir do instante que a imprensa deixou de ser um empreendimento individual e passou a ser uma instituição, assumindo o caráter de organização complexa, com equipes de assalariados e colaboradores, a expressão da opinião fragmentou-se em tendências diversas, quando não conflitantes, decorrência do processo de produção industrial, uma vez que a realidade “captada e relatada condiciona-se à perspectiva de observação dos diferentes núcleos emissores” (MELO, 2003, p. 102). Mas, olhando-se do ponto de vista mercadológico, a estrutura do jornalismo industrial comporta diferentes perspectivas na apreensão e na valoração da realidade, valoração essa que se materializa nos gêneros opinativos e emerge de quatro núcleos: a) a empresa, b) o jornalista, c) o colaborador e d) o leitor. Tais gêneros têm características comuns seja do ponto de vista da estrutura redacional, seja da perspectiva de análise.

No jornalismo opinativo, “a estrutura dependeria do controle, pela instituição, da autoria e da angulação (tempo e espaço) da narração” (COSTA, 2010, p. 45). Considerando-se então esses critérios, os textos jornalísticos informativos seriam a nota, a notícia,

a reportagem e a entrevista, ao passo que os opinativos seriam o editorial, o comentário, o artigo, a resenha, a coluna, a crônica, a caricatura e a carta.

Ou no dizer de Beltrão, retomado por Costa, a opinião é “(...) uma ‘função psicológica’, pela qual o ser humano, informado de ideias, fatos ou situações conflitantes, exprime a respeito seu juízo” (2010, p. 45), sendo a opinião, para o jornalista, não só um direito, mas antes um dever, já que ele tem por papel captar, em qualquer campo, o objeto importante acerca do qual a sociedade exige uma definição.

Ainda nesse panorama, Costa acredita que Melo, quando se dedicou às formas opinativas no jornalismo e traçou uma fronteira metodológica entre jornalismo informativo e opinativo, não pretendia que a expressão opinativa, compreendida como direção ideológica, fosse reduzida aos chamados gêneros do jornalismo opinativo. Para Melo, segundo Costa, os veículos de comunicação “se movem na direção que lhes é dada pelas forças sociais que os controlam e que refletem também as contradições inerentes às estruturas societárias que existem” (2010, p. 57).

E Costa salienta:

Não escapa a Marques de Melo a visão dos mecanismos de expressão de “leituras do real” para além das mensagens codificadas nos gêneros. São vistos como mecanismos opinativos a visão da empresa na escolha dos temas e sua estrutura de redação (e chefias e o controle do produto final). E outros filtros como a definição e angulação das pautas, a rede noticiosa empregada pelas instituições para garantir a cobertura da sociedade e a variedade de fontes de que se vale para difusão. (COSTA, 2010, p. 57).

Já no que diz respeito aos aparatos físico-estruturais, Braga acredita que Melo reconhece a expressão opinativa na própria estrutura (e disposição gráfica) “das notícias, da projeção ou redução das mensagens às especificidades da construção dos títulos e manchetes das mensagens” (COSTA, 2010, p. 57).

CAPÍTULO 3

ENTRE A RESENHA E A CRÍTICA

No extenso levantamento feito por José Marques de Melo a respeito dos gêneros, como vimos no Capítulo 2, ele encontrou, entre os autores pesquisados, algumas considerações sobre o caráter da resenha.

Todd Hunt, para o qual só há dois tipos de resenha – a autoritária e a impressionista –, acredita que o caráter multifacetado da resenha pode ser aquilatado pelas funções atribuídas a esta, uma vez que seus objetivos seriam:

- 1) informar, fornecendo ao público conhecimento sobre o que circula pelo mercado cultural e sobre a natureza e qualidade deste;
- 2) elevar o nível cultural do público, uma vez que, ao fazer uma apreciação dos bens culturais, assume um caráter didático, despertando o senso crítico para a fruição da obra;
- 3) ao julgar as obras, de acordo com padrões específicos de determinada comunidade, reforça sua identidade;
- 4) aconselhar os consumidores a usar da melhor maneira seus recursos, orientando-os a recusar produtos de baixa qualidade;
- 5) estimular e auxiliar os artistas que têm bom desempenho, indicando falhas e imperfeições;
- 6) definir o que é novo e distinguir os produtos tradicionais dos lançamentos que fogem à tendência dominante;
- 7) registrar para a história os momentos de uma atividade efêmera pela sua própria natureza de indústria cultural; e
- 8) divertir por recuperar situações inusitadas, cômicas ou hilariantes, desde que feitas com humor.

Opinião distinta é expressa por Fraser Bond para o qual a resenha pertenceria a uma destas quatro modalidades; clássica, relatorial, panorâmica e impressionista. A distinção entre a relatorial e a panorâmica estaria em que a primeira é descritiva, resumindo o conteúdo da obra e expressando uma opinião nos detalhes que seleciona, e a segunda adota uma perspectiva histórica, tomando a obra em relação ao conjunto da mesma categoria, tipo ou escola. No que diz respeito à crítica impressionista, ele a considera à luz do efeito que causa no crítico.

Ao comparar os tipos de resenha, Hunt afirma que a crítica impressionista:

a) propicia a anarquia cultural, porque não se baseia em modelos ou padrões; b) torna-se histórica, sem que o público possa ter uma perspectiva temporal sobre a produção em julgamento; c) contém o perigo de fomentar o ego do crítico, transformando-o em figura todo-poderosa. (MELO, 2005, p. 134).

Entretanto, haveria nas expressões empregadas por Hunt certa imprecisão, pois estas a rigor não coincidem com o sentido que ele lhes atribui, uma vez que seu divisor de águas é o referencial do qual a obra é apreciada: ora o passado (padrão histórico), ora o presente (impressão do crítico), levando em conta que se questiona se há de fato uma diferença, uma vez que a impressão de qualquer crítico depende dos padrões que caracterizam sua percepção e remetem a modelos históricos. Além disso, chamar uma autoritária e outra não também seria discutível ou contraditório, uma vez que a referência a modelos anteriores não significa a imposição de um padrão de julgamento (MELO, 2003). O padrão normal da resenha feita nos Estados Unidos é uma mescla de crítica impressionista e crítica histórica e sua estrutura narrativa abarca:

- 1) uma rápida análise de precedentes, para contextualizar histórica, estética ou politicamente a obra, em que o resenhista não deixa de mencionar o quadro teórico que o norteia;
- 2) a apreciação da obra, identificando falhas e virtudes; e
- 3) a conclusão, em que deixa claro se gostou ou não.

Tal classificação tem certa fragilidade, pois só haveria dois métodos: o da apreciação histórica (clássica) e o da apreciação conjuntural (impressionista), correspondendo as duas outras a processos de exposição dos elementos percebidos pelo crítico, “(...) que podem assumir dimensão restrita (relatorial/descritiva) ou ampla (panorâmica/interpretativa)” (MELO, 2003, p. 134).

O modelo de Hunt se distancia daquele identificado por Afrânio Coutinho como a estrutura típica da resenha brasileira, cujo melhor exemplo é Humberto de Campos, e cujas características são:

- 1) um nariz de cera, introdutório sobre o tema do livro;
- 2) algumas notas sobre o autor e sobre seus trabalhos anteriores;
- 3) algumas digressões e anedotas; e, por fim,
- 4) uma avaliação pessoal, segundo o gosto e a sensibilidade do crítico.

Outra concepção é a de que a resenha é uma apreciação das obras de arte ou dos produtos culturais, com o objetivo de orientar a ação dos fruidores ou consumidores (MELO, 2003), o que estabelece uma relação direta, quase condicionante, do tipo de texto com o objetivo a que se propõe. No Brasil, as palavras resenha e crítica convivem para significar a unidade jornalística que desempenha esse papel, bem como resenhista ou crítico o profissional que elabora esse texto; resenhar é uma atividade exercida por jornalistas ou que já estiveram ligados ao campo da análise ou que se aperfeiçoaram tornando-se aptos para essa função, o que não exclui ou elimina a existência de críticos que, depois de serem encarregados de cobrir certas áreas da produção cultural, se aprofundam nestas, adquirem amplo conhecimento e tornam-se analistas que passam a merecer a confiança do público (MELO, 2003).

Juan Gargurevich, em seu livro já mencionado no Capítulo 2, *Generos periodísticos*, afirma que há um velho dilema sobre se tudo o que se publica no jornal é jornalismo. E argumenta que, se as resenhas são escritas por profissionais da imprensa, mesmo por aqueles não graduados, mas que pertencem à equipe estável do jornal, seja diário ou revista, e aparecem com regularidade, às vezes até cotidiana, é evidente que é um modo de expressão jornalística ou um gênero. O autor lembra que a palavra resenha deriva do latim *recensio*, cuja tradução literal é valoração, sendo referida nos dicionários como “Notícia ou exame sumário de uma obra literária” (GARGUREVICH, 1982, p. 226). Destaca, entretanto, que aquela resenha que só era usada para dar conta do surgimento de alguma nova obra literária ou científica evoluiu em seu significado, ampliando-se, por exemplo, até os espetáculos, mas sem ser necessariamente crítica especializada. E pergunta: “Como distinguir entre o que chamam ‘resenha-crítica’ e ‘crítica’ propriamente dita?” (GARGUREVICH, 1982, p. 226). Sua resposta para a distinção entre uma e outra está na profundidade da análise, no meio informativo e no autor.

A crítica formal é muito especializada, sem limites de espaço e horas de fechamento. A resenha é, por sua vez, notícia e crítica, mas é uma valoração essencialmente jornalística e anterior à formal. Pode ser nesse sentido acusada de superficial; preferimos o termo ligeira. Os jornalistas exercitam a resenha-crítica com frequências especialmente no setor dos espetáculos, do entretenimento: cinema, televisão, rádio, teatro, esportes são objetos de resenhas. Parece-se com algo que em determinado tempo chamou-se gazetilha. (GARGUREVICH, 1982, p. 226).

Definindo a resenha, Gargurevich acredita que se trata de um tipo de artigo jornalístico que dá conta ao mesmo tempo que valora um evento dos chamados “culturais”, tratando-se do surgimento de uma obra científica, literária ou da estreia de um espetáculo de qualquer tipo e que se publica no jornal com a intenção de orientar.

Tendo em conta esta definição, os jornalistas encarregados das seções culturais dos diários – e em particular das que aparecem nos suplementos dominicais – seriam profissionais “resenhistas” cujo trabalho é informar sobre o novo no campo cultural, mas com opinião. (...). (GARGUREVICH, 1982, p. 226).

Mas, ressalta, mesmo em se tratando de um gênero jornalístico que se usa comumente nas páginas culturais dos diários, a resenha tem sido muito pouco trabalhada como tal, encontrando-se muito pouco material sobre o tema entre os autores especializados, apresentando a formulação de Todd Hunt com as oito virtudes da resenha, mencionadas acima. No que respeita ao estilo da resenha, segundo ele, não há receitas para escrevê-las. O modo, o estilo, dependerá do talento do resenhista e de seu conhecimento do tema. “Mas, na medida em que a resenha é uma informação jornalística, não há razão para desdenhar a possibilidade de haver um bom lead para captar a atenção do leitor” (GARGUREVICH, 1982, p. 229). E cita exemplos em que, mesmo em poucas linhas, quer tenha sido breve, quer demonstre claramente o entusiasmo do resenhista pela obra, o autor informou e criticou.

Já Roland Barthes afirma que a crítica está em posição intermediária entre a ciência e a leitura: “(...) a linguagem da crítica é uma linguagem segunda, isto é, uma coerência dos signos” (BARTHES apud NINA, 2007, p. 35).

Visão diversa acredita que o gênero que se convencionou chamar “crítica oferece perspectivas e vocabulários usados de diferentes formas pelos espectadores” (BRAGA, 2006, p. 228), pois desempenha o que “parece ser uma das mais importantes atribuições da crítica, pois, ao favorecer a circulação, promove os processos de retorno sobre a produção, de qualificação da audiência, das competências de seletividade” (BRAGA, 2006, p. 228). Mais adiante retomaremos o aspecto da qualificação da audiência segundo Todorov.

Já Antonio Candido, um dos primeiros a valorizar autores como Clarice Lispector, João Cabral de Melo Neto e Guimarães Rosa, percebendo sua excelência, quando eram desconhecidos, em *Formação da literatura brasileira*, assevera:

Toda crítica viva – isto é, que empenha a personalidade do crítico e intervém na sensibilidade do leitor – parte de uma impressão para chegar a um juízo. [...] Em face do texto, surgem no nosso espírito certos estados de prazer, tristeza, constatação, serenidade, reprovação, simples interesse. Estas impressões são preliminares importantes; o crítico tem de experimentá-las e deve manifestá-las, pois elas representam a dose necessária de arbítrio, que define a sua visão [...]. Por isso, a crítica viva usa largamente a intuição, aceitando e procurando exprimir as sugestões trazidas pela leitura. (CANDIDO apud NINA, 2007, p. 34-5).

Delimitando campos, Nina esclarece que, quando se fala em resenhas, deve-se ter em mente que, além da resenha crítica, existem: a) a *resenha-resumo*, feita pelos assessores de imprensa, distribuída como material de divulgação, que serve de referência para as entrevistas ou para as resenhas críticas. Nesse texto, os assessores resumem e esclarecem de que trata o livro, seu conteúdo ou história, caso se trate de ficção, falam sobre o autor, fornecem alguns dados biográficos, suas obras mais importantes e os prêmios que receberam. “Não vão além disso”, diz. “Nem devem” (NINA, 2007, p. 46), já que seria perda de tempo, uma vez que o resenhista usa o release como referência e ponto de partida para a pesquisa sobre o autor e sua obra; e b) a *resenha-ensaio*, para a qual o livro “é apenas um pretexto” para uma reflexão mais acurada sobre o tema tratado pela obra. O foco não é o “lançamento do livro, mas seu assunto” (NINA, 2007, p. 46).

Outra concepção afirma que os jornalistas, mesmo aqueles que se especializaram, quer com um mestrado, quer com um doutorado em letras, ou em outra área correlata, não devem ser obrigados a escrever textos semelhantes a uma resenha acadêmica ou a um capítulo de livro, assim como não se pode “(...) esvaziar *toda* a teoria em prol de um texto fácil demais que seja puramente impressionista” (NINA, 2007, p. 33), uma vez que, havendo ou não teoria na análise, “a obrigação” deve ser com a clareza das ideias, como defendia Antonio Candido que “(...) em sua longa carreira de crítico militante fez sempre questão de frisar que, entre a clareza e a profundidade, prefere a clareza” (NINA, 2007, p. 33). Aqui a resenha é vista como uma atividade que engloba desde a interpretação da obra a ser resenhada até a habilidade de resumir ideias e correlacioná-las, tratando também de outros livros em conexão com esta obra, de modo que se produza um texto conciso, claro e objetivo, uma vez que predomina no discurso jornalístico a função referencial, pois seu intuito é a mensagem baseada em fatos reais, no que se opõe ao discurso literário, em que predomina a função poética ou estética, bem como maior liberdade de criação (NINA, 2007).

Por último, quanto à resenha crítica, a autora expressa uma preocupação acerca de quais espaços estão à disposição para a atividade crítica e como tais espaços, suplementos literários, poderiam conciliar textos assinados pelos estudiosos, para que estes não se transformem em um monólogo, se distanciem dos leitores que não estão nas universidades, e portanto não são afeitos ao jargão, e textos que precisam se adaptar à lógica do discurso jornalístico, pois para ela há uma distinção essencial entre aqueles que estudam profundamente a obra, ao passo que os jornalistas ou os resenhistas, quer por falta de tempo, quer por falta de preparo ou mesmo de espaço nos veículos, são superficiais. Estes últimos são acusados de esvaziar a crítica, cujo conteúdo seria mais substancial, e de estarem comprometidos com os aspectos comerciais, dando preferência a lançamentos recentes, considerando-se recente o que foi publicado há até seis meses. Há mais tempo do que isso o livro já seria considerado velho por um editor de suplementos.

O desafio maior para a crítica literária, tal como exercida na imprensa, é conciliar uma reflexão profunda sobre o tema com objetividade e clareza, estas últimas consideradas as regras áureas do jornalismo:

(...) além de incluir uma percepção intuitiva, e até *impressionista*, do fato literário que, no caso, é a obra. Uma dica importante é entender que as divagações são necessárias. Mas jamais se deve perder o rumo dessas ideias e deixar que elas naveguem sem destino (NINA, 2007, p. 35, grifo nosso).

Isso porque a obra serve de guia. Assim não se pode desconsiderar o momento em que a obra foi escrita para não incorrer em erros grosseiros: “Não se pode analisar o trabalho de um autor contemporâneo, que implode a linearidade da narrativa, por exemplo, com base em um instrumental clássico” (NINA, 2007, p. 38). O crítico deve estar preparado para entender o alcance da obra para não destruí-la apenas porque esta não estaria de acordo com suas expectativas. “Analistas muito rigorosos em matéria de teoria, ou muito presos a seus pontos de vista e a um irreduzível gosto pessoal, acabam estreitando os horizontes de análise” (NINA, 2007, p. 38), afirma. A teoria, “se for o caso”, de uma resenha mais elaborada, deve servir “(...) como amparo e não como camisa de força” (NINA, 2007, p. 38).

No *Dicionário crítico de política cultural*, Coelho registra que na área da política de cultura, a crítica de cultura é tida, na maioria das vezes, como instrumento de desenvolvimento ou mudança cultural e, portanto, adquire caráter de juízo de valor. Para o libertarismo cultural, a crítica de cultura, tanto quanto a educação, serve para promover a distinção entre o que é bom e o que é ruim, entre a verdadeira obra de arte e o produto de exploração comercial, entre a violência esteticamente justificada e a violência empregada como apelo mercadológico, agindo, nesse caso, como norteadora e tutora do público. Mais uma abordagem que será retomada adiante.

Na opinião do jornalista e escritor José Castello, em texto publicado em 12 de julho de 2011, em seu blog “A literatura na poltrona”, no jornal *O Globo*, ao referir-se à sua participação em debate sobre a crítica literária, ocorrido em Ribeirão Preto, interior de São Paulo, nessa data, ao lado do professor e teórico de literatura Luis Costa Lima e do escritor Menalton Braff, até a criação da primeira cátedra de teoria literária no país, a qual se difunde sob forte influência do estruturalismo, e a fundação da primeira faculdade de letras no país, em 1965, na Universidade Federal do Rio de Janeiro, como vimos no Capítulo 1, a literatura era uma “subárea”. Para ele, o que se via até então era a crítica de rodapé que se expandiu no Brasil em meados do século XX, com nomes como Wilson Martins (1921-2010), durante vários anos colunista de “Prosa & Verso”, do jornal *O*

Globo, o advogado e jornalista Álvaro Lins (1912-1970), o pintor, poeta e tradutor Sérgio Milliet (1898-1966), o jornalista e ensaísta Otto Maria Carpeaux (1900-1978), o historiador Sérgio Buarque de Holanda (1902-1982), o professor e pensador católico Tristão de Athayde (1893-1983), os quais, dado o fato de terem formação bastante diversa, tinham como traço comum a não especialização.

Para Castello, de um lado há os teóricos da universidade, que se valem de recursos rigorosos, fazem leituras metódicas e estão filiados a uma ou outra corrente de pensamento, e, de outro, estão os resenhistas da imprensa, “igualmente respeitáveis”, escrevendo da perspectiva da não especialização, mais ensaístas que teóricos e, em boa parte, “mais comprometidos com a informação (que é o sangue do jornalismo)” do que com a reflexão (CASTELO, 2011). Tanto quanto teóricos importantes, entre os quais cita Beatriz Rezende, Alcyr Pécora, Antonio Carlos Secchim, Flora Süssekind e David Arrigucci, que escrevem de quando em vez para os suplementos literários, estes, entretanto, estão sob o domínio dos jornalistas, “que cultivam uma relação livre e intuitiva (alguns dizem ‘impressionista’) com a literatura”.

E acrescenta:

escreve (escrevemos) resenhas: ao contrário dos teóricos da academia, não temos compromisso algum com tradições teóricas, com sistemas, com conceitos. Escolhemos nossos livros estimulados pelas ofertas do mercado, pelas modas e ainda pelo apreço à surpresa; e não empurrados por esse ou aquele percurso intelectual. (CASTELO, 2011).

Baseado em sua própria experiência, Castello afirma que o que ele e outros jornalistas escrevem são “relatos íntimos de viagem”, não a um ou a outro país, ou continente, mas a um

determinado romance, ou livro de poemas. Leio (viajo) e depois, em minhas colunas, narro minhas impressões, falo dos pensamentos que a leitura me despertou, das associações que me motivou, dos livros que me levou a reler. Trabalho, sei disso, com um gênero híbrido – que nem é resenha, nem é teoria, tampouco é crítica literária também. (CASTELO, 2011).

Esta seria a razão pela qual ele opta, e admite que de forma insegura, pelo termo cronista, uma vez que a crítica é por excelência um gênero de fronteira, localizado no meio do caminho entre os fatos e as ficções, um gênero trans, talvez um transgênero. Por que o que ele tenta é escrever do que chama essa fronteira, um lugar remoto e impreciso, habitado por um ser fugidio chamado “leitor comum”. Pois, para ele, na condição de resenhista,

seu trabalho tem um aspecto factual. E conclui sua intervenção afirmando que apenas uma coisa une teóricos, resenhistas e cronistas: uma paixão, a literatura. Para “além de todos os nomes e classificações, impõe-se, sempre, a força do olhar singular” (CASTELO, 2011), uma vez que a “crítica literária”, entre aspas, talvez tenha ficado no passado, com Álvaro Lins, Tristão de Athayde, Otto Maria Carpeaux, Décio de Almeida Prado, Sérgio Buarque, uma expressão vazia, que se refere a um objeto inexistente, expresso também por Antonio Candido, na Festa Literária de Paraty, não como expressão de pessimismo, mas de “extrema lucidez”.

Indo além da opinião dos estudiosos e consultando o que dizem os manuais de vários veículos de imprensa, o *Manual da Redação da Folha de S. Paulo*, verbete gêneros jornalísticos, elenca vários tipos de textos, definindo a crítica como “avaliar trabalho artístico, acadêmico ou esportivo”, sendo sempre assinada, e a resenha como “o resumo crítico de um livro” também sempre assinada (MANUAL DA REDAÇÃO, 2010, p. 71). Já o *Manual de redação e estilo d’O Estado de S. Paulo* não fornece nenhuma orientação sobre resenhas, críticas, nem mesmo aborda o tema dos gêneros.

Voltando à opinião de Nina, sua linha de raciocínio e ao mesmo tempo apontando certos vícios dos acadêmicos, a professora de literatura da PUC, Vera Follain, afirma:

Antonio Candido e Silviano Santiago são exemplos de acadêmicos com textos excelentes e bem claros. Escrever de maneira obscura, tanto para os jornalistas quanto para os acadêmicos, é sintoma de não dominar o assunto. Muitas vezes, o jornalista foge do impasse, optando por um texto que não diga nada. Afinal, se não há compromisso com o desenvolvimento de ideias, não se corre o risco de ser obscuro. Os acadêmicos, muitas vezes, não digerem bem as teorias lidas e, ao mesmo tempo, se sentem obrigados a ler tudo que sai de novo, achando que assim estão atualizados. O mundo acadêmico tem modismos e quem tenta seguir a moda não tem tempo de amadurecer o que pensa sobre cada teoria. (NINA, 2007, p. 32).

Quanto à atividade prática propriamente dita, um dos desafios existentes no trabalho em um suplemento literário é o volume de livros recebidos (por volta de cem títulos por semana, em 1997), quantidade que pode duplicar ou até mesmo triplicar quando da realização de feiras ou bienais, período em que as editoras concentram os lançamentos daquele ano. Já em 2013, portanto seis anos depois da publicação do livro de Nina, o volume de títulos publicados mensalmente ultrapassa a centena. Seja como for, cem ou duzentos, o elevado número de lançamentos seria o primeiro grande problema para o exercício desta atividade, sendo cruciais para a seleção os critérios que devem norteá-la: “O que fazer com tantos livros? Como escolher os que virarão resenha, os que renderão uma entrevista com o autor e os que simplesmente serão relegados ao abandono?” (NINA, 2007, p. 41).

Dois fatores constituem a base desse processo seletivo feito pelo editor: gosto pessoal e linha editorial do caderno, embora haja dificuldades adicionais quando, por exemplo, se está diante de autores ainda pouco badalados ou diante daqueles ainda pouco conhecidos para perceber quais efetivamente são “boas promessas” (NINA, 2007, p. 42), situação que não se verificaria diante dos consagrados: “Certamente o livro mais recente de contos de Rubem Fonseca merece uma página nobre do caderno” (NINA, 2007, p. 42). O que a autora chama boas promessas talvez sejam os diferenciados a que se refere Melo. E isso ocorre porque os cadernos literários, uma vez que devem refletir a pluralidade dos gêneros e as *tendências do mercado* (as quais a autora não explicita como nem onde serão identificadas), não podem dar espaço apenas para os “canônicos, pois nenhuma literatura no mundo – e nenhuma crítica – se sustenta só com machados, clarices e gracilianos” (NINA, 2007, p. 42), além do mais não se pode apenas resenhar autores contemporâneos ou brasileiros, deixando de lado os títulos estrangeiros e a revisão dos clássicos, feita conforme os relançamentos.

No passado, um crítico como Antonio Candido correu um risco “calculado e baseado na boa e velha intuição” (NINA, 2007, p. 35) quando revelou Clarice Lispector, João Cabral de Melo Neto e Guimarães Rosa, pois “É com esse espírito [o da intuição] que o resenhista deve dizer claramente se gostou ou não do livro, mas sem usar o tom de quem está obrigando o leitor a ler ou proibindo a leitura, como se fosse um juiz todo-poderoso detentor da verdade literária (NINA, 2007, p. 35), atitude condenável também por Melo: “(...) se o crítico pode vir a tornar-se ‘figura todo-poderosa’ é bem possível que assuma postura autoritária” (2005, p. 135).

Dada, portanto, a dimensão do mercado editorial no país, que em 2013 registra a presença de mais de 3 mil editoras, a seleção dos títulos a seres resenhados desponta como uma questão crucial.

De todos os autores citados, apenas Nina aponta um caminho, recorrendo à distinção operada pelo semiólogo francês Roland Barthes, que em seu livro *O prazer do texto* propõe uma divisão nítida entre dois tipos de livros: os de prazer e os de fruição. Entre aqueles, Zola, Balzac, Dickens, Tolstói, os quais são lidos “(...) com ‘avidez de conhecimento’”, porque o leitor quer “(...) encontrar logo as passagens mais interessantes, deixando de lado as mais aborrecidas: um ritmo se estabelece, desenvolto, pouco respeitoso em relação à *integridade* do texto” (2010, p. 17, grifo do autor); a avidez que se estabelece nos leva

a sobrevoar ou a passar por cima de certas passagens (pressentidas como “aborrecidas”). Para encontrar o mais depressa possível os pontos picantes da anedota (que são sempre suas articulações – o que faz avançar a revelação do enigma ou do destino), as descrições; saltamos impunemente (ninguém nos vê)

as descrições, as explicações, as considerações, as conversações; tornamo-nos então semelhantes a um espectador de cabaré que subisse ao palco e apressasse o *strip-tease* da bailarina, tirando-lhe rapidamente as roupas, *mas dentro da ordem*, isto é: respeitando, de um lado, e precipitando, de outro, os episódios do rito (qual um padre que *engolisse* a missa). (BARTHES, 2010, p. 17).

e pergunta, “Ter-se-á alguma vez lido Proust, Balzac, *Guerra e paz*, palavra por palavra? (BARTHES apud NINA, 2007, p. 46).

Já os textos de fruição são os “(...) que conflitam com a linguagem, como os de vanguarda ou os modernos” (BARTHES apud NINA, 2007, p. 46). Seriam aqueles textos que não geram expectativas em relação ao desfecho, nem têm como escopo contar uma história. Sendo assim, por tais características, o leitor não deve pular trechos, pois, se o fizer, estará perdendo parte do jogo feito com a linguagem, sendo exemplos na literatura nacional, mencionados por Nina, “*Memórias sentimentais de João Miramar*, de Oswald de Andrade, ou *Água viva*, de Clarice Lispector” (NINA, 2007, p. 46).

Haveria então dois regimes de leitura: aquela que vai diretamente às articulações da anedota, leva em conta a extensão do texto, ignorando os jogos de linguagem – “(se eu leio Júlio Verne, avanço depressa, perco algo do discurso, e no entanto minha leitura não é fascinada por nenhuma perda verbal);” ou “(Felicidade de Proust; de uma leitura a outra, não saltamos nunca as mesmas passagens)” (BARTHES, 2010, p. 17), à qual se opõe uma leitura que

não deixa passar nada, ela pesa, cola-se ao texto, lê, se se pode assim dizer, com aplicação e arrebatamento, apreende em cada ponto do texto o assíndeto que corta as linguagens – e não a anedota; não é a extensão (lógica) que a cativa, o desfolhamento das verdades, mas o folheado da significância. (BARTHES, 2010, p. 18).

A excitação do texto proviria, assim, de uma “espécie de charivari vertical (a verticalidade da linguagem e de sua destruição)”:

esta segunda leitura, *aplicada* (no sentido próprio), é a que convém ao texto moderno, ao texto-limite. Leiam lentamente, leiam *tudo*, de um romance de Zola, o livro lhes cairá das mãos; leiam depressa, por fragmentos um texto moderno, esse texto torna-se opaco, perempto para o nosso prazer: vocês querem que ocorra alguma coisa e não ocorre nada; pois *o que ocorre à linguagem não ocorre ao discurso*: o que “acorre”, o que “se vai”, a fenda das duas margens, o interstício da fruição, produz-se no volume das linguagens, na enunciação, não na sequência dos enunciados. (BARTHES, 2010, p. 19).

O texto de *prazer* é aquele que contenta, enche, causa euforia, aquele proveniente da cultura, que não rompe com esta, que está ligado a uma prática *confortável* da leitura, em oposição ao texto de *fruição*, aquele

que põe em estado de perda, aquele que desconforta (talvez até um certo enfado), faz vacilar as bases históricas, culturais, psicológicas do leitor, a consistência de seus gostos, de seus valores e de suas lembranças, faz entrar em crise sua relação com a linguagem. (BARTHES, 2010, p. 21).

Fazemos aqui um parêntese, antes de apresentar uma vertente de pensamento que se opõe à de Barthes, para reproduzir trechos do artigo “Lisbeth Salander debe vivir!”, do escritor peruano Mario Vargas Llosa,² Prêmio Nobel de Literatura 2010, publicado no jornal *El País*, em 6 de setembro de 2009, em cujo primeiro parágrafo relata sua experiência como leitor:

Comecei a ler romances aos 10 anos e agora tenho 73. Em todo esse tempo, devo ter lido centenas, talvez milhares de romances, relido um bom número deles e alguns, ademais, estudei e ensinei. Sem esnobismo, posso dizer que toda esta experiência me fez capaz de saber quando um romance é bom, mal ou péssimo e, também, que ele tenha envenenado meu prazer de leitor ao fazer descobrir antes de começar um romance, sua costura, incoerências, falhas nos pontos de vista, a invenção do narrador e do tempo, tudo aquilo que o leitor inocente (ou “leitor fêmea”, como chamava Cortázar, para escândalo das feministas) não percebe, o que o permite desfrutar mais e melhor que o leitor crítico da ilusão narrativa. (LLOSA, 2009).³

Tais palavras servem, como ele mesmo afirma, de preâmbulo para sua mais recente experiência:

É que acabo de passar umas semanas com todas as minhas defesas críticas de leitor arrasadas pela força ciclônica de uma história, lendo os três volumosos tomos de “Millennium”, umas 2.100 páginas, a trilogia de Stieg Larsson, com

² Mario Vargas Llosa (1936) é bacharel em letras e direito pela Universidad Nacional Mayor de San Marcos e doutor em filosofia e letras pela Universidade Complutense de Madri; recebeu os prêmios Biblioteca Breve da Editora Seix Barral, da Crítica, Rómulo Gallegos, Cervantes, Nacional de Romance do Peru, Príncipe das Astúrias de Letras, Espanha, e da Paz de Autores, da Alemanha, Planeta e Biblioteca Breve, entre outros; é membro da Academia Peruana de Línguas e da Real Academia Espanhola; foi agraciado com doutorados *honoris causa* por diversas universidades, entre as quais Yale, de Israel, Harvard, de Lima, Oxford, Europeia de Madri e Sorbonne; é autor de dezenove romances, cinco peças de teatro e catorze livros de ensaios; é professor de literatura na Universidade de Princeton (Estados Unidos) e colaborador do jornal *El País*, cujos artigos são reproduzidos em diversos jornais no mundo, entre os quais *O Estado de S. Paulo*. Compilado da página web oficial. Disponível em: <www.mvargasllosa.com/menubn.htm>. Acesso em: 25 ago. 2013.

³ Tradução minha.

a felicidade e a excitação febril com que, menino e adolescente, li a série de Dumas sobre os três mosqueteiros ou os romances de Dickens e de Victor Hugo, perguntando-me a cada virar de página: “E agora? O que vai acontecer?”. E demorando a leitura pela angústia premonitória de saber que aquela história ia acabar, submetendo-me à orfandade. Que melhor prova que o romance é o gênero impuro por excelência, que nunca alcançará a perfeição que pode chegar a ter a poesia? Por isso é possível que um romance seja formalmente imperfeito e, ao mesmo tempo, excepcional. Compreendo o que a milhões de leitores no mundo inteiro ocorreu, está ocorrendo e vai ocorrer o mesmo que a mim, e só deploro que seu autor, esse desafortunado escritor sueco, Stieg Larsson, tenha morrido antes de saber a fantástica façanha narrativa que realizou.

Repito, sem nenhuma vergonha: fantástico. *O romance não está bem escrito* (ou, no caso, a tradução abusiva das gírias madrilenhas na boca dos personagens suecos soe falsa) *e sua estrutura é com frequência defeituosa, mas isso não importa, porque o vigor persuasivo de seu argumento é tão poderoso e seus personagens tão nítidos, inesperados e enfeitiçantes que o leitor passa por alto as deficiências técnicas*, assustado e excitado com os percalços, as intrigas, as audácias, as maldades e as grandezas que a cada passo dão conta de uma vida intensa, cheia de aventuras e surpresas, na qual, diante da presença intimidante e onipresente do mal, o bem terminará sempre por triunfar. (LLOSA, 2009, grifos meus)

Tais palavras contradizem aberta e francamente a opinião expressa por Barthes não apenas acerca do que ocorre aos leitores, quaisquer que sejam eles, tanto quando diante da força de uma narrativa, e do que vai acontecer, a sequência dos enunciados, dizia Barthes, quanto como da desimportância da sua enunciação. Neste caso, cai por terra a distinção fruição *versus* prazer.

E não se pode dizer que Mario Vargas Llosa seja ingênuo em relação às características da sociedade contemporânea. No texto “Metamorfose de uma palavra”, que abre seu livro *A civilização do espetáculo*, uma radiografia do nosso tempo e da nossa cultura, publicado no Brasil em 2013, ele afirma:

a cultura, no sentido tradicionalmente dado a esse vocábulo, está prestes a desaparecer em nossos dias. E talvez já tenha desaparecido, discretamente esvaziada de conteúdo, tendo sido substituído por outro, que desnatura o conteúdo que ele teve; (...) a cultura está atravessando uma crise profunda e entrou em decadência” (p. 11-12).

Outra vertente de análise, que se opõe diametralmente à de Barthes, e a qual adotamos aqui, é a de Tzvetan Todorov, o qual, em *A literatura em perigo*, analisa o impacto de várias concepções de literatura e de teoria literária desenvolvidas no correr do século XX – entre as quais o estruturalismo, corrente à qual esteve ligado desde sua chegada à França, em 1963 – e seu impacto tanto no ensino dessa disciplina nas escolas quanto na sociedade em geral, afirma que nos últimos 25 séculos o texto literário perdeu sua capa-

cidade de falar do e para o mundo real. O perigo referido no título do livro não está na ausência de bons poetas ou ficcionistas, mas na forma disciplinar e institucional como a literatura tem sido oferecida aos jovens.

A crítica às mais diversas correntes, em particular àquelas que tomaram corpo nas décadas de 1950 e 1960, faz-nos ver que o autor acredita que atualmente “(...) os representantes da tríade formalismo-nihilismo-solipsismo ocupam posições ideologicamente dominantes” (TODOROV, 2009, p. 67), pois são maioria nas redações dos jornais literários, e para eles a “(...) relação aparente das obras com o mundo é apenas um engodo” (TODOROV, 2009, p. 67).

No raciocínio que desenvolve acerca das características que distinguem livro de fruição de livro de prazer, Barthes pensa a atividade literária como algo à parte da sociedade: “Não há contato possível entre quem escreve e quem não escreve. Os textos deveriam circular então entre grupúsculos ou círculos de amigos, no sentido quase que de falanstérios...” (BARTHES apud MOTTA, 2002, p. 121), concepção que encontra guarida no cubano Cabrera Infante, o qual não acredita que “exista um escritor, nem mesmo o mais deformado profissional, que escreva para seus leitores” (BARTHES apud MOTTA, 2002, p. 121-2), pois o escritor escreve “para ser escrito”. E Motta reafirma que o escritor não escreve para o seu outro, mas voltado para si, numa conversa com os próprios botões.

O historiador francês do livro e da leitura Roger Chartier, em *A ordem dos livros* (1994), discorda, afirmando que a primazia na escrita é do leitor, pois um texto e sua significação não existem soltos no mundo e no tempo:

As obras – mesmo as maiores, ou, sobretudo, as maiores – não têm sentido estático, universal, fixo. Elas estão investidas de significações plurais e móveis, que se constroem no encontro de uma proposição com uma recepção. Os sentidos atribuídos às suas formas e aos seus motivos dependem das competências ou das expectativas dos diferentes públicos que delas se apropriam. Certamente, os criadores, os poderes ou os *experts* sempre querem fixar um sentido e enunciar uma interpretação correta que deve impor limites à leitura (ou ao olhar). Todavia, a recepção também inventa, desloca e distorce. (1994, p. 9).

Na reflexão de Todorov, a complexidade que se vislumbrou nos séculos XVIII e XIX se perdeu, e tal perda se traduziu no campo da literatura, pois desse momento em diante o que se viu foi a abertura e o aprofundamento de um fosso entre a literatura de massa, aquela produção popular conectada diretamente à vida diária de seus leitores e a literatura destinada à elite, lida pelos profissionais – críticos, professores e escritores – (os quais, como vimos no Capítulo 1, estiveram à frente da atividade crítica nos jornais por grande período), os quais se interessam tão somente pelos malabarismos técnicos de

seus criadores. Em um polo o sucesso comercial, em outro, as qualidades eminentemente artísticas.

Tudo se passa como se a incompatibilidade entre as duas fosse evidente por si só, a ponto de a acolhida favorável reservada a um livro por um grande número de leitores tornar-se o sinal de seu fracasso no plano da arte, o que provoca o desprezo ou o silêncio da crítica. Parece findar-se assim a época em que a literatura sabia encarnar um equilíbrio sutil entre a representação do mundo comum e a perfeição da construção romanesca. (TODOROV, 2009, p. 67),

e tal situação, gerada pela presença marcante dessa concepção “(...) à francesa nas instituições, na mídia e no ensino produz uma imagem singularmente empobrecida da arte e da literatura” (TODOROV, 2009, p. 72), presença esta já identificada entre críticos brasileiros, como vimos no Capítulo 1.

Em discussão em sua obra na verdade está o papel da literatura, à qual o autor acredita cabe “nos estender a mão quando estamos profundamente deprimidos, nos tornar ainda mais próximos dos outros seres humanos que nos cercam, nos fazer compreender melhor o mundo e nos ajudar a viver” (TODOROV, 2009, p.72), sem tornar-se ou resvalar uma técnica de cuidados para com a alma; mas, revelação do mundo, esta pode, em seu percurso, “transformar a cada um de nós a partir de dentro”. O papel da literatura é vital, razão pela qual se deve considerá-la

no sentido amplo e intenso que prevaleceu na Europa até fins do século XIX e que hoje é marginalizado, quando triunfa uma concepção absurdamente reduzida do literário. O leitor comum, que continua a procurar nas obras que lê aquilo que pode dar sentido à sua vida, tem razão contra professores, críticos e escritores que lhe dizem que a literatura só fala de si mesma ou que apenas pode ensinar o desespero. Se esse leitor não tivesse razão, a leitura estaria condenada a desaparecer em curto prazo. (TODOROV, 2009, p. 76-7).

Tal como a filosofia e as ciências humanas, a literatura é pensamento e conhecimento do mundo psíquico e social em que vivemos.

A realidade que a literatura aspira compreender é, simplesmente (mas, ao mesmo tempo, nada é assim tão complexo), a experiência humana. Nesse sentido, pode-se dizer que Dante ou Cervantes nos ensinam tanto sobre a condição humana quanto os maiores sociólogos e os psicólogos e que não há incompatibilidade entre o primeiro saber e o segundo. Tal é o “gênero comum” da literatura; mas ela tem também “diferenças específicas”. (...) Uma primeira distinção separa o particular do geral, o individual do universal. Seja pelo monólogo poético ou pela narrativa, a literatura faz viver as experiências singulares (...)

O idiota, de Dostoiévski, pode ser lido e compreendido por inúmeros leitores, provenientes de épocas e culturas muito diferentes. (TODOROV, 2009, p. 78).

Dostoiévski que colocamos ao lado de Zola, Balzac, Dickens, Tolstói, os quais, disse Barthes, são lidos “(...) com ‘avidez de conhecimento’”, aqueles mesmos Zola e Balzac que ele pergunta se algum dia lemos “palavra por palavra”.

O objetivo da literatura é representar a existência humana, humanidade que também inclui o autor e seu leitor. Não é possível se abstrair dessa contemplação, uma vez que o homem é o autor, e os homens são o leitor. Faça o que fizer, a narrativa será sempre uma conversa entre autor e leitor, pois essa narrativa está necessariamente “inserida num diálogo do qual os homens não são apenas o objeto, mas também os protagonistas” (TODOROV, 2009, p. 86).

Ao escritor não cabe impor uma tese, e sim incitar o leitor a formulá-la; em vez de impor, ele propõe, deixando seu leitor livre e, simultaneamente, incitando-o a se tornar mais ativo. Ao lançar mão

do uso evocativo das palavras, do recurso às histórias, aos exemplos e aos casos singulares, a obra literária produz um tremor de sentido, abala nosso aparelho de interpretação simbólica, desperta nossa capacidade de associação e provoca um movimento cujas ondas de choque prosseguem por muito tempo depois além do contato inicial. A verdade dos poetas e a de outros intérpretes do mundo não pode pretender ter o mesmo prestígio que a verdade da ciência, uma vez que, para ser confirmada, precisa da aprovação de numerosos seres humanos, presentes e futuros; de fato, o consenso público é o único meio de legitimar a passagem entre, digamos, “gosto dessa obra” e “essa obra diz a verdade”. (...) Não precisamos esperar por séculos e interrogar leitores de todo os países para saber se o autor diz ou não a verdade (TODOROV, 2009, p. 78-9),

concepção diametralmente oposta da de René Wellek, já referido, o qual defendia a necessidade de uma metodologia de análise e de aproximar a pesquisa em literatura da atividade científica.

Todorov alia suas palavras às do filósofo pragmatista norte-americano Richard Rorty, para o qual a literatura

faz menos remediar nossa ignorância do que nos curar de nosso “egotismo”, termo entendido como uma ilusão de autossuficiência. A leitura de romances, segundo ele, tem menos a ver com a leitura de obras científicas, filosóficas ou políticas do que com outro tipo bem distinto da experiência: a do encontro com outros indivíduos. Conhecer novos personagens é encontrar novas pessoas, com a diferença que podemos descobri-las interiormente de imediato, pois

cada ação tem o ponto de vista de seu autor. Quanto menos essas personagens se parecem conosco, mais elas ampliam nosso horizonte, enriquecendo assim nosso universo. Essa amplitude interior (...) não se formula com o auxílio de proposições abstratas, e é por isso que temos tanta dificuldade em descrevê-la; ela representa, antes, a inclusão na nossa consciência de novas maneiras de ser, ao lado daquelas que já possuímos. Essa aprendizagem não muda o conteúdo do nosso espírito, mas sim o próprio espírito de quem recebe esse conteúdo; muda mais o aparelho perceptivo do que as coisas percebidas. O que o romance nos dá não é um novo saber, mas uma nova capacidade de comunicação com seres diferentes de nós; nesse sentido, eles participam mais da moral do que da ciência. O horizonte dessa última experiência não é a verdade, mas o amor, a forma suprema da ligação humana. (TODOROV, 2009, p. 80).

Nestas palavras, pode-se perceber que Todorov não está preocupado com a terminologia, uma vez que se aceite a relação forte que se estabelece entre o mundo e a literatura, bem como a contribuição específica do discurso literário em relação ao discurso abstrato. A fronteira separa o texto de argumentação de todo discurso narrativo, quer fictício, quer verídico, uma vez que descreve o universo humano particular daquele do sujeito; desse modo, ao lado do romancista estariam o historiador, o etnógrafo e o jornalista, pois todos participam do passo obrigatório no caminho para o “senso comum”, ou seja, para nossa própria humanidade:

Pensar e sentir adotando o ponto de vista dos outros, pessoas reais ou personagens literárias, é o único meio de tender à universalidade e nos permite cumprir nossa vocação. É por isso que devemos encorajar a leitura por todos os meios – inclusive a dos livros que o crítico profissional considera com condescendência, se não com desprezo, desde *Os três mosqueteiros* até *Harry Potter*; não apenas esses romances populares levaram ao hábito da leitura milhões de adolescentes, mas, sobretudo, lhes possibilitaram a construção de uma primeira imagem coerente do mundo, que, podemos nos assegurar, leituras posteriores se encarregarão de tornar mais complexas e nuançadas. (TODOROV, 2009, p. 81-2).

Linhas de pensamento semelhante é expressa por Braga, citado acima, para o qual uma das mais relevantes atribuições da crítica é favorecer a circulação, promover os processos de retorno sobre a produção, de *qualificação da audiência* e das *competências de seletividade*.

A concepção de literatura esboçada por Todorov permite que se compreenda melhor a condição humana e transforma

o ser de cada um dos seus leitores a partir de seu interior: Não temos todos grande interesse em aderir a esse ponto de vista? Libertar a literatura do espalho asfixiante em que está presa, feito de jogos formais, queixas niilistas e

“umbiguismo” solipsista? Isso poderia, por sua vez, levar a crítica a percorrer horizontes mais amplos, retirando-a do gueto formalista que interessa apenas a outras críticas, proporcionando a ela a abertura para o grande debate de ideias do qual participa todo conhecimento do homem. (TODOROV, 2009, p. 88-9).

Do ponto de vista metodológico, para o autor todos são bons, mas não se pode esquecer que são *meios*, *não podem* se tornar fins em si mesmos. A análise das obras não deveria servir para ilustrar conceitos deste ou daquele linguista, deste ou daquele teórico da literatura, pois assim são apresentados como uma aplicação da língua e do discurso, quando na verdade sua tarefa deveria “ser a de nos fazer ter acesso ao sentido dessas obras – pois postulamos que esse sentido, por sua vez, nos conduza a um conhecimento do humano, o qual importa a todos” (TODOROV, 2009, p. 89). O autor acredita que se deve insistir na compreensão do significado dos textos, “os textos têm sentidos”, afirma, “do contrário não seriam textos” (TODOROV, 2003, p. 183), sendo o sentido o objetivo final de qualquer leitura, e qualquer teoria será inútil se não puder nos dizer nada sobre o sentido. As obras, segundo ele, têm propósitos e compreendê-los é algo que requer interpretação.

É verdade que no passado nosso horizonte não era a interpretação de um texto, mas a identificação de traços gerais do discurso literário, ao passo que agora, ao tratar de uma obra literária particular eu tento analisar algumas questões mais gerais – essa dicotomia do geral e do particular ainda valeria hoje –, só que agora essas questões não são mais relativas à linguagem, e sim ao comportamento humano. (...). (TODOROV, 2003, p. 183).

E exemplifica com seu livro mais recente, *A beleza salvará o mundo*, onde, além de analisar as tensões internas ao texto de *O idiota*, de Dostoiévski, e seu funcionamento, tenta compreender o tipo de pensamento que anima o livro, ou o que o personagem do Príncipe Myshkin representa, o que significa. Para além do interesse em algo que é mais geral do que a própria obra, o interesse é de natureza diversa, não se trata mais de questões gerais de teoria literária.

Aqui se esboça um sentido amplo de literatura, que recorda que os limites dessa noção são instáveis, uma vez que os textos que atualmente são vistos como não literários têm muito a nos ensinar; o objeto da literatura é “a própria condição humana, aquele que a lê e a compreende se tornará não um especialista em análise literária, mas um conhecedor do ser humano” (TODOROV, 2009, p. 92-3).

O embate que se verifica no acima exposto é entre duas correntes: o estruturalismo não tinha a pretensão de dar conta de todo o fenômeno literário, de cobrir esse fenômeno,

até mesmo de ter uma opinião sobre o fenômeno literário, mas levar em consideração os textos e tentar mostrar como estes funcionavam, interessado em estruturas literárias. Visto a distância, era uma perspectiva não humanista, pois desconsiderava que os textos eram produzidos por seres humanos em certos contextos, com certas intenções etc. (TODO-ROV, 2009).

A materialização de ambas as concepções é expressa por Motta:

O prazer com a leitura de textos particulares, mas também insistir na compreensão do significado dos textos – os textos têm sentidos, do contrário não seriam textos. Esse é o objetivo final de qualquer leitura, e qualquer teoria seria completamente inútil se ela não puder nos dizer nada sobre o sentido. (...) É verdade que no passado o nosso horizonte não era a interpretação de um texto, mas a identificação de traços gerais do discurso literário, ao passo que agora, ao tratar de uma obra literária particular, eu tento analisar algumas questões mais gerais – essa dicotomia do geral e do particular ainda valeria hoje –, só que agora essas questões não são mais relativas à linguagem, e sim ao comportamento humano. Eu mudei o meu foco para questões morais, políticas. (...) É claro que eu analiso as tensões internas ao texto, seu funcionamento, mas o que eu me proponho a entender é o tipo de pensamento que anima aquela obra (...) ainda há um interesse em algo que é mais geral do que a própria obra particular (...) mas agora esse interesse é de natureza diferente: não se trata mais de questões gerais da teoria literária. (2002, p. 183-4).

Mas a vigência de uma delas ainda se expressa com vigor no cenário nacional, pois Nina defende que a leitura não teórica é feita no *eixo interpretativo*, o qual pertence ao campo da fruição, pois é o prazer da leitura que dirige um julgamento proveniente da subjetividade. Se está teoricamente desarmado, o crítico elabora um texto repleto de adjetivos. O produto de uma leitura como essa é uma investigação inocente e impressionista que se destina a um público amplo, não segmentado, cuja expectativa não é uma leitura demorada e complexa das obras.

O resenhista teria de estar consciente de que não abordará apenas um livro, pois uma obra sempre remete a outra; um livro tem em si a memória de outros; as obras e os autores não estão “em gavetinhas separadas”, mas em contínuo diálogo, num jogo constante de referências, o que a literatura chama intertextualidade. Segundo Flávio Carneiro, em artigo no livro *Entre o cristal e a chama*:

Ler é reler. Quando leio, por exemplo, o “Pierre Menard”, de Borges, aciono a leitura que fiz do *Quixote*, de Cervantes, e do *Amadis de Gaula*, e de outros romances de cavalaria. Leio o conto de Borges relendo tudo isso e ainda, entre outros, o *Cavaleiro inexistente*, de Calvino (CARNEIRO apud NINA, 2007, p. 48).

Tal leitura seria, portanto, cortada por reflexões e desvios, o que na opinião de Tristão de Athayde, é um

exercício interrompido a cada passo por notas, observações, meditações, recordações, confrontos, estando o crítico numa posição de reserva, para impedir que suas impressões – que devem surgir apenas no final – dominem todo o texto e empobrecam a reflexão. Evitando ainda uma leitura inocente, o resenhista deve ter um olhar armado, isto é, atento às várias possibilidades investigativas. (ATHAYDE apud NINA, 2007, p. 51).

Nesta concepção, uma obra apresenta camadas. A primeira leitura, superficial, consegue captar apenas o que está dito explicitamente. O papel do crítico é cavoucar as demais camadas para chegar a uma interpretação original, única, “(...) talvez um viés nem sequer pensado pelo próprio autor. A leitura do livro a ser resenhado deve ser feita integralmente” (NINA, 2007, p. 51). Dessa forma, chegar-se-ia à melhor resenha, tanto quanto ao melhor texto, que é o que surpreende, pois o resenhista foi capaz de lançar sobre a obra um “olhar novo ou desconcertante”, longe dos lugares-comuns, sem reforçar clichês, e não correndo o risco de ser entediante. Um texto que não surpreende só atende aos interesses dos leitores interessados apenas em informações básicas, como se o livro é bom ou ruim, se vale a pena ou não comprá-lo.

Acerca de uma interpretação original, única, talvez um viés nem sequer pensado pelo próprio autor, do que pode ou não o resenhista ou crítico extrair do texto, também essa concepção não é unânime.

Um aspecto inicial está na distinção entre interpretação e uso dos textos, definida a interpretação correta como aquela que tem por intenção analisar o inconsciente do texto e não o inconsciente do autor, que deve respeitar o léxico em que a narrativa está escrita e o mundo descrito pela história. Uma interpretação que pareça plausível em um ponto do texto só poderá ser aceita se for confirmada, ou não questionada, em outro ponto do mesmo texto. Há uma *intentio operis* que se manifesta aos leitores dotados de senso comum que independe da *intentio auctoris*. Àqueles cabe fazer uma conjectura sobre a intenção do autor a qual deve ser aprovada pela totalidade do texto como um todo orgânico, o que não exclui outras conjecturas, embora uma ou várias destas devam necessariamente ser testadas sobre a coerência do texto, coerência que se encarregará de descartar possíveis interpretações precipitadas e resultantes de pouca reflexão, pois nem todas são válidas, sendo mesmo muitas destas totalmente erradas (ECO, 2012).

Revelar um aspecto da obra significa tanto ignorar quanto deixar outros de lado, uma vez que algumas interpretações são mais profundas que outras, pois cada texto deve

ser tomado como parâmetro de suas interpretações, ainda que “cada nova interpretação enriqueça nossa compreensão daquele texto, embora cada texto seja sempre a soma de sua manifestação linear mais as interpretações que dela foram dadas” (ECO, 2012, p. 16).

Mas, ao tomarmos um texto como parâmetro de suas interpretações, é preciso admitir que há uma linguagem crítica que atua como metalinguagem e permite a comparação entre o texto e toda a sua história e a nova interpretação que se faz. A noção de interpretação demanda que um segmento da linguagem possa ser usado como interpretante de um outro segmento da mesma linguagem, o que constitui o princípio peirceano de interpretância e de semiose ilimitada.

Ao ser produzido não para um único leitor mas para uma comunidade de leitores o autor sabe, diferentemente do que afirmaram Cabrera Infante e Roland Barthes, acima citados, que este será interpretado de acordo não com suas intenções, mas de acordo com uma estratégia de interações que coenvolve os leitores com suas competências em relação à língua como patrimônio social, o qual abarca tanto as regras gramaticais quanto a enciclopédia, o repertório, constituída mediante o exercício dessa língua: as convenções culturais que esse idioma produziu e a história das interpretações anteriores de muitos textos, entre os quais aquele que o leitor está lendo naquele momento. É o texto mais a enciclopédia pressuposta por este que propõe ao leitor-modelo uma estratégia textual. A leitura deve levar em conta todos esses fatores, mesmo diante da impossibilidade de um único leitor dominá-los todos. “O ato de leitura é uma transação difícil entre a competência do leitor (o conhecimento do mundo compartilhado pelo leitor) e o tipo de competência que um dado texto postula para ser lido” (ECO, 2012, p. 84). Para o leitor, nas complexas interações entre seu conhecimento e o conhecimento que atribui ao autor desconhecido, a especulação não recai sobre as intenções do autor, mas sobre a intenção do texto ou do autor-modelo que ele está em condições de reconhecer. Uma vez dado o texto, este produz seus próprios resultados de leitura, fora do controle do autor.

Interpretar é associar um sistema sintático a um sistema semântico, “todos os cordões permitidos pelo sistema sintático podem ser interpretados” (ECO, 2012, p. 184), pois, num sistema semiótico, qualquer que seja o conteúdo pode tornar-se uma nova expressão, suscetível de ser interpretada ou substituída por outra. Na interpretação, além de haver uma expressão que pode ser substituída por sua interpretação, também ocorre de esse processo ser *teoricamente* infinito, ou ao menos, indefinido, já que, quando se usa um determinado sistema de signos, opta-se tanto por se recusar interpretar suas expressões quanto escolher as interpretações mais adequadas de acordo com os diferentes textos.

Esse processo de conjecturar acerca do texto, ou formular sobre este hipóteses, é um processo inferencial, ou abduutivo, princípio de uma lógica da descoberta, oposto à dedução, visto que esta parte de uma regra, considera-a e infere automaticamente um

resultado necessário. A pertinência depende do modo como uma cultura encara um objeto de um ponto de vista de uma prática, mas o objeto não justifica interminavelmente todas as escolhas: aceita algumas e exclui outras. Na semiótica os critérios para o reconhecimento mudam segundo os distintos contextos. Nesta, que é um fenômeno, uma ação ou influência, implica uma cooperação entre três sujeitos: o signo, seu objeto e seu interpretante, numa relação triádica:

temos um fenômeno semiótico quando, no interior de um dado contexto cultural, um dado objetivo pode ser representado pelo termo *rosa* e o termo *rosa* pode ser interpretado por *flor vermelha*, ou pela imagem de uma rosa, ou por toda uma história que narre como se cultivam rosas. (ECO, 2012, p. 183).

O fenômeno semiótico surge quando, em um contexto cultural, um certo objeto pode ser representado por um termo determinado, como *rosa* na citação acima, e esse termo pode ser interpretado por outro (*flor vermelha*), ou pela imagem desta, ou ainda pela narrativa do cultivo de rosas. O intérprete, protagonista ativo da interpretação, está pressuposto no processo de comunicação, que, no entanto não é necessário num sistema de significação: o contexto em que *rosa* corresponde a *flor vermelha*. Social por natureza, o símbolo depende da comunidade que dele faz uso, pois geralmente corresponde a uma associação de ideias que opera de modo a fazer que ele seja interpretado como se referindo a determinado objeto.

Mas, e chegamos aqui à imprecisão terminológica, se o fenômeno da pluralidade de interpretações é um fato, o conteúdo de uma, duas, várias interpretações não é um fato: é uma opinião, uma atitude proposicional, uma crença, uma esperança, um auspício, um desejo. (ECO, 2010, p. 104).

Retomando a discussão acerca da resenha e sua classificação como pertencente ao gênero opinativo, na taxionomia proposta por Melo, poder-se-ia aqui conjecturar que, dado o período de estudo do autor, a resenha talvez tenha sido considerada opinativa não em razão de suas características textuais intrínsecas, mas da constatação do tipo de texto que avaliava os livros na imprensa à época, como visto no Capítulo 1, uma vez que se deve ter em conta como os gêneros são formados, como evoluem e como tendem a desaparecer com as práticas sociais às quais se associam, uma vez que a prática da linguagem é acima de tudo uma atividade social e toda atividade comunicativa é determinada por práticas sociais que a instituem e a constroem (SANTAELLA, 2005).

Seguindo a argumentação de Hector Borrats de que há três tipologias de textos – narrativos, descritivos e argumentativos – pode-se demonstrar como narração, descrição

e argumentação, os três grandes princípios organizadores da sequencialidade discursiva, se correlacionam com a divisão triádica proposta por Peirce – primeiridade, secundidade, terceiridade – categorias que considerou as mais universais da experiência humana e as quais resultaram nos três pontos de vista a partir dos quais ele considera que estas deveriam ser estudadas: a das qualidades, a dos objetos e a da mente.

O ponto de vista das qualidades, ou o universo da primeiridade, se correlaciona às noções de acaso, indeterminação, vagueza, indefinição, possibilidade, originalidade irresponsável e livre, espontaneidade, frescor, potencialidade, presentidade, imediaticidade, qualidade, sentimento, possibilidade qualitativa; o dos objetos, ou ao universo da secundidade, às noções de relação, polaridade, negação, matéria, realidade, força bruta e cega, compulsão, ação-reação, esforço-resistência, aqui e agora, oposição, efeito, ocorrência, fato, vividez, conflito, surpresa, dúvida, resultado, ação do fato atual; e o da mente, ou o universo da terceiridade, às noções de desenvolvimento, generalidade, continuidade, crescimento, mediação, infinito, inteligência, lei, regularidade, aprendizagem, hábito, signo, ou o ser de uma lei que governará os fatos no futuro (SANTAELLA, 2005).

Considerando que, para Peirce, somos capazes de apreender tudo que nos surge à mente, à consciência, numa gradação de três elementos formais – qualidade de sentimento, ação e reação e mediação –, elementos esses que constituem todos os fenômenos, sejam estes físicos, psíquicos, reais, imaginados, sonhados, lembrados, experimentados, também se poderia estabelecer uma correlação entre esses elementos e os gêneros do discurso, este sendo interpretável de acordo com uma organização linguística que lhe é específica e depende daquilo que está representado nele, sem, contudo, reduzir esta atividade discursiva a simples categorias, mas tendo em mente que tais categorias são a base de todas as possíveis variações e heterogeneidades discursivas. A descrição corresponderia à primeiridade, pois objetiva reconstruir por intermédio das palavras as qualidades dos objetos, qualidades estas captadas por nossos sentidos, olhos, ouvidos, tato, paladar e olfato, aos quais se somariam também as qualidades produzidas por nossa imaginação, uma vez que está se constitui num órgão dos sentidos interiores e exteriores, pois a categoria lógica da primeiridade respeita ao aspecto qualitativo dos fenômenos. Já o discurso narrativo estaria relacionado à secundidade, uma vez que se estrutura no relato, quer linear, quer alinear, de ações que se desenvolvem no tempo. A ação-reação, ou o conflito, é o elemento mínimo desse discurso. Quanto à dissertação, uma vez que esta tem sua base em redes conceituais, logicamente estruturadas, a identificação com a terceiridade seria imediata, dado que o conceito mora na terceiridade.

Estabelece-se assim uma divisão das estruturas narrativas em três tipos – espaciais, temporais e causais –, as quais, igualmente, apresentam correlação com as categorias peirceanas: a espacial com a primeiridade, a temporal com a secundidade e a causal

com a terceiridade. Pode-se igualmente relacionar os tipos de discurso à tipologia de raciocínio ou argumento peirceanos: a abdução está no nível da primeiridade, a indução no da secundidade e o da dedução no da terceiridade. A dissertação é

um discurso que se estrutura numa sequencialidade lógica, seguindo princípios que guiam o raciocínio, a analogia dos três tipos de raciocínio estipulados por Peirce com os três tipos de dissertação (hipotética, relacional e argumentativa) brotou como semente em solo fértil. (SANTAELLA, 2005, p. 16).

Os tipos de argumentos são distinguíveis por suas três relações entre as premissas e os argumentos: dedução (símbolo), indução (índice) e hipótese (semelhança). No que respeita à descrição, a descrição qualitativa relaciona-se ao nível da primeiridade, a descrição indicial ao da secundidade e a descrição conceitual ao da terceiridade.

Retomando o conceito de signo – tudo o que representa ou substitui alguma coisa, o signo linguístico, a palavra, que por natureza tem dois códigos distintos – um falado e outro escrito –, sempre se refere a signos de outra natureza, num processo denominado significação, tem-se então que: a) o signo é determinado pelo objeto, objeto esse que é o causador do signo; b) que um signo representa um objeto, razão pela qual ele é um signo; c) que, embora represente algo, o signo é determinado pelo que o objeto representa; d) o signo só pode representar o objeto parcialmente, sendo possível até mesmo que o represente falsamente; e) que, por representar um objeto, o signo está apto a afetar uma mente, ou seja, produzir nessa mente um determinado tipo de efeito, efeito denominado interpretante do signo, interpretante esse que é imediatamente determinado pelo signo e mediadamente pelo objeto, ou seja, o objeto também causa o interpretante, ainda que pela mediação do signo; f) que o signo é uma mediação entre o objeto – o que o signo representa – e o interpretante – o efeito que esse signo produz; g) e, por último, que o interpretante é a mediação entre o signo e um outro signo futuro. Mas esses termos são técnicos, pois, quando se fala em signo, este já inclui tanto o objeto quanto o interpretante, uma vez que o que constitui o signo é a relação entre três termos: o fundamento do signo, seu objeto e seu interpretante.

Um signo não funciona, não age enquanto tal sem que haja objeto e sem que haja interpretante, pois estes indicam as posições ocupadas pelos elementos *per se* na semiose, “onde o fundamento do signo é um primeiro, o objeto é um segundo e o interpretante, um terceiro” (SANTAELLA, 2005, p. 43).

O significado de um símbolo consiste no modo como este pode nos levar a agir: “(...) o ser de um símbolo consiste no fato real de que algo será seguramente experienciado se certas condições forem satisfeitas (...), ele influenciará o pensamento e a conduta

do intérprete (SANTAELLA, 2005, p. 266). No entanto, a ocorrência interpretativa nesse intérprete particular não esgota a generalidade que lhe é peculiar, pois, sendo geral, o legi-signo depende de cada situação individual para se concretizar.

No que diz respeito à análise do aspecto simbólico, Santaella afirma que

Tendo sua base nos legi-signos, que, na semiose humana, são, quase sempre, convenções culturais, o exame cuidadoso do símbolo nos conduz para um vasto campo de referências que incluem os costumes e os valores coletivos e todos os tipos de padrões estéticos, comportamentais, de expectativas sociais etc. (2008, p. 37).

Este conceito de signo, que pode coincidir com a ideia de um argumento sem fim, em contínua expansão, é a semiose ou ação ininterrupta do signo, já referida. Semiose como ação do signo, e a ação que lhe é própria é a de determinar um interpretante: a ação do signo é a ação de ser interpretado em um outro signo, pois o interpretante tem sempre a natureza de um signo (mesmo que seja um signo rudimentar, um sentimento, por exemplo, ou uma percepção ou uma ação física ou mental).

Em síntese,

o signo é uma estrutura complexa de três elementos íntima e inseparavelmente interconectados: fundamento, objeto e interpretante. O fundamento é uma propriedade ou caráter ou aspecto do signo que o habilita a funcionar como tal. O objeto é algo diferente do signo, algo que está fora do signo, um ausente que se torna imediatamente presente a um possível intérprete graças à mediação do signo. O interpretante é um signo adicional, resultado do efeito que o signo produz em uma mente interpretativa (...). O interpretante não é qualquer signo, mas um signo que interpreta o fundamento. Através dessa interpretação o fundamento revela algo sobre o objeto ausente, objeto que está fora e existe independentemente do signo. (SANTAELLA, 2005, p. 44)

Por ser o signo em si mesmo uma qualidade, foi denominado legi-signo, uma lei que é um signo. Legi-signo porque é uma lei, uma regularidade no futuro indefinido, pois sem essa lei os fatos e ações são brutos e cegos, lei que organiza os fatos em uma regularidade, sendo uma “força que será atualizada, dadas certas condições (SANTAELLA, 2005, p. 262). Sendo assim, o signo diz respeito ao poder que ele tem de agir semioticamente, de gerar signos interpretantes.

A linguagem verbal seria o melhor exemplo de legi-signo ou sistema de legi-signos, uma vez que pertencem ao sistema de um idioma, de uma língua, sendo as palavras interpretadas como representando o que representam por força de uma lei desse sistema. As palavras só podem participar dessa experiência ou só podem existir concretamente

através de sua manifestação.

Falamos de escrever ou pronunciar a palavra “homem”, mas isso é apenas uma réplica ou materialização da palavra que é pronunciada ou escrita. A palavra, em si mesma, não tem existência, embora tenha ser real, consistindo em que os existentes deverão se conformar a ela. É um tipo geral de sucessão de sons, ou *representantes* de sons, que só se torna um signo pela circunstância de que um hábito ou lei adquirida levam as réplicas, a que uma sucessão dá lugar, a serem interpretadas como significando um homem. Tanto as palavras quanto os signos são regras gerais, mas a palavra isolada determina as qualidades de suas próprias réplicas. (CP, 2.292, apud SANTAELLA, 2005, p. 262)

Os símbolos são signos que funcionam como tal não em razão de um caráter que lhes pertence como coisas, nem em razão de uma conexão real com seus objetos, mas apenas devido a serem representados como signos, diferentemente de um ícone que tem uma relação com um possível objeto alicerçada na semelhança. Na verdade, a relação entre o símbolo e o objeto que ele representa depende de um caráter que é arbitrário, não motivado, o que faz do símbolo

um signo que se conecta “com seu objeto por meio de uma convenção de que ele será assim entendido, ou ainda, por meio de um instinto ou ato intelectual que o toma como representando seu objeto, sem que qualquer ação necessariamente ocorra para estabelecer uma conexão factual entre signo e objeto” (CP 2.308 apud SANTAELLA, 2005, p. 263).

O símbolo em si mesmo, em sua natureza de legi-signo, é um signo geral, abstrato, pois seu objeto não é algo particular, mas um tipo de coisa que corresponde a uma ideia ou a uma lei geral a que o símbolo, também como lei, está associado mediante uma regra ou um hábito associativo que Peirce chamava interpretante lógico.

Social por natureza, o símbolo depende da comunidade que dele faz uso, pois geralmente corresponde a uma associação de ideias que opera de modo a fazer que ele seja interpretado como se referindo a determinado objeto.

O significado de um símbolo consiste no modo como este pode nos levar a agir: “(...) o ser de um símbolo consiste no fato real de que algo será seguramente experienciado se certas condições forem satisfeitas (...), ele influenciará o pensamento e a conduta do intérprete (SANTAELLA, 2005, p. 266). No entanto, a ocorrência interpretativa nesse intérprete particular não esgota a generalidade que lhe é peculiar, pois, sendo geral, o legi-signo depende de cada situação individual para se concretizar.

No que diz respeito à análise do aspecto simbólico, Santaella afirma que

Tendo sua base nos legi-signos, que, na semiose humana, são, quase sempre, convenções culturais, o exame cuidadoso do símbolo nos conduz para um vasto campo de referências que incluem os costumes e os valores coletivos e todos os tipos de padrões estéticos, comportamentais, de expectativas sociais etc. (SANTAELLA, 2008, p. 37).

No universo do discurso, há vários tipos de vocábulos, desde os gerais, de caráter estritamente simbólico, até os indiciais, como pronomes pessoais, demonstrativos e advérbios de lugar, entre outros. Os indiciais desempenham o papel de conectar o pensamento, o discurso, a experiências particulares. Nenhum signo é preciso, assim como as classificações e as distinções. Desse modo, para fins de análise de um fenômeno, há que se compreender e apreender as suas gradações, o que pode ser feito pelas sugestões associativas, ou inferências: seja por continuidade, seja por similaridade, pois ambas contêm o “(...) elemento de similaridade, pois inferências desse tipo implicam *qualidades* que a mente aproxima” (PIGNATARI, 2004, p. 63), sendo distinguidas pelo fato de que as associações de contiguidade decorrem da experiência, ao passo que as por similaridade decorrem de operações mentais. A primeira, também chamada conexão experiencial, é o mais básico dos raciocínios; já a segunda, implica maior grau de autoconsciência.

A literatura seria assim o reino natural da contiguidade e qualquer “tradução de código para código é uma operação metalinguística (*metassígnica* talvez fosse a palavra precisa)” (PIGNATARI, 2004, p. 173). “As palavras, em especial as palavras escritas, constituem-se no mais alto grau de abstração do signo (...) as palavras são o lado ocidental do signo” (PIGNATARI, 2004, p. 179).

Na compreensão peirceana, o verbal é uma das manifestações de um tipo entre muitos outros tipos de signos.

Por signo verbal compreendo uma palavra, sentença, livro, biblioteca, literatura, língua, ou qualquer outra coisa composta de palavras (...) Não é preciso dizer que as palavras são signos; assim como não é preciso dizer que frases, cláusulas, sentenças, falas e conversações extensivas são signos. Também são signos os poemas, ensaios, contos, romances, orações, peças de teatro, óperas, artigos de jornais, relatórios científico e demonstrações matemáticas. Assim sendo, um signo pode ser uma parte constituinte de um signo mais complexo, e todas as partes constituintes de um signo complexo são signos. (SANTAELLA, 2005, p. 279)

O signo também abriga dois objetos: um interno (imediatos) e um externo (dinâmico). O objeto interno/imediato opera como um indicador do recorte que o intérprete faz ou

deve fazer no contexto e “(...) está indicado ou está representado no próprio signo (SANTAELLA, 2008, p. 45); o objeto externo/dinâmico é mais amplo que o imediato, está fora do signo, relacionando-se diretamente com o contexto em que o signo está inserido.

Quanto aos interpretantes, ou um processo evolutivo, uma interpretação continuamente em evolução, são identificados três níveis: o interpretante imediato, “(...) o que o signo está apto a produzir como efeito (...)” (SANTAELLA, 2008, p. 47) antes de encontrar seu intérprete; o interpretante dinâmico, o efeito que o signo produz de fato na mente interpretadora, é sinônimo de mediação, é sempre múltiplo e plural; e o interpretante final, que se refere ao efeito que um signo produziria se fosse levado às últimas consequências, isto é, se fosse possível produzir todos os interpretantes dinâmicos de forma definitiva, exaustiva, total (ou final).

Dos três interpretantes, o dinâmico se subdivide em emocional, quando o efeito se dá no plano da qualidade de sentimento; energético, no plano do esforço físico ou psicológico; e lógico, que opera como uma regra de interpretação.

Em polo oposto, para Jorge B. Rivera, professor da Universidade de Buenos Aires (UBA), a crítica, numa concepção clássica, e redutora, é o texto que, em geral, se propõe a fazer “a exegese do sentido da obra e a estabelecer um juízo de valor sobre esta: seu objetivo é uma interpretação e uma valoração (com todas as reservas e cuidados que impõe a subjetividade do valorativo)” (2000, p. 116).

Na crítica literária atual, na realidade argentina, são identificados dois formatos: o *ensaio crítico*, um texto mais extenso, e a resenha bibliográfica. O primeiro requer maior esforço interpretativo e valorativo, ao passo que o segundo, considerado texto típico das chamadas “seções bibliográficas”, pede apenas uma ideia sucinta do conteúdo e das principais ideias ou teses defendidas com algum juízo breve sobre seu valor, originalidade etc.: a essência da resenha é precisamente seu caráter informativo e superficial (RIVERA).

O ensaio é a forma que, em alguma medida, está no nascimento e no desenvolvimento dos estilos da imprensa desde o século XVIII, com expressões britânicas arquetípicas como Steele, Addison, Johnson, Swift, Defoe, Lamb, De Quincey, Chesterton, Beerbohm etc., e, como texto de abordagem, permite certa *informação*, mas também *interpretação*, *explicação* e, até mesmo, *especulação* sobre os fatos e temas de que trata.

Nesse campo, da produção cultural, a primeira coisa que se deve distinguir é a sutil e hipotética divisão existente entre a produção *criativa* (a que explora, com fins de produção, campos estéticos e ideológicos inéditos e disponíveis) e a produção *reprodutiva* (a que contribui para a difusão ou a divulgação tanto de patrimônios “tradicionais” quanto de patrimônios incorporados ao acervo pelos operadores do primeiro universo. A produção

criativa pode ser o resultado de artistas ou intelectuais que produzem seja nos marcos convencionais do mercado cultural, seja em contradição com as lógicas desse mercado (como a produção de vanguarda), já que a segunda se encontra quase invariavelmente nos perfis mais típicos da chamada indústria cultural, como promotores da circulação e do consumo de bens dessa natureza (RIVERA).

Quanto ao papel do jornalismo, um de seus objetivos é fornecer ao leitor determinada quantidade de *informação* sobre o que ele não conhece, quer por que ainda está em processo, em curso, ou por que determinado assunto não pertence à esfera de seus interesses ou de competências dominantes. Embora não se possa excluir a qualidade de *novidade* das pautas do jornalismo cultural, e considerável parte deste trabalha com o perfil da atualização, do novo e do experimental, “(...) a natureza do campo propõe frequentemente a recapitulação e a volta ao já conhecido, inclusive em suas formas mais estereotipadas e previsíveis” (RIVERA, 2000, p. 19).

É muito improvável que um jornal abra espaço para uma notícia que não reúna alguns de seus requisitos, e esse é um dos aspectos que mais problemas acarretam para as publicações e matérias culturais; “*sua sintonia real com o interesse do leitor, ou com os meios legítimos a que se pode recorrer para suscitar e manter dito interesse*” (RIVERA, 2000, p. 33, grifos do autor), porque não são poucos os meios que cultivam uma atitude preconceituosa e restritiva diante do cultural, uma vez que o consideram (quase sempre erroneamente) alheio à esfera dos interesses do leitor comum. Em consonância com Rivera, para o qual o que historicamente se consagrou com o nome de jornalismo cultural, é

a zona complexa e heterogênea de meios, gêneros e produtos que abordam com propósitos criativos, reprodutivos ou de divulgação as áreas das “belas artes”, as “belas letras”, as correntes do pensamento, as ciências sociais e humanas, a chamada cultura popular e muitos outros aspectos que têm relação com a produção, circulação e consumo de bens simbólicos, sem importar sua origem ou destino. (RIVERA, 2000, p. 19)

para Medina todo jornalismo é um fenômeno cultural em suas origens, objetivos e procedimentos, que, todavia, parece se recusar a se atualizar, incorporando a significação que a antropologia, desde o fim do século XIX, e as teorias da cultura, no século XX, incorporaram tanto à conceituação científica quanto aos imaginários, a qual considera que qualquer pessoa que “atribui um novo significado às coisas, que interfere com um ato criativo no mundo material, tem todo o direito de se considerar um agente cultural” (MEDINA, 2006, p. 80), sendo poucos nesse meio os profissionais que assimilaram essa conceituação de cultura. Seja qual for a mensagem jornalística, independentemente da editoria ou das divisões temáticas, esta se constitui como produção cultural. Retomando citação já feita no Capítulo 1:

Vale chamar dois autores e relembrar as chaves que usam para decifrar essa noção [de produção cultural] com clareza. Fritjof Capra, físico, enuncia a diferença entre *território e mapa*: o primeiro faz parte da realidade que nos circunda; o segundo já não é a realidade, mas o que se desenha sobre ela. Jacques Le Goff (...), ao tratar de sua própria disciplina, a história, faz de outra maneira: uma coisa é o acontecimento (*l'événement*), outra coisa, o fato histórico (*le fait historique*) narrado pelo historiador. Ora, toda a produção de sentido que o *Homo sapiens* cria sobre a primeira realidade resulta numa segunda realidade (Kossoy, 1999). Por isso, cultura é produção simbólica. O ser humano, desde que superadas as carências básicas da sobrevivência, desde que incluído na partilha dos direitos universais, exerce sua inteligência como agente cultural. (MEDINA, 2006, p. 80)

Sendo assim, o adjetivo deixa se estar insulado em um caderno, segmento, bloco ou outras divisões de tempo, como nas mídias eletrônicas, ou de espaço, nas impressas. O jornalista é um leitor da cultura, pois transita na primeira realidade, é um observador do mundo à sua volta, recolhendo depoimentos dos protagonistas sociais, ouvindo relatos e reunindo “declarações do universo conceitual (informações especializadas, opinião e interpretações), assume, nessas mediações uma responsabilidade autoral que permeia qualquer editoria” (MEDINA, 2006, p. 81).

Ao tratar de responsabilidade, está-se no terreno da intenção, liga que funde ética, técnica e estética, tríade solidária e inseparável das ações jornalísticas (CHAPARRO, grifo nosso). Na concepção peirceana, a pragmática, ao lado da sintática e da semântica compõe o tripé das vertentes básicas da semiologia e dá conta da extensão social das consequências sociais dos enunciados, podendo especificar que tipos de atos sociais de fala ocorrem em certa cultura, determinando em que condições tais atos são apropriados em relação aos contextos em que ocorrem.

Ramo da ciência que se dedica à “análise das funções do enunciado linguístico e de suas características nos processos sociais” (CHAPARRO, 1994, p. 15), como sintetizado por Van Dijk, também pode ser considerada o fenômeno das relações entre os elementos do discurso com os usuários, produtores ou interpretadores do enunciado, ressaltando-se que as propriedades pragmáticas da mensagem dependem das experiências anteriores do emissor e do receptor, bem como de suas circunstâncias atuais. Em poucas palavras: “o significado de uma concepção se expressa em consequências práticas” (CHAPARRO, 1993, p. 15). No que diz respeito ao jornalismo na qualidade de processo social de comunicação este se situa no campo da pragmática, devendo aí ser localizadas as fundamentações teóricas essenciais para ser pensado, concretizado, compreendido e aperfeiçoado.

Do conceito original de William James, “Uma ideia é aquilo que, posto à prova, revela o seu valor” (CHAPARRO, 1993, p. 16), Peirce o ampliou: “Todo o propósito in-

telectual de qualquer símbolo consiste na totalidade dos modos gerais de conduta racional que, na dependência de todas as possíveis e diversas circunstâncias e desejos, assegurariam a aceitação do símbolo” (apud CHAPARRO, 1993, p. 16).

No pragmatismo semiótico, o que é concretamente observável é essencial para a apreensão dos significados, sendo a função do pensamento produzir hábitos de ação. O conhecimento é um instrumento a serviço da ação. Na semiótica peirceana, duas pedras angulares: os signos são usados sempre em relação a outro signo e o signo tem uma natureza triádica – signo, designatum, usuário –, do qual se depreende que cada signo significa algo para alguém; por conseguinte o usuário está essencialmente implicado.

No jornalismo, ações, fazeres e seus contextos são altamente complexos, pois um processo social e cultural e de intermediação entre numerosos emissores e produtores de informações e de opiniões e de receptores usuários.

Van Dijk, que classifica o conjunto dos esquemas do discurso jornalístico em dois grandes grupos – os de *esquema narrativo* e os de *esquema argumentativo*, como vimos no Capítulo 2 –, afirma que só uma descrição pragmática pode especificar os tipos de atos sociais de fala, e asseverar próprio do jornalismo, ocorrem em uma determinada cultura. A relação entre ambos, jornalismo e pragmática, lastreia-se no reconhecimento de que o uso da língua não se limita a produzir um enunciado, mas que este é a execução de uma ação social. O conceito subjacente é o da ação e sucesso, em que o sucesso se refere à modificação, por exemplo, de um estado em outro, ou de um estado inicial a um estado final “sendo que estado representa, aí, a concepção abstrata de um mundo possível, composto de uma série de objetos com determinadas características e relações” (CHAPARRO, 1993, p. 10).

A “medida” do sucesso é aquilatável quando num determinado estado se agregam ou suprimem objetos ou ainda quando os objetos adquirem propriedades ou passam a se relacionar entre si de outra forma, sendo a modificação do estado uma resultante do tempo, o estado final posterior ao estado inicial, que pode ocorrer em diversas fases sucessivas, com estados intermédios, que podem se prolongar por tempo determinado. O propósito ou a intenção no fazer jornalístico é um fazer determinado de maneira consciente e controlada. “Sempre que se leva a cabo uma ação existe o propósito ou a intenção de executar um fazer” (CHAPARRO, 1993, p. 20), mas propósito e intenção não são sinônimos: esta se refere à execução, tem o sentido de tudo o que segue uma orientação, um vetor, ao passo que aquele se refere à função que o fazer ou a ação podem ter, é a visualização ideal ou imaginativa de um plano ou fim de uma ação, voltado para os efeitos e os resultados que interessam a um lado ou a outro da interlocução, ou a ambos. Aquele pode gerar uma intenção, mas o inverso não ocorre, porque a intenção é o elemento de consciência que controla o fazer. Portanto, se a intenção controla de modo consciente a ação, ao se tratar de comunicação social (e a comunicação empreendida pelos meios de comunicação de

massa tem como característica em seus fazeres processar informação), sobretudo no plano da informação de interesse público, a intenção impõe o caráter moral da ação, caráter esse que deve estar ligado a um princípio ético norteador.

Nesse sentido, poderíamos destacar a opinião do jornalista Sérgio Rodrigues, o qual em seu blog “Todoprosa”, abrigado no site da revista *Veja*, em 12 de julho de 2010, no post intitulado “Para escrever uma boa resenha” lembra as seis regras formuladas pelo escritor norte-americano John Updike (1932-2009),⁴ intituladas “6 Rules for Constructive Criticism” extraídas de seu livro de 1975, *Peaked-up Pieces*, inédito no Brasil, sobre o que significa (ou qual o sentido ao) se escrever uma boa resenha:

1. Tente entender o que o autor quis dizer, e não o culpe por não conseguir fazer aquilo que não tentou.
2. Transcreva trechos da prosa do livro em extensão suficiente – pelo menos uma passagem mais longa – para que o leitor da resenha possa formar sua própria impressão.
3. Confirme sua descrição do livro com uma citação do próprio, mesmo que só uma frase, em vez de fazer apenas um resumo vago.
4. Vá devagar com o resumo da trama, e não entregue o fim.
5. Se o livro for considerado deficiente, cite um exemplo bem-sucedido de outro que vá na mesma linha, seja ele tirado da obra do mesmo autor ou de outro. Tente compreender o fracasso. Tem certeza de que o fracasso é do autor e não seu?

A essas cinco regras concretas eu poderia acrescentar uma sexta, mais vaga, que tem a ver com manter a pureza química da reação entre o produto e o avaliador. Não aceite para resenhar um livro do qual esteja predisposto a não gostar, ou comprometido por amizade a gostar. Não se imagine como o guardião de alguma tradição, um capataz dos padrões de conduta de um partido, o guerreiro de uma batalha ideológica, um agente penitenciário de qualquer tipo. Nunca, nunca (John Aldridge, Norman Podhoretz) tente pôr o autor “no seu devido lugar”, transformando-o em peão de uma disputa com outros resenhistas. Critique o livro, não a reputação. Submeta-se a qualquer feitiço, fraco ou forte, que esteja sendo lançado. Melhor elogiar e compartilhar do que acuar e banir. A comunhão entre o resenhista e seu público se baseia na presunção de certos prazeres possíveis da leitura, e todos os nossos juízos devem se curvar a esse fim. (RODRIGUES, 2010).

Nessa postagem, Rodrigues afirma que a resenha é um gênero “fundamentalmente livre”, ressaltando a obrigação de trazer informações básicas sobre o livro em questão.

4 John Updike, autor de 64 livros entre romances, contos, poemas, ensaios, memórias, coletâneas de críticas, ensaios e artigos publicados em jornais e revistas, recebeu os Prêmios: National Book 1982; Pulitzer 1982 e 1991, PEN/Malamud 1988, em 1989, 1992, 1994, 1997, 2001, 2003 e 2005; The REA Award 1989, em 1992, 1994, 1996, 1997, 2001, 2003 e 2005, entre outros. Compilado de John Updike Society. Disponível em: <blogs.iwu.edu/johnupdikesociety>. Acesso em 25 ago. 2013.

Segundo ele, há muito mal-entendido “no discurso sobre a literatura que busca atingir um público tão amplo quanto o dos leitores potenciais de livros, em vez de se fechar no jargão rarefeito da crítica acadêmica” (RODRIGUES, 2010). E continua:

A verdade óbvia que Updike ajuda a demonstrar é que sem boas resenhas jornalísticas – ou seja, apreciações breves, porém honestas, sóbrias, inteligíveis, generosas com autores e leitores – a Grande Conversa Literária não vai a lugar nenhum, não circula pela sociedade, não permeia a cultura. Vira cochicho de sábios. (2010).

Já no “Prefácio” de *Bem perto da costa*, coletânea de resenhas publicadas por Updike no *The New Yorker*, reunidas nos livros *Huggings in the shore* e *Essays and criticism*, e selecionadas por João Moura Jr., o autor afirma:

(...) as resenhas de livros desempenham uma função social clara e desejável: elas nos isentam da leitura dos livros em si. Proporcionam-nos sensações literárias em forma concentrada. São mexericos de uma espécie mais requintada. São intensas como os comerciais de televisão, e divertem-nos como uma barra de chocolate. Eu mesmo geralmente procuro as resenhas de livros no jornal ou revista logo depois dos quadrinhos e da seção de esportes – e quero que sejam bem-feitas. Deve ser por isso que comecei a escrevê-las em 1960.

O mundo anseia por resenhas de livros mais do que anseia por livros: aí está o grande logro e o perturbador constrangimento da profissão. Ao contrário do poeta e do narrador de histórias, o resenhista escreve a convite de editores, com a quase certeza de que seu produto será pago e publicado. Ele se sente, além disso, seguro em seu estilo, que precisa apenas preservar as formas gramaticais e ostentar um simulacro de sagacidade para conquistar o público, num prazeroso conluio contra a inépcia, as ilusões e a presunção do escritor de livros. (1991, p. 12)

Mais adiante, referindo-se ao papel que ele mesmo desempenha:

Cabe ao resenhista “mostrar, através de uma série de citações, ao próprio autor (vivo ou morto) o que ele de fato escreveu, isso aproxima-se da criatividade, e alguns dos artigos aqui incluídos (...) proporcionaram-me em retrospecto a beatitude (...) de haver desenmaranhado coisa bastante enrolada e expressado uma conclusão clara. Em dias mais cinzentos, porém, já me senti, como resenhista, um mero fazedor de sumários obrigado a sufocar com opiniões explícitas todas aquelas sensações intuitivas de deleite ou iluminação, ou sua ausência, que acompanham uma leitura puramente voluntária e espontânea de um livro. (UPDIKE, 1991, p.13-4).

Quando da realização de um concurso de resenhas promovido por Veja.com, o

“Todaprosa” de 8 de julho de 2010, entrevistou algumas pessoas que pudessem dar dicas de como escrever uma resenha, entre as quais destacamos a do professor de jornalismo da Cásper Libero e poeta Heitor Ferraz, em cuja opinião:

Devo começar por aquilo que é mais forte dentro do livro, o problema maior que o livro me apresenta, e a partir daí começar a tecer meus comentários, e aí sim apresentar um pequeno resumo do livro, da trama, da ação, para que o leitor entenda, inclusive, meus próprios argumentos.

CAPÍTULO 4

ANÁLISE DE RESENHAS

Selecionamos para nossa análise livros que foram tratados na *Folha de S. Paulo* e em *O Estado de S. Paulo*, jornais da cidade em que moramos, de leitura diária já de há muito tempo.

A *Folha* tem o suplemento chamado “Ilustríssima”, o qual, depois de ser ameaçado de extinção por uma reestruturação interna, ocorrida em junho de 2013, que implicou a demissão de vários profissionais, é definido no portal de publicidade⁵ como

um suplemento aberto aos grandes temas da cultura no Brasil e no mundo, um caderno que acompanha a produção artística e intelectual em ensaios e reportagens sobre arte, ciência e humanidades, em linguagem clara e sem jargões. Cada edição traz trabalhos inéditos de artistas brasileiros e internacionais, além de cartuns e quadrinhos.

O Estado, como vimos, que já teve o “Suplemento Literário” nas décadas de 1960 e 1970, mantém hoje o “Caderno 2”, que se dedica a temas de cultura. (Não pudemos encontrar em lugar nenhum no site do jornal uma definição deste caderno.)

O jornal *El Pais* foi selecionado por ser de há muito uma fonte de consulta tanto para as atividades no trabalho editorial quanto como referência, pois tem um suplemento específico para literatura, música, arte, fotografia, arquitetura, desenho, moda, teatro, cinema e pensamentos, o “Babelia”, criado em 1991, que se define como um caderno de informação cultural que objetiva tomar o pulso da criação e do pensamento. Quando em 2011, completou vinte anos, publicou em seu site⁶ a capa de todas as edições, somando mil números, e reafirmou os propósitos com que foi criado.

Em primeiro lugar, seu caráter multidisciplinar. Em segundo, um suplemento cultural de um diário de informação geral, que pretende opinar sobre os temas e as novidades do âmbito cultural com um critério flexível e sem desdenhar dos fenômenos de massa, desde os grandes êxitos editoriais até exposições cujas imensas files se convertem em si mesmas em notícia, de Elias Canetti a Stephen King, ou de Cole Porter a Camarón, distanciando-se das revistas culturais, que julgam poderem ser inflexíveis em seu cânone, alardear um critério coerente à margem da moda e dos êxitos do mercado. E admite: e em que pese esta ser uma distinção quase banal, provavelmente foi a que mais críticas e

5 Disponível em: <www.publicidade.folha.com.br/werb/fspCadernoIlustrissima.jsp>. Acesso em: 20 set. 2013.

6 Disponível em: <<http://www.elpais.com/especial/babelia/1000-portadas/1991-2011/>>. Acesso em: 18 fev. 2012.

polêmicas causaram a “Babelia”. Em um país em que se publicam em torno de 15 mil novos livros por ano (mais de quarenta por dia), é impossível sequer dar conta de seu aparecimento no mercado. Por essa razão, impõe-se uma seleção, que, como toda seleção, é discutível e com frequência injusta.

Ao longo desses vinte anos, é provável que se tenham deixado de comentar livros, exposições, discos, edifícios e filmes que não mereciam o silêncio, bem como é possível que se tenham comentado fatos culturais que não o mereciam, mas tentou-se evitar o sectarismo e a arbitrariedade.

E não se exime de pertencer a um grupo vinculado à indústria editorial desde sua fundação, pois o *El País* teve José Ortega e Jesús de Polanco como seus primeiro presidente e conselheiro, respectivamente, ambos criadores da Alianza Editorial e da Santillana. Admite também que o marketing se tornou peça fundamental do lançamento de um livro e isso porque faz tempo que a galáxia de Gutenberg entrou em cheio no território do livre mercado e suas implacáveis leis até o ponto de identificar o mais vendido com o melhor: “Estas são verdades que um suplemento cultural de um diário de informação geral deve ter em conta constantemente”.

Por fim, conclui Ángel S. Harguindey, que trabalha no jornal desde sua fundação em 1976, foi chefe da editoria de cultura, é responsável pelo suplemento e redator-chefe da editoria de opinião, que assina o texto: “Êxitos e erros, intuições acertadas e torpezas, de tudo um pouco, mas com o desejo de sermos honestos, flexíveis, rigorosos e verdadeiros”.

ANÁLISE 1

Chave do êxito de autor sueco está no otimismo

Opinião é de Marc de Gouvenain, tradutor e editor da trilogia “Millennium” na França

Como se vê, o título usa frase de terceiros, “*Chave do êxito de autor sueco está no otimismo*”, como explica o olho: “Opinião é de Marc de Gouvenain, tradutor e editor da trilogia ‘Millennium’ na França”.

Nesta matéria, recolhe-se a opinião da editora sueca Eva Gedin e de Marc de Gouvenain, editor da Actes Sud especializado em literatura sueca e cotradutor da trilogia, menciona-se a França como um dos países que logo receberam bem o livro, faz-se. Em seguida, quem elogia o livro é o tradutor, que aponta o otimismo como o trunfo da obra.

No parágrafo seguinte, menciona-se o fato de a primeira edição em inglês ter sido publicada com “loas de escritores do calibre de Michael Connelly (“romance surpreendente”) e Michael Ondaatje (“originalíssimo”), às quais se acrescentaram na edição brasileira Luiz Alfredo Garcia-Roza (“narrativa ágil e inteligente”) e o colunista da própria *Folha* Contardo Calligaris (“não tem como largar o livro”), os quais servem como avaliadores do livro. No caso da transcrição do comentário de Garcia-Roza,⁷ esta está correta, mas, na de Contardo Calligaris, falta um “mais”, como se pode ver a seguir:

O problema com Stieg Larsson é que, se a gente se aventura e entra na história, está perdido: não tem **mais** como largar o livro. Talvez seja porque os protagonistas são animados por uma paixão que é muito parecida com a que motiva a curiosidade (grande ou pequena) de todos nós: os dois, jornalista bem-sucedido e a adorável jovem hacker (punk de corpo e espírito), são indivíduos sem família (ou quase), decididos a desvendar, justamente, um segredo de família.⁸ (grifos nossos)

Em seguida, a matéria registra:

Nos EUA, a trilogia está há quatro semanas na lista de mais vendidos do jornal “New York Times”. Pouco depois do lançamento, a respeitada crítica literária do diário, Michiko Kakutani, destrinchou os ingredientes da trama: ‘psicodrama sombrio de um filme de Bergman’, ‘pirotecnia sinistra de um thriller sobre um serial killer’ etc. Kakutani também não poupou elogios à trilogia, ainda que com ressalvas:

“[Os dois protagonistas] são pessoas convincentes, complexas e conflitadas, idiossincráticas ao extremo e suficientemente interessantes para compensar pela mecânica da trama, que entra em pane quando o livro se aproxima de seu final pouco satisfatório”. (<http://www1.folha.uol.com.br/fsp/ilustrad/fq2510200808.html>)

Para encerrar, faz menção ao sucesso da obra no país natal, afirmando que um de cada três suecos já leu o livro, e tamanho é o sucesso que o Museu da Cidade de Estocolmo criou um passeio turístico pelos lugares descritos por Larsson, e a cada 90 minutos o “tour” passa pelas ruas onde moram o protagonista, onde fica o escritório da revista que dá nome à trilogia.

⁷ “*Os homens que não amavam as mulheres* é uma fascinante e assustadora aventura vivida por um veterano jornalista e uma jovem e genial hacker cujo comportamento social beira o autismo. A riqueza dos personagens, a **narrativa ágil e inteligente** e os surpreendentes desdobramentos da história formam um conjunto magnífico e revelam Stieg Larsson como uma grande mestre da literatura de suspense.” Disponível em: <<http://www.companhiadasletras.com.br/detalhe.php?codigo=12570>>. Acesso em: 25 jun. 2013.

⁸ Disponível em: <<http://www.companhiadasletras.com.br/detalhe.php?codigo=12570>>. Acesso em: 25 jun. 2013.

A reportagem local não faz nenhum comentário próprio sobre os livros (será por não tê-los?), limitando-se a coligir informações e opinião de terceiros.

ANÁLISE 2

Título: *Crítica: Sueco não é ruim, mas não é isso tudo*

Fala-se muito dessa trilogia “Millennium” e desse autor, Stieg Larsson. Fala-se demais. E pode acreditar: diferentemente do que o marketing mundial afirma, não estamos diante de um novo estilo de romances policiais, de um novo gênio do gênero, de uma obra totalmente original. Contracapa da edição nacional: “A série surge como uma das mais originais criações do gênero de mistério desde ‘O Nome da Rosa’”. Que exagerado!

É que as empresas – ironicamente, um dos alvos do esquerdista Larsson nesse primeiro volume – têm muito a ganhar ao vender “Os Homens que Não Amavam as Mulheres” como o novo “O Código Da Vinci”.

Um filme já foi produzido, com estreia programada para fevereiro na Suécia; outros deverão seguir. O livro foi vendido para o mundo inteiro; entrou na lista de mais vendidos em quase todos os países. E isso não é de forma alguma uma prova de qualidade, visto o já citado ‘Código’, tão raso quanto possível, livro e filme.

A trilogia de Larsson vendeu milhões na Europa. Poderia ter vendido bilhões; ainda assim, seria exagero dizer que inova. O primeiro livro, ao menos, é ordinário, não no sentido de ser muito ruim, mas no sentido de que sua trama, estilo ou personagens se confundem com a maioria dos livros do gênero.

Existem autores aptos aos elogios que os departamentos de marketing estão associando ao falecido Larsson. Se quiséssemos uma injeção de porrada, por exemplo, bastaria procurar os últimos livros do norte-americano James Ellroy, mais sanguinário e sexual do que Elmore Leonard nunca imaginou.

Se a intenção fosse uma pegada mais literária, o italiano Marcello Fois chega a requintes que o belga Georges Simenon, por exemplo, não atingiu. Todos eles são melhores que Larsson. O que não significa que o sueco seja ruim. Apenas que está sendo falado demais.

Os Homens que Não Amavam as Mulheres

Autor: Stieg Larsson

Tradução: Paulo Neves

Editora: Companhia das Letras

Quanto: R\$ 49 (528 págs.)

No título, Finotti emprega o adjetivo pátrio **sueco**: pode estar se referindo ao autor, ao livros ou a ambos. Em seguida, mesmo admitindo que o livro/autor (sueco) não é ruim, ressalva que não é isso tudo. O leitor deve depreender daí que não é uma obra relevante, ou que não faça jus ao êxito nas vendas, ou aos comentários que têm sido feitos.

Na primeira frase, “*Fala-se muito dessa trilogia “Millennium” e desse autor, Stieg Larsson*”, trata o livro e o autor com pronomes demonstrativos (esse/essa), os quais são usados quando se deseja estabelecer uma posição de distância de um elemento qualquer em relação às pessoas do discurso, quer no espaço, no tempo ou no próprio discurso. O autor estabelece uma distância entre ele e o livro e o autor, o objeto de que trata, explicitando seu não envolvimento.

Em seguida afirma: “*E pode acreditar: diferentemente do que o marketing mundial afirma, não estamos diante de um novo estilo de romances policiais, de um novo gênio do gênero, de uma obra totalmente original*”.

Quando diz “não estamos diante de uma obra [...] *totalmente original*”, pode-se depreender então que algo há que é original. O que seria original? Ainda que parcial, não total, onde está a originalidade? O autor não comenta, não justifica, não explica, parece nem sequer se dar conta do que afirma. E convoca o leitor a acreditar no que ele diz. Por quê? Que razões ele deu a seu leitor para fazê-lo? Que motivos teriam seus leitores para concordar com ele?

Em seguida afirma: “*Contracapa da edição nacional: ‘A série surge como uma das mais originais criações do gênero de mistério desde ‘O Nome da Rosa’. Que exagerado!’*”.

Novamente, acredita que o que se diz acerca do livro é descabido, um exagero, mas não explica o porquê. As afirmações que se seguem não têm nenhuma fundamentação, ou argumentação, ou exemplo, não explicita quais as razões porque considera que o livro não inova em nenhum aspecto, porque não é *totalmente original*. Por que então deve-se acreditar no que ele diz? Que razões ele deu a seu leitor para fazê-lo? Que motivos teriam seus leitores para concordar com ele?

“*Um filme já foi produzido, com estreia programada para fevereiro na Suécia; outros deverão seguir. O livro foi vendido para o mundo inteiro; entrou na lista de mais vendidos*”

em quase todos os países. E isso não é de forma alguma uma prova de qualidade, visto o já citado ‘Código’, tão raso quanto possível, livro e filme.”

Neste parágrafo, fala do filme que já foi feito, informa que estreará em fevereiro, não faz nenhuma menção a este, quem o dirige, quais os atores etc., quando estreará no Brasil, mas afirma que outros deverão se seguir. O leitor deve depreender que a razão de no futuro haver outros é o fato de se tratar de uma trilogia. Porém não faz nenhuma menção ao fato de que haverá uma filmagem sueca e outra norte-americana. Ao comentar as vendas dos livros, feitas para vários outros países, pois está na lista dos mais vendidos, o que atesta seu sucesso entre os leitores, ressalva que isso não é “prova” de sua qualidade uma vez que é tão raso, sem dizer o porquê, quanto outro sucesso editorial, de alguns anos antes, o *Código Da Vinci*, de Dan Brown. Continua-se a emitir juízos de valor sem a devida argumentação, fundamentação e respectivos exemplos.

“A trilogia de Larsson vendeu milhões na Europa. Poderia ter vendido bilhões; ainda assim, seria exagero dizer que inova.”

Novamente opõe vendagem, de milhões, a qualidade. Mais uma vez não explica por que não inova, sem explicitar o que considera ou consideraria inovador. Mas onde estaria a mesmice nesses livros? Não esclarece.

“O primeiro livro, ao menos, é ordinário, não no sentido de ser muito ruim, mas no sentido de que sua trama, estilo ou personagens se confundem com a maioria dos livros do gênero.”

Ainda que seja uma trilogia, e já toda editada no Brasil, menciona apenas o primeiro livro, cuja trama, estilo e personagens são semelhantes aos demais do mesmo gênero. Mais uma afirmação que ele não justifica, não argumenta, nem exemplifica com trechos do livro em comparação com outros livros de outros autores, ou mesmo do *Código Da Vinci*, com o qual eles mesmo o comparou.

“Existem autores aptos aos elogios que os departamentos de marketing estão associando ao falecido Larsson. Se quiséssemos uma injeção de porrada, por exemplo, bastaria procurar os últimos livros do norte-americano James Ellroy, mais sanguinário e sexual do que Elmore Leonard nunca imaginou.”

Aqui volta a enfatizar que estamos diante mais uma vez da propaganda, do trabalho dos departamentos de marketing das empresas, as mesmas responsáveis pelo que se diz na capa do livro na edição nacional, já mencionada. Quais seriam os outros autores aptos aos elogios que se faz ao autor falecido? E por quais razões estariam aptos? Compara-o a outro escritor, James Ellroy, sem citar seus livros, com qual ou com quais mais se aproximaria o de Larsson, destacando apenas que o de Elroy é mais sanguinário e sexual. De que forma, em que medida?

“Se a intenção fosse uma pegada mais literária, o italiano Marcello Fois chega a requintes que o belga Georges Simenon, por exemplo, não atingiu. Todos eles são melhores que Larsson. O que não significa que o sueco seja ruim. Apenas que está sendo falado demais.”

Contrapondo à “injeção de porrada” do parágrafo anterior aqui destaca o aspecto literário. Novamente compara dois autores, Fois e Simenon, em detrimento de Larsson, sem mais uma vez explicar as razões de seu comentário e exemplificar por que esses autores seriam melhores, primeiro, entre si, e, depois, em relação a Larsson.

“O que não significa que o sueco seja ruim. Apenas que está sendo falado demais.”

Na conclusão, reitera o que está no título do texto, não é ruim, mas que, proporcionalmente às suas qualidades, ou à falta destas, seu sucesso, a acolhida que recebe dos leitores, não é fruto de nada que lhe seja intrínseco, mas dos departamentos de marketing.

O que se pode perceber neste texto é que lhe falta argumentação. Há duas premissas: “não é ruim” (mas não explica qual seria uma ou outra qualidade que o livro teria para não ser ruim); e “não é isso tudo” afirmação que também não se explica. Se há duas premissas, ambas carecem de fundamentação. Faltam exemplos das afirmações que o autor faz, não há uma análise propriamente dita do livro (já que se menciona o primeiro deles), nem da trilogia. Por que é raso no estilo, na trama e nos personagens? O que é raro para o autor? O que seriam uma trama, um estilo e personagens mais densos? O autor julga que sua opinião, destituída de argumentação para quem o lê, basta. Em sua palavra, pode-se acreditar. Não cremos ser destituída de razão a hipótese de que essa atitude do jornalista possa ser vista: a) como expressão de arrogância (eu disse!) ou b) de desrespeito pelo seu leitor.

Quem leu o texto pode-se considerar mais bem informado acerca do que trata o livro? Que elementos o autor forneceu para que o leitor forme seu próprio juízo? Sua impressão ou opinião sobre o livro apoia-se em adjetivos, como *raso* e *comum* (ordinário), não inovador.

Se, como vimos com Beltrão e depois com Melo, a resenha, que pertence ao gênero opinativo, pois tem por objetivo orientar os consumidores, o editor cumpriu seu papel, direcionando seus leitores, os quais, com base em sua palavra, devem se manter a distância da trilogia *Millenium*, porque esta, rasa e sem inovações, cuja vendagem se deve exclusivamente ao trabalho dos departamentos de marketing, não lhes traz nada de novo. O leitor pode recorrer a outros livros, os de James Ellroy, ou de Marcello Fois, se desejar

obter mais “porrada” ou mais “literatura”. Nem mesmo sugestão de títulos desses autores mencionados são feitas para um leitor interessado em algo que Finotti considera melhor.

Lembrando que para Melo a opinião é “(...) uma ‘função psicológica’, pela qual o ser humano, **informado** de ideias, fatos ou situações conflitantes, exprime a respeito seu juízo, sendo, para o jornalista, não só um direito, mas antes um dever, já que ele tem por papel captar em qualquer campo, o objeto importante acerca do qual a sociedade exige uma definição” (2010, p. 45), aqui se definiu o objeto de análise, mas não se proporcionou ao leitor **informação** para que ele forme seu próprio juízo (não lhe foram fornecidas informações concretas e substanciosas sobre a trama, o estilo, os personagens).

Mais além, se retomarmos as funções estabelecidas por Todd Hunt, vistas no Capítulo 3, sobre o que é e para o que serve uma resenha ou crítica, os itens:

1 – informar, *fornecendo ao público conhecimento* sobre o que circula pelo mercado cultural e sobre a natureza e qualidade deste;

2 – *eleva o nível cultural do público*, uma vez que, ao fazer uma apreciação dos bens culturais, assume um *caráter didático, despertando o senso crítico* para a fruição da obra; e

5 – *estimular e auxiliar os artistas que têm bom desempenho, indicando falhas e imperfeições*, não são atingidos nesse texto, do qual os leitores não saem mais bem informados, com argumentos sólidos a respeito do livro, de sua temática, das falhas da construção da trama, dos personagens e dos ambientes;

Quanto ao item 4 – aconselhar os consumidores a usar da melhor maneira seus recursos, orientando-os a recusar produtos de baixa qualidade, é plenamente satisfeito.

Do item 6 – definir o que é novo e distinguir os produtos tradicionais dos lançamentos que fogem à tendência dominante –, embora o autor enquadre a trilogia no campo do já visto, sem nenhuma inovação, da repetição do mesmo, não fornece aos leitores elementos para que eles, por si mesmos, possam tanto chegar a essa conclusão, de que a trilogia não merece sua atenção, quanto não lhes fornece elementos para que possam futuramente julgar outros produtos. Muito menos indica algo que mereça leitura no lugar de Larsson.

Já na classificação de Chaparro, para a qual a crítica é uma modalidade do 2º nível, o informativo, em que a atitude deve ser a de interpretar e analisar, podemos afirmar que esta crítica não fez nem uma coisa, nem outra: não interpretou, nem analisou, portanto sua função social não foi atendida. Não estão aqui presentes nenhuma das perspectivas que ele apresentou: “a exposição quando, para analisar, é necessário associar fatos e razões (interpretação) e a argumentação para quando, na persuasão, as razões devem gerar ideias (opinião)” (CHAPARRO, 1998, p. 104), vista a total ausência de razões, as únicas que

podem gerar opiniões devidamente abalizadas, ou seja, que demonstra, também, a competência de quem escreve para fazê-lo.

Parece-nos que aqui se justificam as palavras de Rivera, apresentadas no Capítulo 3, o qual, depois de afirmar que é muito improvável que um jornal abra espaço para uma notícia que não reúna alguns de seus requisitos, conclui:

e esse é um dos aspectos que mais problemas acarretam para as publicações e matérias culturais; “*sua sintonia real com o interesse do leitor, ou com os meios legítimos a que se pode recorrer para suscitar e manter dito interesse*”, porque não são poucos os meios que cultivam uma *atitude preconceituosa e restritiva diante do cultural*, uma vez que o consideram (quase sempre erroneamente) *alheio à esfera dos interesses do leitor comum* (RIVERA, 2000, p. 33, grifos nossos).

Leitor esse que, no texto do editor do caderno “Folhateen”, Ivan Finotti, pode confiar em sua palavra e segui-la e ao qual apenas esta basta, sem que ele nem precise sequer justificá-la.

Consideramos valioso repetir aqui as palavras de Ester Kosovski:

Existem requisitos necessários a uma prosa jornalístico-informativa e tais qualidades são enunciadas em decálogo, com muita pertinência em *Técnicas de redação: o texto nos meios de comunicação*, de Muniz Sodré e Maria Helena Ferrari: 1) Clareza – visão clara e exposição fácil; 2) palavras justas e significativas, sem excessos; 3) densidade – **texto substantivo com fatos**, frases repletas de sentidos; 4) simplicidade – a difícil facilidade, o uso de palavras familiares e comuns; 5) exclusão – a busca do termo justo; 6) precisão – o rigor lógico e psicológico, no qual se evita a ambiguidade; 7) naturalidade – sem pedantismo e afetação. A simplicidade se refere ao estilo, à naturalidade, ao tom; 8) variedade – diversificação expressiva para não cair em monotonia estilística; 9) ritmo – adequar o ritmo ao fato ou história (ritmo grave, reflexivo, cômico, etc.); 10) brevidade – dizer apenas o necessário, usando a concisão e a densidade” (KOSOVSKI, 2008, p. 30-31.).

Se relembradas as regras sugeridas por John Updike para escrever uma boa resenha:

- a) tentar entender o que o autor quis dizer;
- b) transcrever trechos da prova do livro em extensão suficiente para que o leitor possa formar sua própria opinião;

c) confirmar a opinião sobre o livro com uma citação deste, em vez de fazer um resumo vago;

d) resumir a trama, sem entregar o fim;

e) citar um exemplo bem-sucedido de outro livro na mesma linha, tentar compreender o fracasso; e

h) criticar o livro, não a reputação, podemos assegurar que o texto de Finotti passa ao largo. Mais ainda: a recomendação de Updike, de que a comunhão entre o resenhista e seu público se baseia na presunção de certos prazeres possíveis da leitura, e todos os nossos juízos devem se curvar a esse fim, foi completamente esquecida por Finotti.

Por último Updike lembra: f) pode ser de grande valia para ter certeza de que o fracasso é do autor e não do resenhista. Não acreditamos que o fracasso seja do resenhista ao ler e compreender a obra. Seu fracasso se revela ao acreditar que sua opinião é suficiente e, principalmente, não precisa fornecer a seu leitor nada além dela.

Updike lembra que a comunhão entre o resenhista e seu público se baseia na presunção de certos prazeres possíveis da leitura, e todos os nossos juízos devem se curvar a esse fim, também podemos assegurar que o texto de Finotti passa ao largo.

Ao retirar o mais da citação de Garcia-Roza não está sendo fiel à fonte consultada. Como se constrói uma dissertação, que sustente uma opinião: com argumentos. Os argumentos estão ausentes no texto de Finotti. Qual a razão para um descompaso tão grande entre a opinião de jornalistas espanhóis e brasileiros?

Como já mencionamos no Capítulo 3, no *El País* uma das cinco abordagens da trilogia foi feita por Mario Vargas Llosa, em 6/9/2009.⁹ Antes dele, em 3/12/2008, Abel Grau: “São os melhores livros que um sueco já escreveu”; em 9/6/2008, Lorenzo Silva: “A raiva de Stieg Larsson, O primeiro romance da saga Millenium revela a força do escritor sueco”; em 3/12/2008, Abel Grau volta ao tema: “O segundo volume da trilogia ‘Millenium’ mantém o ‘fenômeno Larsson’ na Espanha, onde já vendeu mais de 300 mil exemplares”; e por último, em 21/04/2009, “A rainha do castelo de ar” será publicada um mês depois da estreia do filme da primeira parte na Espanha”.

⁹ Disponível em: <elpais.com/diario/2009/09/06/opinion/1252188011_850215.html>. Acesso: 20 set. 2010. (Tradução nossa) Original nos Anexos.

ANÁLISE 3

Título: *Lisbeth Salander deve viver!*¹⁰

Comecei a ler romances aos 10 anos e agora tenho 73. Em todo esse tempo, devo ter lido centenas, talvez milhares de romances, relido um bom número deles e alguns, ademais, estudei e ensinei. Sem esnobismo, posso dizer que toda esta experiência me fez capaz de saber quando um romance é bom, mal ou péssimo e, também, que ele tenha envenenado meu prazer de leitor ao fazer descobrir antes de começar um romance, sua costura, incoerências, falhas nos pontos de vista, a invenção do narrador e do tempo, tudo aquilo que o leitor inocente (ou “leitor fêmea”, como chamava Cortázar, para escândalo das feministas) não percebe, o que o permite desfrutar mais e melhor que o leitor crítico da ilusão narrativa.

O autor abre seu texto relatando sua experiência pessoal em três planos: como leitor, como estudioso da literatura e como professor. Confluem, portanto, o plano da leitura “desinteressada”, a do leitor, que aprecia e se envolve com o texto; o do estudioso que o toma como objeto, perscrutando-o munido das categorias de análise da teoria literária, e a do professor, que, depois da análise balizada e da inserção do texto no campo teórico e em relação a outras obras, a transmitirá e a debaterá com seus alunos. É esse lastro que lhe permite e autoriza avaliar uma obra e emitir sobre esta juízos de valor.

A que vem este preâmbulo?

Este preâmbulo não é o que no jargão jornalístico se chama nariz de cera, que o *Dicionário Houaiss*¹¹ registra como “introdução freq. longa, vaga e desnecessária a uma notícia, reportagem etc., composta em medida menor do que a normalmente us. para uma coluna ou página [Vigorou até o surgimento do lide.]” ou o *Dicionário de jornalismo* classifica como “parágrafo introdutório em um texto que retarda a abordagem do assunto enfocado e tende à prolixidade. É o oposto do lead, totalmente desnecessário” com o qual muitos *críticos* afirmavam que os escritores impressionistas do fim do século XIX e início do XX iniciavam seus textos. O preâmbulo, ou este preâmbulo, não tem nada de vago ou desnecessário, não tende à prolixidade, nem retarda a abordagem do assunto: como já se disse, é uma comprovação de competência e/ou da autoridade, que não se expressa mediante a citação de prêmios recebidos, como o Nobel de Literatura, para a análise

¹⁰ Tradução minha. A íntegra do texto em espanhol se encontra nos Anexos.

¹¹ *Houaiss eletrônico*. Versão monousuário 3.0. Rio de Janeiro: Objetiva, jun. 2009.

apresentada nos parágrafos seguintes, mas, antes de tudo, se coloca no mesmo nível do leitor do jornal. Ele, como que o lê, estão no mesmo patamar e talvez providos do mesmo ferramental. Com parte dessa experiência, portanto, podem se identificar o leitor-leitor, o leitor-crítico literário e o leitor-professor de literatura.

É que acabo de passar umas semanas com todas as minhas defesas críticas de leitor arrasadas pela força ciclônica de uma história, lendo os três volumosos tomos de 'Millennium', umas 2.100 páginas, a trilogia de Stieg Larsson, com a felicidade e a excitação febril com que, menino e adolescente, li a série de Dumas sobre os três mosqueteiros ou os romances de Dickens e de Victor Hugo, perguntando-me a cada virar de página: 'E agora? O que vai acontecer?'. E demorando a leitura pela angústia premonitória de saber que aquela história ia acabar, submetendo-me à orfandade. Que melhor prova que o romance é o gênero impuro por excelência, que nunca alcançará a perfeição que pode chegar a ter a poesia? Por isso é possível que um romance seja formalmente imperfeito e, ao mesmo tempo, excepcional. Compreendo o que a milhões de leitores no mundo inteiro ocorreu, está ocorrendo e vai ocorrer o mesmo que a mim, e só deploro que seu autor, esse desafortunado escritor sueco, Stieg Larsson, tenha morrido antes de saber a fantástica façanha narrativa que realizou.

Nesse parágrafo Llosa é o leitor que não resiste à força do texto, da história, da narrativa, cuja força classifica de ciclônica, que lhe provoca a mesma alegria e excitação que os romances de Dumas [no Capítulo 3 citamos Todorov quando diz: "(...) devemos encorajar a leitura por todos os meios – inclusive a **dos livros que o crítico profissional considera com condescendência, se não com desprezo**, desde *Os três mosqueteiros até Harry Potter*" (2009, p. 81), grifos nossos], Dickens e Victor Hugo, vivendo a cada página os fatos, perguntando-se curioso o que virá a seguir e retardando a leitura temeroso do fim, do fim desse estado de deleite. O livro que lhe provoca tais sensações é "formalmente imperfeito", o que não o impede de ser "excepcional". Por isso compreende o que milhões de leitores que o lera sentiram, aqueles que o estão lendo sentem e aqueles que virão a lê-lo sentirão. A imperfeição formal não compromete a narrativa e seu desenvolvimento, bem como a abordagem dos temas proposta pelo autor. Este comentário vai diretamente de encontro às concepções estruturalistas.

Repito, sem nenhuma vergonha: fantástica. O romance não está bem escrito (ou, no caso, a tradução abusiva das gírias madrilinhas na boca dos personagens suecos soe falsa) e sua estrutura é com frequência defeituosa, mas isso não importa, porque o vigor persuasivo de seu argumento é tão poderoso e seus personagens tão nítidos, inesperados

e enfeitiçantes que o leitor passa por alto as deficiências técnicas, assustado e excitado com os percalços, as intrigas, as audácias, as maldades e as grandezas que a cada passo dão conta de uma vida intensa, cheia de aventuras e surpresas, na qual, diante da presença intimidante e onipresente do mal, o bem terminará sempre por triunfar.

O leitor Vargas Llosa não tem vergonha de admitir seu fascínio, encanto, arrebatamento diante do romance, mesmo sem estar bem escrito, mesmo com sua estrutura defeituosa. A estas opõe o *vigor persuasivo do argumento e dos personagens*, cujas características ressalta, nítidos, inesperados e enfeitiçantes, o que já é o suficiente para fazer o leitor, qualquer leitor, desconsiderar os problemas da técnica da escrita, do trabalho com o texto propriamente dito. Em seguida, elenca os elementos de destaque, sem deixar de assinalar que estamos mais uma vez de uma visão maniqueísta, o mal contra o bem, portanto deixa claro que não foge ao habitual, ao convencional.

A autora de histórias policiais Donna Leon falou mal de ‘Millennium’, afirmando que no romance só há maldade e injustiça. Um disparate. Pelo contrário. A trilogia se enquadra de maneira retilínea na mais antiga tradição literária ocidental: a do justiceiro, a do Amadíz, o Tirante e o Quixote. Quer dizer, a daqueles personagens civis que, em vista do fracasso das instituições para frear os abusos e crueldades da sociedade, assumem sobre seus ombros a responsabilidade de desfazer os tortos e castigar os malvados. Esses são, exatamente, os dois heróis protagonistas: Lisbeth Salander e Mikael Blomkvist, dois justiceiros. A novidade, e o grande êxito de Stieg Larsson, é ter invertido os finais costumeiros e ter feito do personagem feminino o ser mais ativo, valoroso, audaz e inteligente da história, e de Mikael, o jornalista sedutor, um magnífico ‘segundão’, algo passivo, mas simpático, de bons tratos e um sentido de decência infalível e pouco menos que biológico.

Em seguida, opõe-se à autora Donna Leon, segundo a qual no romance só haveria maldade e injustiça. Considera essa afirmação um disparate. E afirma que o romance não foge, ao contrário, segue na mesma trilha, faz parte da mais antiga tradição literária ocidental: a do justiceiro, da qual o Quixote faz parte. E se há justiceiros, justiceiros civis, é porque hoje, tanto quanto no tempo do cavaleiro da triste figura, diante do fracasso das instituições para frear os abusos e as crueldades da sociedade, há quem assuma a responsabilidade de desfazer os tortos e castigar os malvados, situação que qualquer indivíduo da sociedade contemporânea conhece. Mas, se há uma tradição, o autor a rompe, e daí seu êxito, ao fazer do personagem feminino “o ser mais ativo, valoroso, audaz e inteligente da história, e de Mikael, o jornalista sedutor, um magnífico ‘segundão’, algo passivo, mas simpático, de bons tratos e um sentido de decência infalível e pouco menos que biológico”. Aqui ele já explicita um dos méritos que atribui à trilogia e à concepção do autor.

Nesse parágrafo ele fornece várias características da personalidade dos protagonistas, inclusive destacando seus contrastes.

Que seria da pobre Suécia sem Lisbeth Salander, essa hacker querida e profunda! O país a que nos acostumamos a situar, entre todos os que povoam o planeta, como o que chegou mais próximo do ideal democrático de progresso, justiça e igualdade de oportunidades aparece em ‘Os homens que não amavam as mulheres’, ‘A menina que brincava com fogo’ e ‘A rainha do castelo de ar’, como uma sucursal do inferno, onde os juízes prevaricam, os psiquiatras torturam, os policiais e espiões são delinquentes, os políticos mentem, os empresários estafam e, tanto as instituições e o establishment em geral parecem presas de uma pandemia de corrupção de proporções priistas ou fujimoristas. Menos mal que esteja lá essa mocinha pequenina e esquelética, perfurada por piercings, tatuada com dragões, de cabelos espetados, cuja arma letal não é uma espada, nem um revólver, mas um computador com o qual pode converter-se em Deus – bom, em Deusa –, ser onisciente, onipresente, violar todas as intimidades para chegar à verdade, e enfrentar-se, com essa desdenhosa indiferença de seu rostinho indócil com a qual oculta ao mundo a infinita ternura, limpeza moral e vontade justiceira que a habita, diante de assassinos, pervertidos, traficantes e canalhas que pululam a seu redor.

Neste parágrafo o autor lembra que o livro vem de um país considerado um modelo democrático de progresso, justiça e igualdade, visão que Lersson demole, apresentando-o com as mesmas mazelas de outros, e lembra como exemplos o México, em que o Partido Revolucionário Institucional (PRI) manteve-se no poder de 1929 a 2000, ou seu país natal, o Peru, cujo presidente Alberto Fujimori viu-se obrigada a renunciar à presidência depois de vários escândalos e, em seguida, pedir asilo político. É contra todas as injustiças e desmandos de autoridades de todos os tipos que se insurge a heroína da trilogia. Há aí um elemento universal, que, entretanto, na concepção do senso comum só ocorre em sociedades pouco desenvolvidas, não se espera encontrá-las em países com sociedades tidas como as dos países escandinavos, cujas características ele explicita no parágrafo seguinte, destacando inclusive os avanços conquistados pelas mulheres, que, no entanto, não deixam de ser *vítimas*.

No romance abundam personagens femininos notáveis, porque neste mundo que se cometem tantos abusos contra a mulher, há muitas fêmeas que, como Lisbeth, conquistaram a igualdade e ainda a superioridade, investindo nele uma coragem desmedida e um instinto reformador que não é tão comum entre os machos, mais propensos à complacência e ao delito. Entre essas personagens, é difícil não ter sonhos eróticos com Monica

Figuerola, a policial atleta e gigante para a qual fazer amor é também um esporte, talvez mais divertido que os exercícios aeróbicos, mas não tanto como o jogging. E o que dizer da diretora da revista “Millennium”, Erika Berer, sempre elegante, correta, justa e sensata em tudo o que faz, as reportagens que acompanha, os jornalistas que promove, os poderosos aos quais enfrenta, e os encontros que tem com seu marido e o marido, equitativamente? Ou de Susanne Linder, policial e pugilista, que deixou a profissão para combater o crime de maneira mais contundente e heterodoxa na empresa privada, a qual é dirigente outro dos mais memoráveis personagens da história, Dragan Armanskij, o dono da Milton Security.

Llosa ressalta a importância dos personagens femininos, cada um deles com características marcantes, aptidões variadas e grande força, como a protagonista, cujo modo de se vestir contrasta com aspectos de sua personalidade.

O romance se move por muitos ambientes diferentes, milionários, cafetões, juizes, policiais, industriais, banqueiros, advogados mas o que está retratado melhor e, sem dúvida, com conhecimento mais direto pelo próprio autor – que foi repórter profissional – é o ambiente do jornalismo. A revista Millennium é mensal e de tiragem limitada. Sua redação é pequena e estreita para o número de pessoas que trabalham ali, sobram os dedos de uma mão. Mas para o leitor parece bem. Levanta o ânimo entrar nesse espaço cálido e limpo, de gente que escreve por convicção e por princípio, que não teme enfrentar inimigos poderosíssimos e jogar a vida se for preciso, que prepara cada número com talento e com amor e o sentimento de estar submetendo a seus leitores não só uma informação fidedigna, mas também e sobretudo a esperança de que, por mais que muitas coisas andem mal, há alguma que anda bem, pois há um órgão de imprensa que não se deixa comprar nem se intimidar, e trata, em tudo o que publica e investiga, de revelar a verdade das sombras que a ocultam.

Dos personagens femininos para os ambientes do livro, destaca mais uma vez os aspectos positivos e de caráter do jornalista e do veículo que enfrenta os poderosos. Novamente informa que tipos povoam o romance e alguns dos ambientes em que as ações se passam. Continua fornecendo ao leitor elementos que justificam sua opinião.

Se alguém toma distância da história que contam esses três romances e a examina friamente, acaba se perguntando: como pude acreditar de maneira tão submissa e beata em tantos fatos inverossímeis, nessas coincidências cinematográficas, nessas proezas físicas tão improváveis? A verossimilhança é alcançada porque o instinto de Stieg Lars-

son mostrava-se infalível em preencher cada episódio com detalhes realistas, direções, lugares, paisagens que colocam o leitor numa realidade perfeitamente reconhecível e cotidiana, de maneira que toda essa cenografia se enche de realidade e alcança o sucesso notável, a façanha prodigiosa. E porque, desde o começo do romance, há umas regras de jogo no que concerne a ação que sempre se respeita. No mundo de “Millennium”, o extraordinário é o ordinário. O inusual, o usual. E o impossível, o possível.

A verossimilhança, lembra ele, para o leitor que possa achar que o enredo não é plausível, é obtida pela riqueza de detalhes reais e dessa cenografia provém o sucesso da narrativa. Diante das possíveis afirmações de que não se pode crer no enredo apresentado, ele argumenta fornecendo elementos para o leitor.

Como todas as grandes histórias de justiceiros que povoam a literatura, essa trilogia nos conforta secretamente, fazendo-nos pesar que talvez nem tudo esteja perdido neste mundo imperfeito e mentiroso que nos tocou. Porque, acaso, lá, entre a “multidão espessa”, há entretanto alguns quixotes modernos, escondidos ou disfarçados de fantoches que vislumbram seu entorno com olhos inquisitivos e alma em um punho, em pose de vítimas que serão vingadas, danos a reparar e malvados a castigar. Bem-vinda à imortalidade da ficção, Lisbeth Salander!

Para além do aspecto essencialmente formal, que já deixou claro é defeituoso, imperfeito, o mérito do livro, segundo ele, está no fato de seguir a mesma trilha de personagens seculares que lutam contra as injustiças encontradas em todas as sociedades.

O autor fez afirmações sobre o livro, usou adjetivos para classificá-lo, como *ciclônica*, mas justificou em cada parágrafo tanto seu próprio encanto quanto o que lhe parece ser a razão do sucesso da trilogia. O leitor conclui a leitura tendo uma ideia das características dos personagens principais, de seus oponentes, de que situações de arbitrariedade são enfrentadas, qual o espírito que conduz a narrativa, onde se passa.

Llosa tentou entender e entendeu a trama, primeira regra de Updike; não entregou o fim; não citou trechos para justificar ou os problemas ou os acertos da narrativa; fez afirmações que justificou, forneceu ao leitor informações sobre os personagens, ambientes, atmosfera, contexto da narrativa e da sociedade que a produziu; contextualizou a trilogia em uma linha temporal e histórica; reconheceu a força da narrativa, não a diminuindo por conta de uma estrutura defeituosa. Como afirma Eco: “Uma vez dado o texto, este produz seus próprios resultados de leitura, fora do controle do autor”. Foram os resultados da *sua* leitura que Vargas Llosa expôs.

No Capítulo 3, vimos que, segundo a concepção de Umberto Eco, revelar um as-

pecto da obra significa tanto ignorar quanto deixar outros de lado, uma vez que algumas interpretações são mais profundas do que outras, pois cada texto deve ser tomado como parâmetro de suas interpretações, ainda que “cada nova interpretação enriqueça nossa compreensão daquele texto, embora cada texto seja sempre a soma de sua manifestação linear mais as interpretações que dela foram dadas” (ECO, 2012, p. 16). Llosa apresenta sua interpretação, destaca o que lhe parece mais significativo, mostra o que sua compreensão captou dele. Não emitiu sua opinião apenas baseado em adjetivos sem justificá-los. Não espera que o leitor concorde com ele porque é *ele* que está afirmando, não afiança que é bom ou ruim, apresenta sua visão. E também não elabora um texto meramente racional, argumentativo. Expõe suas sensações, seu encanto. O leitor Llosa tem a primazia nessa escritura, em detrimento do estudioso e do professor.

Este texto é um exemplo do que Updike afirmou em *Bem perto da costa*, citado no Capítulo 3, quando diz:

(...) as resenhas de livros desempenham uma função social clara e desejável: elas nos isentam da leitura dos livros em si. Proporcionam-nos sensações literárias em forma concentrada. São mexericos de uma espécie mais requintada. São intensas como os comerciais de televisão, e divertem-nos como uma barra de chocolate. (1991, p. 12)

Critique o livro, não a reputação. Submeta-se a qualquer feitiço, fraco ou forte, que esteja sendo lançado. Melhor elogiar e compartilhar do que acuar e banir. A comunhão entre o resenhista e seu público **se baseia na presunção de certos prazeres possíveis da leitura, e todos os nossos juízos devem se curvar a esse fim.** (RODRIGUES, 2010, grifos nossos).

Ou, como expressou Gargurevich, no Capítulo 2:

A crítica formal é muito especializada, sem limites de espaço e horas de fechamento. **A resenha é, por sua vez, notícia e crítica, mas é uma valoração essencialmente jornalística e anterior à formal. Pode ser nesse sentido acusada de superficial; preferimos o termo ligeira.** (1982, p. 226, grifos nossos).

Aqui poderíamos retomar as palavras de Rivera, já apresentadas no Capítulo 3, quando lembra que a produção *criativa* pode ser o resultado de artistas ou intelectuais que produzem nos marcos convencionais do mercado cultural.

ANÁLISE 4

A raiva de Stieg Larsson

No título o autor já deixa clara uma característica do autor da trilogia: a raiva. O que o texto irá esclarecer.

O primeiro romance da saga 'Millennium' revela a força do escritor sueco

Em seguida, destaca que o autor demonstra a força de sua escrita no primeiro romance.

Nenhum corrente é mais forte que seu elo mais fraco”, pensa Sherlock Holmes em um de seus casos. Um século e pouco depois, Lisbeth Salander, a insólita investigadora que protagoniza com o repórter Mikael Blomkvist a saga policial Millennium, o parafraseia com uma fórmula segundo estes tempos: “Nenhum sistema de segurança é mais forte que seu usuário mais fraco”. Salander acaba de violar o sistema de segurança dos arquivos da polícia, grudando-se ao computador pessoal de um descuidado detetive que ali guarda todas as informações sobre ela.

Partindo de uma afirmação de um dos personagens mais conhecidos da literatura policial, o resenhista traça um paralelo entre o raciocínio e a atitude de Holmes e a protagonista do romance, cujo comportamento ilegal ele revela de imediato, já esclarecendo um aspecto importante de seu comportamento e fissa a atenção do leitor: o que o sistema tem contra ela? Que motivos ela teria para querer obter esses dados?

Talvez seja esse original e perturbador personagem a principal base dos romances do sueco Stieg Larsson, autor da série Millennium, cujo primeiro volume, Os homens que não amavam as mulheres, acaba de chegar à Espanha, editado pela Destino. Salander (vinte e poucos anos, um metro e meio de altura e 42 quilos) é uma hacker de assustadora inteligência, capaz de se meter no disco rígido de qualquer um e vasculhar, sem nenhum remorso, sua intimidade, se achar que isso é necessário para alcançar seus objetivos. Os psiquiatras que a trataram desde pequena a classificam como uma sociopata com traços psicóticos; o certo é que é antissocial, selvagem e vingativa. Não confia de modo algum na lei, nem nas autoridades, e em sua biografia há motivos de sobra para isso. Portanto, aplica seus próprios métodos, baseados em um particular e cruel sentido de justiça: “Ninguém é inocente. Só há graus variados de responsabilidade”.

Seguindo a linha de apresentar os personagens, agora ele instiga o leitor a pensar as razões que movem o principal protagonista, cujas características físicas, psicológicas e mesmo morais, sua escala de valores apresenta. Residiria aí sua originalidade.

O acaso a leva a investigar um assunto obscuro (o desaparecimento de uma jovem de família rica, ocorrido há 30 anos) ao lado de Mikael Blomkvist, um jornalista em baixa depois de ter sido condenado por difamação devido a uma reportagem baseada em uma informação falsa que lhe foi fornecida. Blomkvist é um quarentão, idealista, pai divorciado e desastroso (como ele mesmo reconhece) e um incorrigível mulherengo que as mulheres usam reiteradamente. Inclusive Lisbeth.

O motivo que a coloca em cena é atribuído ao acaso, onde entra em contato com outro personagem não tanto outsider quanto ela, mas com relações sobretudo pessoais esgarçadas, segundo o que o resenhista dele informa.

Este esquisito e desigual casal já arrasou na Suécia, na Noruega, na Dinamarca, na França e na Alemanha, e ameaça estender os estragos de seu irresistível encanto ao Reino Unido e aos Estados Unidos. Na Suécia, vendeu três milhões de exemplares (para uma população de nove milhões de habitantes). Na França já superou a marca de um milhão. E há dezenas de semanas ocupa os primeiros lugares das listas [de mais vendidos].

A esse casal, com características tão particulares caberia a responsabilidade pelo êxito comercial do livro, tanto em seu país de origem quanto na Europa e Estados Unidos.

Sem dúvida, a força simbólica desses personagens, e sua capacidade de conectar-se a diversos leitores, inclusive os jovens, explicam em boa parte o boom Larsson. Mas, além disso, parte da responsabilidade é da indubitável atividade de um narrador rigoroso e eficaz, que sabe manter com fluência várias linhas de ação sem que o leitor jamais perca o interesse por nenhuma delas. E também não é estranho ao fenômeno o território em que se movem as pesquisas de Salander e Blomkvist, o lado obscuro da modelar sociedade sueca, onde ocorrem todas as abjeções imagináveis: violência sexual, prostituição de menores, corrupção pública e privada etc. Ao enfrentar todos esses temas, Larsson, por meio do quixotesco Blomkvist e da implacável Salander, fornece um discurso moral explícito, que, sem dúvida, constitui a intenção principal de sua obra. Mas, ao mesmo tempo, coloca diante do leitor um material tosco e irregular, e cujo mórbido atrativo para muitos não deveria ser de todo alheio a seus cálculos de romancista. Dizem que sempre esteve convencido de que Millennium seria um sucesso.

Além dos personagens, o resenhista aponta as qualidades da estruturação da narrativa, sem exemplificar nenhuma, na trama central e nas paralelas, que prendem a atenção do leitor, mas ao mesmo tempo afirma que o material é tosco, sem exemplificar ou mencionar de que modo. A familiaridade do autor com a realidade que retrata é outro ponto que ele levanta, dizendo que há um discurso que subjaz ao enredo.

Para sua infelicidade, não chegou a vê-lo. Stieg Larsson morreu vitimado por um infarto fulminante em 9 de novembro de 2004, com apenas 50 anos, quando já havia terminado os três primeiros romances da saga e acabara de assinar contrato com a editora Norstedts para sua publicação. Todos eles saíram postumamente, entre 2005 e 2007, gerando uma enxurrada de coroas em direitos autorais, porque, ao morrer sem ter feito um testamento, todos foram para seus herdeiros legais: seu pai e seu irmão, Erland e Joakim. E aqui se encontra a história atrás da história, quase tão impactante quanto os próprios romances: Larsson, que recebia um salário modesto como redator-chefe da revista Expo, dedicada a pesquisar movimentos de intolerância organizada, estava há 32 anos unido afetivamente com uma mulher, Eva Gabrielsson, com quem não chegou a se casar, entre outras razões para preservá-la das ameaças que recebia por conta de seu trabalho. Eva, que dividiu a vida e as penúrias com o autor, mantendo-se a seu lado até o dia de sua morte, viu-se de repente sozinha e sem direito, por não ter um vínculo conjugal, a receber um centavo dos vultosos lucros gerados pelos livros cuja gestação assistiu desde o início. A situação não só causa assombro, como também é paradoxal, tendo-se em conta a militância de Larsson em favor dos direitos das mulheres. Gabrielsson disse que se viu marginalizada de forma vil pelos familiares com os quais o falecido tinha poucas relações e os quais só estão interessados no lucro, razão pela qual têm permitido incontáveis manipulações e explorações dos textos e uma abusiva exploração comercial da obra, muito além da vontade do autor, inclusive a cessão de direitos audiovisuais a uma produtora que já está rodando o primeiro filme baseado na saga.

O sucesso da trilogia e a morte precoce do autor são aspectos que não deixam de ser mencionados, até porque geradores de novos fatos, que levam à reatualizações na imprensa à medida que os atores, de editores a amigos e familiares, tratam do assunto, inclusive porque há aspectos jurídicos com desdobramentos que são acompanhados pela imprensa.

A tais acusações se opõem taxativamente os editores, que sustentam que têm agido na edição e na exploração da obra conforme os desejos manifestos pelo autor antes de morrer, e que o assunto da herança é uma questão familiar na qual não podem se imis-

cuir, devendo limitar-se a tratar, para efeitos contratuais e econômicos, com os herdeiros legais. Sobre isso, Erland Larsson se defende alegando que não tem feito outra coisa se não exercer os direitos que a lei lhe concede, que é uma falsidade que mantinha com seu filho uma relação distante, bem como que, se não chegou a um acordo com Gabrielsson, isso se deve ao “caráter difícil” dela, que não admitia outra solução que não fosse ser a única a decidir sobre tudo, quando não estava em condições psicológicas para fazê-lo.

Neste parágrafo põe-se o leitor a par dos fatos que cercam a administração do patrimônio do autor, a própria trilogia em si.

Depois de ler os livros, ouvir uns e outros e percorrer Södermalm, o aprazível bairro residencial onde vivem Blomkvist e Salander (não distantes de onde morava o próprio Larsson), permanece uma amarga sensação. Para além do fenômeno editorial, houve uma vez um homem que, como evoca Eva Gabrielsson, escrevia com raiva e não apenas para entreter. Ao que parece, tinha outros sete romances planejados, e uma parte do quarto já estava escrito no laptop que Gabrielsson se nega a entregar à família. Por estas tranquilas ruas de Södermalm vaga o espírito indômito, que também sobrevive na máxima de sua heroína Lisbeth Salander: “Antes morrer que capitular”.

No parágrafo final, o resenhista, que também é escritor, justifica o título de seu texto apontando num aspecto particular do estado de ânimo do autor, a raiva, a motivação de sua escrita.

Lorenzo Silva é escritor. *La reina sin espejo* é um de seus mais recentes livros.

O resenhista apresenta os personagens principais, com características suficientes para fornecer ao leitor um perfil de ambos, bem como o argumento principal desse primeiro volume, com o ambiente em que se desenrola, destacando que se trata de algo tão distante da visão que o bom senso teria da sociedade sueca. Não fornece nenhum exemplo extraído da narrativa; não contextualiza em relação a outros autores do gênero; não cita livros com temática semelhante. Fornece ao leitor um panorama dos aspectos jurídicos envolvidos, dado o falecimento precoce do autor e disposição de bens e administração de direitos e desejos; fornece dados sobre a recepção do livro e o êxito comercial obtido; escreveu um texto claro, direto, acessível; não emprega vocabulário difícil; não argumenta de que modo o material seria tosco. Sendo um escritor, e entendendo, ao menos teoricamente, do ofício, sua avaliação poderia estar comprometida pelo olhar de um “especialista”, levantando aspectos que ao leitor não seriam perceptíveis. Para que isso ganhasse força e colaborasse com ele, este, como-o tanto Todd Hunt quanto John Updike sugerem,

poderia dar elementos que auxiliassem o aprimoramento de avaliação do leitor, fornecendo-lhe subsídios. Ele tentou entender o propósito do autor; não entregou o fim, até porque não aprofunda elementos da trama. De acordo com Updike, ele informou aos leitores sobre a natureza e qualidade do que está no mercado; 2) poderia ter colaborado para elevar o nível cultural deste, se tivesse dados exemplos e fundamentado suas opiniões, para despertar seu senso crítico para a fruição da obra; 5) neste caso não haveria possibilidade, mesmo se o autor estivesse vivo, pois não justificou com passagens do livro seus pontos de vista na indicação de falhas e imperfeições; 6) não fez distinção entre o que já existe e o livro em questão; 7) mas fica registrado para a história os momentos de uma atividade efêmera pela sua própria natureza de indústria cultural.

ANÁLISE 5

“São os melhores livros já escritos por um sueco”

Frase de impacto, revela a autoconfiança do autor em seu trabalho

O segundo volume da trilogia ‘Millenium’ continua o ‘fenômeno Larsson’ na Espanha, que já vendeu mais de 300.000 exemplares

O olho classifica a trilogia como fenômeno ancorado na vendagem.

ABEL GRAU MADRI 3 DEZ. 2008 - 14:39 CET

Aquele jornalista sueco tinha uma convicção. “Via-se em seu olhar. Seus olhos falavam outro idioma”, lembra um de seus melhores amigos, o repórter, Kurdo Baksi. Foi em Estocolmo em 2003. Aquele colega, lembra Baksi, lhe revelou que havia escrito três romances sobre um repórter sagaz e uma jovem e arredia hacker. E lhe disse mais uma coisa: “São os três melhores livros que um sueco já escreveu neste país”. E planejou que lhe daria todo o dinheiro que iria ganhar. Baksi considerou aquilo uma fanfarronada. “Disse-lhe que não ia dar certo. Obviamente, me equivoquei”.

Grau começa destacando a convicção de Larsson, expressa a um amigo, acerca de seus livros. Soberba ou falta de modéstia, o amigo foi surpreendido pelo êxito da trilogia e afirma que se equivocou. Na ausência do autor falecido antes de ver o dinheiro que pretendia doar e o sucesso e a confirmação de suas palavras, a imprensa tem de recorrer a terceiros para falarem por ele.

O jornalista de olhar visionário era Stieg Larsson (Västerbotten, 1954-Estocolmo, 2004), um experiente redator curtido na investigação sobre a extrema direita, e o

tempo lhe deu razão. Seus três romances, a trilogia Millennium, se converteram em um sucesso imediato: cerca de oito milhões de exemplares vendidos em todo o mundo, com os direitos adquiridos em 35 países, segundo a editora sueca, Norstedts. Millennium foi líder de vendas na França e já se preparam as adaptações para o cinema e para a televisão. Larsson, entretanto, não viveu para vê-lo. Faleceu de um ataque do coração em 9 de novembro de 2004, pouco depois de entregar o manuscrito terceiro romance e antes que se publicasse o primeiro.

O resenhista destaca a capacidade de Larsson de avaliar seus escritos, fornece informações essenciais sobre ele, sobretudo sua atividade profissional e depois passa aos aspectos quantitativos que justificam as palavras dele ao amigo.

*O fenômeno Larsson chegou à Espanha no último dia 5 de junho com o primeiro volume, Os homens que não amavam as mulheres ([editora] Destino) – tradução suavizada do original *Män som hatar kvinnor*, Os homens que odeiam as mulheres –, que editou 300.000 exemplares, vai para a oitava edição [reimpressão] e lidera a lista dos livros de ficção mais vendidos. Os dois protagonistas, o repórter quarentão Mikael Blomkvist e a pirata da informática Lisbeth Salander (um metro e cinquenta, 42 quilos, arredia e brutal), enfrentam em um misterioso desaparecimento em uma ilha do norte da Suécia e uma gigantesca fraude financeira. A ação detetivesca e a denúncia e o compromisso social se entrelaçam em um thriller inspirado que envereda pelas zonas obscuras do aparentemente impecável Estado sueco, desde seus serviços de assistência social até seus meios de comunicação, passando pela classe financeira.*

Como já afirmara no olho, reitera que Larsson, ou seus livros, são um fenômeno pelo número de livros vendidos e países em que se tornou um sucesso. Depois informa que o título foi suavizado na tradução, descreve os personagens principais, sobretudo Lisbeth, contrapondo a fragilidade corporal ao comportamento agressivo, e em que circunstâncias a vida de ambos se cruza. Para caracterizar o tom do livro emprega expressões como ação detetivesca, denúncia, compromisso social, thriller inspirado, que apresenta uma Suécia muito distinta da visão habitual.

No segundo volume, A menina que sonhava com fósforos e uma lata de gasolina (no original, A menina que brincava com fogo), o casal se reencontra. O experiente jornalista e essa espécie de Pippi Langstrump¹² punk (na definição do próprio autor) inves-

12 Pippi Langstrump, personagem dos livros infanto-juvenis *Pippi Meialonga* (2001), *Pippi a bordo* (2002) e *Pippi nos mares do sul* (2003), publicados no Brasil pela Companhia das Letrinhas. Pippi é uma menina sem pai nem mãe, de nove anos, incrivelmente forte, de tranças ruivas espetadas e sardas, que mora sozinha numa casa chamada Vilekula, com uma força física extraordinária e desdém pelo mundo dos adultos. Seus companheiros são um cavalo e um macaquinho. Ela mesma faz suas roupas – bem esquisitas – e sua comida – biscoitos, panquecas e sanduíches. Destemida e sapeca, lembra a Emilia do Sítio do Pica-pau Amarelo. Pippi tem sempre uma resposta na ponta da língua, está sempre inventando histórias e demonstra grande confiança em si mesma. É uma menina que realiza sonhos de liberdade e aven-

tigam o tráfico de meninas de países do Leste que são obrigadas a se prostituir. A revista dirigida por Blomkvist, *Millennium*, prepara uma reportagem contundente que irá revelar a trama oculta atrás da violação sistemática das jovens imigrantes. A publicação se vê interrompida por um triplo assassinato do qual a própria Salander é acusada. Ambas as tramas se entrelaçam para entrar mais uma vez nos submundos da sociedade sueca que Larsson retrata com fidelidade, segundo seus compatriotas. O volume foi posto à venda na Espanha na semana passada com uma tiragem de 100.000 exemplares e já irrompeu com força nas listas de vendas. A crítica também tem sido unânime ao reconhecer os dotes narrativos de Larsson.

A personalidade da protagonista continua sendo desvelada aos poucos, e se mantém no segundo volume, comparada agora, nas palavras do próprio autor, à personagem irreverente, contestadora, de opiniões fortes e uma forma muito peculiar de ver o mundo e se relacionar, criada também por uma autora sueca. À diferença está no universo e aparência punk da protagonista da trilogia. Apresenta em seguida a trama do segundo volume e já fornece dados de vendas. Tanto público quanto crítica reconhecem a força da narrativa do autor.

Repórter de dia, romancista à noite

Mas quem é esse repórter que escrevia ficção às escondidas, à noite, depois da jornada de trabalho? “Me chamam em 40 países para saber”, adverte Baksi, amigo de Larsson desde 1992 e colega na revista *Expo* desde 1995, que visitou Madri na semana passada para apresentar o livro. “Três palavras o definiam: raça, sexo e classe”, diz em correto castelhano este sueco de origem curda. Três conceitos que resumem as injustiças contra as quais Larsson sempre lutou. “Considerava que, se vivemos em um mundo em que a mulher, os imigrantes e os pobres não têm o mesmo valor que seus concidadãos, este mundo é ruim”. Baksi resume o caráter de Larsson: “Era 25% um sueco tímido, 50% a madre Teresa de Calcutá e 25% um sonhador”.

Há quem tenha querido ver no personagem Blomkvist um alterego de Larsson. “Ele é e não é”, responde Baksi. “Blomkvist é a pessoa que Larsson gostaria de ter sido: Blomkvist é mulherengo e Larsson era muito tímido com as mulheres. Blomkvist é um jornalista efetivo e forte, e Larsson, não; Blomkvist tem uma revista de sucesso (*Millenium*) e a de Larsson (*Expo*), é um projeto perdedor”.

Nestes dois parágrafos, mais dados biográficos de Larsson, descrição de personalidade e contrapontos (quase um antípoda) com a do personagem criado, com destaque

tura. Personagem criado pela escritora sueca Astrid Lindgren (1907-2002), premiada com o Right Livelihood Award, em 1994. Resumido dos sites: (N. da A.)

nas palavras do amigo para sua atividade e luta contra as injustiças sociais. Os 25% do sonhador reforçam a característica visionária já mencionada.

Disputa pela herança

Larsson tinha pensado no que faria com o dinheiro dos romances. “Disse: o dinheiro do primeiro livro, para mim. O do segundo, para as mulheres maltratadas [planejava financiar uma casa para as vítimas da violência machista e um centro de estudo sobre o rascismo], e o terceiro, para a revista Expo”, lembra Baksi. E foarm exatamente os lucros gerados pelos romances que criaram um confito entre seus familiares (seu pai, Erland, e seu irmão, Joakim) e sua companheira, Eva Gabrielsson. Ambas as partes reclamam os direitos (que não apenas incluem os livros, mas também as adaptações para o cinema e a televisão).

Novos traços de caráter e personalidade do autor são fornecidos pela menção dos planos que fazia para o dinheiro que tinha certeza que ganharia..

O problema agrava-se porque parece haver o manuscrito de um quarto romance. Está gravado no laptop em que Larsson trabalhava e os advogados não entram em um acordo sobre a quem aquele pertence. Sua companheira afirma que é propriedade da revista Expo. “É mais complicado de resolver que a questão dos curdos”, confiesa o repórter con ironía. O próprio Baksi, que apoia Gabrielsson, tem intermediado a disputa e, segundo fontes da editora espanhola, as duas partes chegaram a um princípio de acordo para dividir a herança de Larsson.

A disputa pelos direitos e as especulações sobre a existência de um quarto romance não deixam de ser mencionados pois desdobramentos da morte prematura do escritor.

O texto é simples, claro, como o anterior do mesmo resenhista, fornece informações sobre personagens, trama, situa o autor e sua atividade, numa relação direta entre vida real e os temas abordados nos romances.

ANÁLISE 6

La conclusión de la trilogía ‘Millennium’, el 23 de junio

‘La reina en el palacio de las corrientes de aire’ se publicará un mes después del estreno de la película de la primera parte en España

EFE BARCELONA 21 ABR 2009 - 18:17 CET

Los traductores han logrado lo que no parecía tan claro hace tan solo dos semanas: tener a tiempo la tercera y última entrega de la saga Millenium, creada por el sueco Stieg Larsson, y tenerla lista para antes del verano. Destino la publicará el 23 de junio, según ha informado este martes la editorial. *La reina en el palacio de las corrientes de aire* llegará a las librerías casi un mes después de que se estrene en los cines españoles -el 29 de mayo- la película basada en la primera novela, *Los hombres que no amaban a las mujeres*. La que cierra la trilogía de Larsson, fallecido de un infarto en 2004, poco antes de que se publicara en Suecia la primera de sus novelas, también está protagonizada por el periodista Mikael Blomkvist y la *hacker* bisexual Lisbeth Salander.

En junio hará un año que Destino publicó en España *Los hombres que no amaban las mujeres*, a la que siguió, en noviembre, *La chica que soñaba con una cerilla y un bidón de gasolina*, precedidas ambas de un éxito apabullante en los 32 países en los que se había editado hasta entonces: más de 7 millones de ejemplares vendidos. De los 10 millones de ejemplares que lleva ya vendidos en todo el mundo, más de 1 millón corresponden a España, según datos de la editorial.

Destino situará además este jueves, Día del Libro y de San Jordi, un stand en el Paseo de Gracia de Barcelona dedicado a Stieg Larsson, en el que los lectores podrán escribir en un bloc gigante su opinión sobre las novelas de la serie *Millennium*, y además todos los que se acerquen por la tarde con uno de los títulos ya publicados serán obsequiados con una camiseta.

La conclusión de la trilogía 'Millennium', el 23 de junio

A conclusão da trilogia "Millennium", em 23 de junho

Duas informações essenciais: o lançamento do terceiro volume da trilogia e a data de lançamento confirmada pela editora.

'La reina en el palacio de las corrientes de aire' se publicará un mes después del estreno de la película de la primera parte en España

A rainha do castelo de ar será publicado um mês depois da estreia do filme da primeira parte na Espanha

Livro dá origem a filme, como tantos outros na história da literatura e do cinema. A sobreposição livro/filme lastreia um no outro

EFE BARCELONA 21 ABR 2009

Los traductores han logrado lo que no parecía tan claro hace tan solo dos semanas: tener a tiempo la tercera y última entrega de la saga Millenium, creada por el sueco Stieg Larsson, y tenerla lista para antes del verano. Destino la publicará el 23 de junio, según ha informado este martes la editorial. La reina en el palacio de las corrientes de aire llegará a las librerías casi un mes después de que se estrene en los cines españoles -el 29 de mayo- la película basada en la primera novela, Los hombres que no amaban a las mujeres. La que cierra la trilogía de Larsson, fallecido de un infarto en 2004, poco antes de que se publicara en Suecia la primera de sus novelas, también está protagonizada por el periodista Mikael Blomkvist y la hacker bisexual Lisbeth Salander.

Os tradutores conseguiram o que não parecia possível há apenas algumas semanas: terminar a tempo o terceiro e último volume da saga Millenium, criada pelo sueco Stieg Larsson, e tê-la pronta antes do verão. A [editora] Destino a publicará em 23 de junho, segundo informou nesta terça-feira. *A rainha do castelo de ar* chegará às livrarias quase um mês depois da estreia nos cinemas espanhóis do filme baseado no primeiro romance, *Os homens que não amavam as mulheres*. Aquela encerra a trilogia de Larsson, falecido de um infarto em 2004, pouco antes da publicação na Suécia de seu primeiro romance, também protagonizado pelo jornalista Mikael Blomkvist e pela hacker bissexual Lisbeth Salander.

O gancho para este texto é a confirmação da data de lançamento do terceiro e último livro da saga Millenium. Destacam-se o esforço de tradução e o pequeno intervalo entre aquele e o primeiro filme. Depois informa autor, esclarecendo quando morreu, e aponta os protagonistas: o primeiro pela profissão, o segundo pela atividade, ilícita, e pela chamativa orientação sexual, ambos traços indicadores de certa marginalidade.

En junio hará un año que Destino publicó en España Los hombres que no amaban las mujeres, a la que siguió, en noviembre, La chica que soñaba con una cerilla y un bidón de gasolina, precedidas ambas de un éxito apabullante en los 32 países en los que se había editado hasta entonces: más de 7 millones de ejemplares vendidos. De los 10 millones de ejemplares que lleva ya vendidos en todo el mundo, más de 1 millón corresponden a España, según datos de la editorial.

Em junho fará um ano que Destino publicou na Espanha *Os homens que não amavam as mulheres*, ao qual se seguiu, em novembro, *A menina que brincava com fogo*, precedidos ambos de um êxito retumbante nos 32 países em que tinham sido editados até então: mais de 7 milhões de exemplares vendidos. Dos 10 milhões de exemplares que já foram vendidos em todo o mundo, mas de um 1 corresponde à Espanha, segundo dados da editora.

A cronologia dos lançamentos, em curto espaço de tempo – volume 1 em junho; 2 em novembro; 3 em junho: exatamente um ano. O volume de vendas total, no mundo e na Espanha, e o alcance geográficos: 32 países. O quantitativo é o destaque deste parágrafo.

Destino situará además este jueves, Día del Libro y de San Jordi, un stand en el Paseo de Gracia de Barcelona dedicado a Stieg Larsson, en el que los lectores podrán escribir en un bloc gigante su opinión sobre las novelas de la serie Millennium, y además todos los que se acerquen por la tarde con uno de los títulos ya publicados serán obsequiados con una camiseta.

Destino montará ainda neste sábado, Dia do Livro e de San Jordi, um estande no Passeo de Gracia de BerceLona dedicado a Stieg Larsson, no qual os leitores poderão escrever em um bloco gigantesco sua opinião sobre os romances da série Millenium, e além disso, todos os que forem à tarde com um dos livros já publicados serão contemplados com uma camiseta.

No terceiro parágrafo a divulgação das ações de marketing para promover o livro.

Embora curto, o texto que não se propõe a analisar o livro, informa os leitores de forma breve direta, objetiva, destacando os aspectos quantitativos, sem deixar de mencionar todos os anteriores, o nome do autor, o ano e a causa de sua morte.

ANÁLISE 7

ESPECIAL CHICO BUARQUE **O bruxo do Leblon**

Chega às livrarias o mais novo romance de Chico Buarque, “Leite Derramado”, saga familiar que se mistura à história do Brasil e evoca estilo da prosa de Machado de Assis

SYLVIA COLOMBO
ENVIADA ESPECIAL AO RIO

Um idoso centenário agoniza no leito de um hospital. Às enfermeiras que dele tratam, conta, de modo confuso e algo delirante, a história de sua vida. A saga de uma família que tem início na corte portuguesa, atravessa os períodos do Império e da República Velha e desemboca nos dias de hoje é o centro do enredo de “Leite Derramado”, quarto romance do cantor, compositor e escritor carioca Chico Buarque, 64, que chega hoje às livrarias.

A trama percorre o mapa de um Rio tradicional, revisitado pela reportagem da **Folha** -que pode ser visto no ensaio de fotos das págs. E6 e E7. Do ponto de vista estilístico, a prosa de Chico evoca características da narrativa machadiana. O diálogo com o «bruxo do Cosme Velho» foi observado pelo crítico Roberto Schwarz e pelo economista Eduardo Giannetti, que resenharam a obra a convite da **Ilustrada**. A inspiração inicial para o livro veio da canção “O Velho Francisco”, de 1987. O autor a tinha como esquecida até ouvir uma gravação feita pela cantora Monica Salmaso. Em 2008, quando o produtor Rodrigo Teixeira o procurou para falar de um projeto em que escritores fariam textos baseados em músicas do cantor, Chico deu o seu aval, mas pediu que “O Velho Francisco” não fosse utilizada, pois com essa ele mesmo já estava fazendo algo. A letra fala das agruras de um ex-escravo, alforriado “pela mão do imperador”.

Ao reescutá-la, Chico pensou em escrever a história de um velho. Só que, quando foi pôr mãos à obra, mudou o enfoque. Trocou o ex-escravo por um homem de nobre estirpe. E é por meio dele, Eulálio Montenegro d’Assumpção, o tal moribundo citado acima, nascido em 16 de junho de 1907, que o escritor narra a decadência de determinada elite brasileira.

A questão racial, porém, continuou sendo central na obra. O protagonista casa-se com uma mulata -ainda que finja não percebê-la como tal- e tem comportamento racista em diversas ocasiões. Aos poucos, porém, os Assumpção vão misturando seu sangue nobre cada vez mais, até que o bisneto de Eulálio nasça negro, algo em que tampouco quer acreditar.

“Leite Derramado” sugere um duplo sentido. O primeiro, mais pontual, refere-se ao abandono de Eulálio pela mulher, Matilde, quando esta ainda amamentava a filha do casal. O segundo indica o significado mais geral da obra -a derrocada fatal de uma casta, tragédia que se mostra irreversível. Um dos primeiros leitores do texto foi o romancista Rubem Fonseca, que não gostou do título e recomendou que fosse trocado. Chico pensou um pouco, mas não mudou de ideia.

O romance começou a ser escrito em agosto de 2007 e dá vida a objetos e lugares que habitam as lembranças do autor, como aparelhos de vitrola, refrigeradores Frigidaire, colégios para moças, ritmos de época. Sua paixão pelo Fluminense se materializa na figura de Xerxes, um fictício jogador indisciplinado dos anos 50.

História

A reportagem visitou locais nos quais o romance se desenvolve. Vistos hoje, os casarões de Botafogo abandonados, a ocupação desordenada da Tijuca e a explosão

imobiliária de Copacabana parecem corresponder à degradação proposta pelo enredo. Por ser filho do mais importante historiador brasileiro, Sergio Buarque de Holanda (1902-1982), e por ter optado por um enredo sobre o passado do país, alguns acreditaram que “Leite Derramado” fosse fazer aproximações entre literatura e história. A obra, porém, diz respeito mais à primeira do que à segunda. O próprio Chico deixou claro que partiu da ficção para a pesquisa de fatos, datas e acontecimentos, e não o contrário.

Timidez

Celebrizado por sua discrição e timidez como músico, Chico se mostra ainda mais contido como escritor. Recusa-se a conceder entrevistas, alegando dificuldades em explicar o livro além do que está dito em seu conteúdo. Quando está metido na literatura, trabalha em silêncio e praticamente isola-se para se manter totalmente concentrado, em seu apartamento, no Leblon.

“Leite Derramado” contribui para consolidar o Chico escritor. Sucede livros cuja vendagem vem crescendo. O primeiro, “Estorvo” (1991), vendeu 180 mil cópias; o segundo, “Benjamim” (1995), 85 mil; e o mais recente, “Budapeste” (2003), chegou a 275 mil.

O bruxo do Leblon: no título faz-se uma referência clara a Machado de Assis, considerado por muitos estudiosos o mais importante escritor brasileiro, conhecido como o bruxo do Cosme Velho, bairro em que morava. A analogia pode ser lida, no mínimo, de três formas: ambos os escritores são comparáveis; a obra de ambos é comparável; ambos têm a mesma importância para a literatura.

Chega às livrarias o mais novo romance de Chico Buarque, “Leite Derramado”, saga familiar que se mistura à história do Brasil e evoca estilo da prosa de Machado de Assis

O olho informa que já está ao alcance do público o novo romance do autor, do que este trata e do seu estilo que evoca a prosa de Machado de Assis.

Um idoso centenário agoniza no leito de um hospital. Às enfermeiras que dele tratam, conta, de modo confuso e algo delirante, a história de sua vida. A saga de uma família que tem início na corte portuguesa, atravessa os períodos do Império e da República Velha e desemboca nos dias de hoje é o centro do enredo de “Leite Derramado”, quarto romance do cantor, compositor e escritor carioca Chico Buarque, 64, que chega hoje às livrarias.

Um resumo rápido do enredo para informar a chegada do mais recente livro do autor às livrarias: onde está o narrador, em que condições, o que narra e o período abrangido pelo enredo.

*A trama percorre o mapa de um Rio tradicional, revisitado pela reportagem da **Folha** -que pode ser visto no ensaio de fotos das págs. E6 e E7. Do ponto de vista estilístico, a prosa de Chico evoca características da narrativa machadiana. O diálogo com o «bruxo do Cosme Velho» foi observado pelo crítico Roberto Schwarz e pelo economista Eduardo Giannetti, que resenharam a obra a convite da **Ilustrada**.*

A reportagem situa o leitor, cujas fotos vão transportá-lo ao local de que se fala no romance, e aproxima o estilo de Chico ao de Machado, justificando o título, lastreada na opinião dos críticos mencionados: a de Roberto Schwarz foi oferecida à *Folha* por ele mesmo, e aceita pelo veículo dada a raridade de suas contribuições com a imprensa, como nos informou a jornalista Raquel Cozer, na entrevista que nos foi concedida, e a de Roberto Gianetti, encomendada.

A inspiração inicial para o livro veio da canção “O Velho Francisco”, de 1987. O autor a tinha como esquecida até ouvir uma regravação feita pela cantora Monica Salmaso. Em 2008, quando o produtor Rodrigo Teixeira o procurou para falar de um projeto em que escritores fariam textos baseados em músicas do cantor, Chico deu o seu aval, mas pediu que “O Velho Francisco” não fosse utilizada, pois com essa ele mesmo já estava fazendo algo. A letra fala das agruras de um ex-escravo, alforriado “pela mão do imperador”.

Ao reescutá-la, Chico pensou em escrever a história de um velho. Só que, quando foi pôr mãos à obra, mudou o enfoque. Trocou o ex-escravo por um homem de nobre estirpe. E é por meio dele, Eulálio Montenegro d’Assumpção, o tal moribundo citado acima, nascido em 16 de junho de 1907, que o escritor narra a decadência de determinada elite brasileira.

A questão racial, porém, continuou sendo central na obra. O protagonista casa-se com uma mulata -ainda que finja não percebê-la como tal- e tem comportamento racista em diversas ocasiões. Aos poucos, porém, os Assumpção vão misturando seu sangue nobre cada vez mais, até que o bisneto de Eulálio nasça negro, algo em que tampouco quer acreditar.

Em seguida indica-se a origem do livro: o tema de uma canção de sua autoria. Desta para o livro, abandona-se o escravo naquela abordada, substituído por um membro decadente de parcela da elite brasileira, que expressa as preocupações com a miscigenação, ou a perda de suas raízes, num processo inverso ao do branqueamento, política adotada no país logo após a libertação dos escravos.

“Leite Derramado” sugere um duplo sentido. O primeiro, mais pontual, refere-se ao abandono de Eulálio pela mulher, Matilde, quando esta ainda amamentava a filha do casal. O segundo indica o significado mais geral da obra -a derrocada fatal de uma casta, tragédia que se mostra irreversível. Um dos primeiros leitores do texto foi o romancista Rubem Fonseca, que não gostou do título e recomendou que fosse trocado. Chico pensou um pouco, mas não mudou de ideia.

Explica-se o título, o duplo sentido construído no desenvolver da narrativa, ressaltando-se que os primeiros leitores do livro, incluído Rubem Fonseca, um dos mais importantes nomes da literatura contemporânea, sugeriram que fosse alterado, mas o autor decidiu por mantê-lo.

O romance começou a ser escrito em agosto de 2007 e dá vida a objetos e lugares que habitam as lembranças do autor, como aparelhos de vitrola, refrigeradores Frigidaire, colégios para moças, ritmos de época. Sua paixão pelo Fluminense se materializa na figura de Xerxes, um fictício jogador indisciplinado dos anos 50.

Neste parágrafo informa-se quando começou a ser escrito e citam-se alguns elementos das recordações da vida do autor identificados no texto.

História

A reportagem visitou locais nos quais o romance se desenvolve. Vistos hoje, os casarões de Botafogo abandonados, a ocupação desordenada da Tijuca e a explosão imobiliária de Copacabana parecem corresponder à degradação proposta pelo enredo.

Nesta retranscrição, menciona-se novamente que a reportagem percorreu os locais mencionados no livro, caracterizando-a para um leitor que não conheça a cidade em que a narrativa transcorre.

Por ser filho do mais importante historiador brasileiro, Sergio Buarque de Holanda (1902-1982), e por ter optado por um enredo sobre o passado do país, alguns acreditaram que “Leite Derramado” fosse fazer aproximações entre literatura e história.

A obra, porém, diz respeito mais à primeira do que à segunda. O próprio Chico deixou claro que partiu da ficção para a pesquisa de fatos, datas e acontecimentos, e não o contrário.

Em dois parágrafos, que poderiam ser um, pois tratam do mesmo tema, apontam-se as expectativas em relação ao enredo dada a filiação de Chico, o que, no entanto, não se verifica, pois ele vai da ficção para o real, indicando o percurso de pesquisa para a construção do livro.

Timidez

Celebrizado por sua discrição e timidez como músico, Chico se mostra ainda mais contido como escritor. Recusa-se a conceder entrevistas, alegando dificuldades em explicar o livro além do que está dito em seu conteúdo. Quando está metido na literatura, trabalha em silêncio e praticamente isola-se para se manter totalmente concentrado, em seu apartamento, no Leblon.

“Leite Derramado” contribui para consolidar o Chico escritor. Sucede livros cuja vendagem vem crescendo. O primeiro, “Estorvo” (1991), vendeu 180 mil cópias; o segundo, “Benjamim” (1995), 85 mil; e o mais recente, “Budapeste” (2003), chegou a 275 mil.

Mencionada na segunda retranscrição, as características pessoais, timidez e discrição, acentuam-se, segundo a reportagem, quando Chico passa da condição de compositor à de escritor, exemplificada pela negativa em dar entrevistas e pelo isolamento enquanto está envolvido no processo de escrita.

“Leite Derramado” contribui para consolidar o Chico escritor. Sucede livros cuja vendagem vem crescendo. O primeiro, “Estorvo” (1991), vendeu 180 mil cópias; o segundo, “Benjamim” (1995), 85 mil; e o mais recente, “Budapeste” (2003), chegou a 275 mil.

Justificando o título, informa-se que o escritor mora no Leblon, o título de seus livros anteriores e a quantidade de exemplares que cada um vendeu.

O texto de Sylvia Colombo, enviada especial ao Rio, pela *Folha*, apresenta a narrativa de modo sucinto, talvez porque a análise propriamente dita seja feita pelos críticos aí mencionados. Origem, tanto do tema quanto do autor, seu processo de trabalho, opiniões de terceiros sobre o título e o próprio trabalho da reportagem em visitar os locais mencionados no romance são os outros dados fornecidos.

ANÁLISE 8

Brincalhão, mas não ingênuo¹³

No título, algo como um aviso aos leitores: o tom do texto não reflete sua essência. Brincadeira, algo ligeiro, leve e mais simples, oculta densidade. O título por si só já é elogioso.

¹³ Disponível em: <<http://www1.folha.uol.com.br/fsp/ilustrad/fq2803200908.htm>>. Acesso em: 14 nov. 2013.

As flutuações entre presente e passado, realidade e fantasia, são asseguradas, com total precisão, pela maestria literária de Chico Buarque

Schwarz destaca os tempos e os planos em que a narrativa se desenvolve, construídos e mantidos pela habilidade literária do autor. Outra afirmação elogiosa.

ROBERTO SCHWARZ
ESPECIAL PARA A FOLHA

“Leite Derramado” é um livro divertido, que se lê de um estirão. O título refere-se a um casamento estragado pelo ciúme e, indiretamente, ao curso das coisas no Brasil. Aos leitores mais atentos o romance sugere uma porção de perspectivas meio escondidas, que fazem dele uma obra ambiciosa. Os amigos de Machado de Assis notarão o paralelo com “Dom Casmurro”.

Schwarz inicia sua avaliação com duas afirmativas: uma sobre uma característica do texto, outra sobre o tempo despendido na leitura. Ambas são elogiosas, divertido e lê-se rapidamente, numa leitura que não se arrasta e, talvez, mantém o leitor preso ao texto. Afirma ainda que haverá quem poderá encontrar no texto pontos de ligação com um dos livros mais famosos e importantes de Machado de Assis.

Entre as façanhas da narrativa está a figura de Matilde, uma garota incrivelmente desejável feita de quase nada. Quando ela entra no mar, daquele jeito dela, é “como se pulasse corda”. “Saía da igreja como quem saísse do cinema Pathé” e circulava pela fila de pêsames “como se estivesse numa fila de sorveteria”. O ciúme que ela desperta no marido-narrador, Eulálio d’Assumpção (com “p”, para não ser confundido com os meros Assunção), é o pivô do livro e dá margem a sequências e análises memoráveis. Note-se, para contrabalançar a impressão de encantamento juvenil, que o narrador é um homem de cem anos, internado à força num hospital infecto. Entre gritos, vizinhos entubados e baratas andando na parede ele recorda - a 80 anos de distância - o breve casamento em que foi feliz e traído (em sua opinião). De tempos em tempos a boa lembrança ainda é capaz de transformar o macróbio acamado em “maior homem do mundo”, metáfora que é uma indecência alegre. Por sua vez, o feitiço irreverente de Matilde, entre modernista e patriarcal, também foge ao decoro: a esposa perturbadora não tem ginásio completo, é mãe aos 16 anos e assobia para chamar os garçons, além de ser aluna-problema do Sacré Coeur e congregada mariana.

No segundo parágrafo apresenta ao leitor a personagem Matilde, que, sob a ótica do narrador, é vista como nas frases extraídas do livro citadas por ele. Afirma que um dos aspectos da trama, o ciúme, despertado por ela, é responsável por momentos memoráveis – sem citar nenhum deles –, sugerindo que são estes os responsáveis pelo contraponto a uma possibilidade de leitura num tom juvenil das recordações de um homem centenário

– e opta pelo adjetivo macróbio – para classificá-lo, fornecendo mais elementos para que o leitor componha uma imagem de Matilde, cujo comportamento se situaria entre modernista e patriarcal, duas características da própria sociedade em que a narrativa transcorre, e de seu marido, apresentando-o, o estado em que se encontra, de onde narra, o ambiente do qual narra, a traição de que julga ter sido vítima.

Como tudo que é interessante, o ciúme e o amor não se esgotam em si mesmos. Entre várias irmãs claras, Matilde é a única escura, para desgosto da sogra, que entretanto tem um irmão beijado. Mais adiante se saberá que a moça é filha adotiva duma escapadela baiana do pai. Os seus conhecimentos de francês e a sua cultura geral deixam a desejar; envergonhando o marido, que nos momentos de ciúme acha que casou com uma mulher vulgar. Para educá-la ou humilhá-la ele gosta de encher a boca “para contar como é um transatlântico por dentro”. Em plano diferente mas aparentado, a pele “quase castanha” da menina combina com cetim laranja, o que deslumbra e enfurece Eulálio, que preferiria que ela usasse roupa mais fechada, de tons mais discretos. Em suma, tanto o amor como o ciúme se alimentam da desigualdade de classe e de cor; que segundo a ocasião funcionam como atrativo ou objeção. Estamos em plena comédia brasileira.

Matilde continua sendo apresentada ao leitor, agora já inserida na trama familiar, em que se fará presente um tema candente na formação nacional: o da miscigenação. E revela mais características do protagonista/narrador. O quadro criado pela narrativa é, segundo ele, o da comédia.

Quando é abandonado por Matilde, que vai embora sem dar explicação, Eulálio não se desinteressa das mulheres. Como Dom Casmurro ele recebe visitas femininas em seu casarão, às quais pede que vistam as roupas da outra, insubstituível. A relação desigual, em que nome de família, dinheiro e preconceito de cor e classe se articulam com desejo e ciúme, forma um padrão consistente, que vira cacoete. Os seus desdobramentos mais reveladores ocorrem no hospital, onde o patriarca centenário, agora já sem tostão, faz a corte a praticamente todas as enfermeiras de turno, a que promete casamento, roupas finas, nome ilustre, palacete e baixelas, desde que se dediquem só a ele. A uma delas, como um eco dos atritos com Matilde, ele garante que não irá perguntar o que ela faz durante as suas tardes, quando não está com ele, nem vai se envergonhar dela em sociedade.

No elemento deflagrador da trama, o ciúme, como *Dom Casmurro*, provoca alterações de comportamento, senão de adoção de vícios – os cacoetes. E como um *mea culpa*, diz que adotará um comportamento diferente com a enfermeira com que flerta. Pensamentos, comportamentos, culpas vão sendo indicadas como elementos componentes do enredo.

Lembranças e digressões

Por momentos Eulálio acha que está ditando as suas memórias às enfermeiras, em cuja gramática não confia. Como elas não lhe dão maior bola, o leitor conclui que estão apenas preenchendo o prontuário hospitalar, pedindo o ano de nascimento e a filiação do paciente que fala pelos cotovelos. Seja como for, entre anedotas familiares, lembranças e digressões, ele vai desenrolando a história dos Assumpção, começando no século 15 e chegando a um incerto tataraneto em 2007.

Desconfiado no passado da mulher, desconfia agora das enfermeiras, que também desqualifica. Outros traços de sua personalidade e valores são revelados para o leitor que, neste momento, é informado de que não se trata apenas de sua história que será contada, mas a de sua família.

Quanto aos antepassados, as memórias têm algo dum samba do crioulo doido da classe dominante. Depois de chegar ao Brasil na comitiva de dom João 6º, quando um trisavô serviu de confidente a dona Maria, a louca, a família dedica-se ao tráfico negreiro e, mais adiante, a negociatas propiciadas pelo abolicionismo, visando repatriar os negros à África. Já na República, o pai de Eulálio é um senador belle époque, fixado em loiras e ruivas, de preferência sardentas, além de ser homem de confiança dos armeiros franceses, que através dele vendem canhões obsoletos ao exército brasileiro. Quanto aos descendentes, a filha baixa o nível ao casar com um filho de imigrante, o neto sai comunista da linha chinesa e o bisneto, nascido na cadeia onde o pai esteve preso e foi morto, é um crioulo, pai por sua vez de um garotão traficante de drogas, que aparecerá no “Jornal Nacional” de cara encoberta pela jaqueta. Do ângulo senhorial, a degradingolada não podia ser maior. Do ângulo a que o livro deve a sua acidez e qualidade, alguma coisa na família pode ter melhorado, nada piorou, e no essencial ficaram elas por elas.

Não se trata, porém, de uma história simples, mas de um emaranhado, iniciado no momento em que a colônia passa a ser sede do Império e assume uma nova condição. Do ponto inicial em diante ambas confundem-se, num movimento descendente econômica e socialmente. Mais duas qualidades surgem dessa análise: acidez e qualidade.

A nulidade do próprio Eulálio é quase total, uma verdadeira proeza artística a seu modo. Como ele mesmo é o narrador, temos uma situação literária machadiana, em que a crítica social não se faz diretamente, mas pela autoexposição “involuntária” de um figurão. Recapitulando sua vida com propósito sentimental, este sem querer vai entregando os segredos de sua classe, em especial os podres. O pressuposto desta solução formal -trata-se de uma forma em sentido pleno- é uma certa convivência maldosa entre o autor e o leitor esperto, às expensas do canastrão que está com a palavra. O virtuosismo com que Chico

encarna em primeira pessoa a mediocridade e os preconceitos oligárquicos de seu narrador; tornando-o extremamente interessante, e aliás sempre engraçado, é notável. Além da referência machadiana, provavelmente deliberada, há uma afinidade de fundo com a ficção de Paulo Emilio Salles Gomes, outro mestre na denúncia travestida de recordação.

Novo paralelo com Machado de Assis no plano da construção da narrativa e de como esta permite que a crítica seja feita como se fosse a voz do leitor, recurso percebido pelo leitor esperto, e outra mostra da habilidade do autor, a qual não apenas teria como referência Machado, mas também Paulo Emilio. Necessita-se aqui eu o leitor o conheça e a seus textos, para compreender exatamente do que ele fala.

Assim, quando perde o pai, Eulálio trata de lhe seguir os passos ilustres. Enverga uma das gravatas inglesas do senador, vai tomar cafezinho com políticos nos respectivos gabinetes, passa pelo escritório da Le Creusot, a firma francesa cujas negociatas o grande homem facilitava, leva bombons à secretária, fuma uns charutos, dá uma chegada ao banco e antes das quatro volta para casa. Como não é senador, agora ficou tudo mais difícil e precisa ele mesmo fazer a fila para desembaraçar a mercadoria na alfândega. As coisas já não funcionam como antes, mas ainda assim o esquema da família “cujo nome abre portas” é luminoso como um sonho e vale uma citação extensa. À maneira do Machado da “Teoria do Medalhão”, o romancista fixa um tipo nacional.

“Mas eu não tinha dúvidas de que, para mim, a porta certa se abriria sozinha. De trás dela, me chamaria pelo nome justamente a pessoa que eu procurava. E esta me anunciaria com presteza à pessoa influente, que desceria as escadas para me buscar. E me abriria seu gabinete, onde já me aguardariam varias chamadas telefônicas. E pelo telefone, poderosas pessoas me soprariam as palavras que desejavam ouvir. E de olhos fechados, eu molharia pelo caminho as mãos que meu pai molhava. E pelo triplo do preço tratado me comprariam os canhões, os obuses, os fuzis, as granadas e toda a munição que a Companhia tivesse para vender. Meu nome é Eulálio d’Assumpção, não por outro motivo a Le Creusot & Cie. me confirmou como seu representante no país.” Dito isso, há um ponto em que Eulálio não é mediocre. O seu gosto pelas mulheres é forte e lhe dita condutas e análises surpreendentes, em dissonância com a sua frouxidão geral, com seus preconceitos de toda ordem e as obnubilações do ciúme. Longe de ser um erro na construção da personagem, o desnível compõe um tipo. Ainda aqui estamos em águas machadianas, onde também a fibra amatória é a exceção que escapa a certo rebaixamento genérico e derrisório imposto pela condição de ex-colônia às elites brasileiras. Como marca local, a desproporção entre a intensidade da vida amorosa e a irrelevância da vida do espírito é uma caracterização profunda, com alcance histórico, a que o romance de Chico Buarque acrescenta uma figura.

Nestes dois longos parágrafos, mostra como o personagem segue os passos do pai após sua morte, aponta para outros comportamentos, aponta mais uma qualidade na construção narrativa e faz mais analogias com Machado.

Sem resposta

O núcleo romanesco da intriga -o seu elemento de sensação- é o desaparecimento inexplicado de Matilde. Ela se foi com o engenheiro francês? Fugiu aos ciúmes do marido? Caiu na vida? Pegou uma doença e quis morrer fora da vista dos seus? Morreu num acidente de carro, acompanhada de um homem? Ao sabor da oportunidade, as explicações são adotadas pelo próprio marido, pela sogra, pela mãe adotiva, pela filha, pelas colezinhas desta, pelo pároco da Candelária, que veio tomar chá, e pela voz anônima da cidade. Como em “Dom Casmurro”, não há resposta segura para o traiu-não-traiu, e o livro é construído de maneira a alimentar o ânimo fofoqueiro dos leitores. Em duas ocasiões antológicas, atormentado pelo ciúme, que o empurra a barbarizar, Eulálio vê a sua certeza se desfazer em nada. Por outro lado, se a incerteza dos fatos, da cronologia e da memória está no centro da intriga, a realidade que se forma à sua volta é clara e sólida, sem nada de indecível, e as dúvidas do narrador se encaixam nela com naturalidade, compondo um panorama social amplo, de muita vivacidade. A carpintaria atrás do jorro aleatório das recordações é realista e controlada até o último pormenor.

A qualidade da narrativa mais uma vez é tomada por comparação a Machado de Assis, cujos passos Chico segue, até para a pergunta que normalmente se considera a central naquele. Se o ciúme é o mote no primeiro, mas dele resta como pergunta se houve ou não traição, neste o ciúme leva a perguntas cuja resposta o protagonista não encontra.

Pelo foco nos Assumpção, pelo arco de tempo abarcado e pelas questões de classe e raça, “Leite Derramado” pareceria ser um romance histórico ou uma saga familiar, coisas que não é. Como nos filmes em que a ambientação diz tanto ou mais do que a intriga, o pano de fundo contemporâneo talvez seja a personagem principal, a que Eulálio, a despeito das presunções, se integra como um anônimo qualquer. A pretexto disso e daquilo, da petulância popular de Matilde, das surras de chicote que são tradição na família, do horror aos hospitais públicos ou do samba na vitrola, o que se configura é a modernização na variante brasileira, em que tudo desemboca. Os Assumpção, que passam de acompanhantes de dom João 6º a barões negreiros, a aproveitadores do abolicionismo e a traficantes de influência na República Velha, são antes uma categoria social do que uma família e importam menos do que o tempo que os atravessa.

Não há encadeamento interno individualizando e separando as estações, as quais compartilham a condição antediluviana, recuada de uma era. Elas funcionam como o pas-

sado senhorial em bloco por oposição ao presente moderno, ou também, pelo contrário, como a prefiguração deste e de sua desqualificação. A tônica recai na diferença entre os tempos? Na superação de um pelo outro?

Para Schwarz o romance mais do que uma saga familiar é uma narrativa sobre a constituição da sociedade brasileira, que opõe passado e presente. O que poderia ter sido dito sem a necessidade de recorrer a uma frase como: “*Não há encadeamento interno individualizando e separando as estações, as quais compartilham a condição antediluviana, recuada de uma era.*” E apresenta suas perguntas ou as propõe para o leitor?

Na decadência? Na continuidade secreta? Quem configura a resposta, que não é simples, é o vaivém entre antes e agora, operado pela agilidade da prosa. Os jardins dos casarões de Botafogo são substituídos por estacionamentos, os chalés de Copacabana por arranha-céus, as fazendas por favelas e rodovias, e as negociatas antigas por outras novas, talvez menos exclusivas.

Neste trecho Schwarz elenca elementos opostos da realidade carioca no passado e no presente. No próximo parágrafo ele reitera que da oscilação passado/presente surge a força do romance.

A relação desconcertante dessa periodização com as ideias correntes de progresso -ou de retrocesso- faz a força do livro, que é brincalhão, mas não ingênuo. As flutuações entre presente e passado, realidade e fantasia, ângulo familiar e ângulo público são caucionadas, no plano da verossimilhança psicológica, pela confusão mental do narrador. No plano da técnica narrativa elas são asseguradas, com total precisão, pela maestria literária de Chico Buarque, o romancista, para quem o narrador de antontem é um artifício que permite sobrepor e confrontar as épocas.

Termina o parágrafo novamente enaltecendo a maestria literária do autor. Sobressaem, para ele, as invenções do artista, o que ele faz com humorismo e ambiguidade.

É claro que não se trata aqui das derivas da memória de um ancião, mas de invenções do artista, sempre intencionais, carregadas de humorismo e ambiguidade. Para não perder a nota específica, ligada à história nacional, é preciso ter em mente a substância polêmica de cada situação, com a sua parte de alta comédia. O barão negreiro, por exemplo, foi uma glória da família, continua a sê-lo para Eulálio, mas é um malfeitor para os pósteros.

Mesma coisa para o avô abolicionista, um benfeitor tão problemático quanto o outro: em vez de integrar os negros à sociedade brasileira, como quer a consciência de hoje, ele quer devolvê-los à África e ganhar dinheiro na operação. Já o pai senador, um pró-homem da República, representa bem o que pouco tempo depois se chamaria um lacai do imperialismo.

E o crítico faz aqui uma relação entre como um indivíduo com o comportamento do pai do protagonista seria chamado nos dois tempos em que a narrativa opõe: passado e presente.

Assim, trazendo escravos ou mandando-os de volta, cobrando e torrando comissões ilegais, os Assumpção vão cumprindo o seu papel de classe dominante, europeizadíssimos e fazendo tudo fora da lei. A dissonância entre a autoimagem e a imagem que a história fixaria deles em seguida -mas será que fixou?- impregna a narrativa de comicidade politicamente incorreta do começo ao fim.

Senso crítico

O padrão da prosa, que tem correspondência profunda com esse quadro geral, é muito brilhante. Por um lado, a fala de Eulálio é salpicada de expressões um pouco fora de uso, indicando idade e privilégio social; por outro, a sua leveza e alegria são netas do modernismo e de uma estética contrária à afetação. Assim, a fala é e não é de Eulálio, ou melhor, ela é uma imitação cheia de humor, impregnada de senso crítico. O seu andamento ligeiro dissolve as presunções senhoriais, que se transformam em ilustrações quase didáticas dos despropósitos de outrora. “Nunca uma nódoa, uma ruga na roupa, meu pai de manhã sai do quarto tão alinhado quanto entrou de noite, e quando menor eu acreditava que ele dormia em pé feito cavalo”. Esquemmatizando, digamos que os termos antigos ora são de gente graúda, marcando autoridade ou truculência, ora são familiares, marcando a informalidade também tradicional. Esta segunda vertente envelheceu menos e guarda parentesco de fundo com a familiaridade sem família de nossos dias, representada no caso pela TV sempre ligada no mais alto, pela polícia trafegando na contramão, pela desgraceira nos hospitais populares, pela trambicagem geral, pela cidade que não termina, pela sem-cerimônia em público, pela gramática desautorizada. É como se o presente continuasse a informalidade do passado patriarcal, multiplicando-a por mil, dando-lhe a escala das massas, para melhor ou para pior.

Todo este parágrafo é dedicado a análise da prosa adotada pelo autor e o resultado obtido. Se pensarmos nas “regras” de Updike, talvez fosse recomendável menos afirmações longas e mais exemplos.

Talvez seja isso o “leite derramado” que não adianta chorar: persistiu a desigualdade, desapareceram o decoro e a autoridade encasacada, e não se instalaram o direito e a lei. É o que no interregno entre antigamente e agora se chamava modernização sem revolução burguesa. Sem saudosismo nem adesão subalterna ao que está aí, a invenção realista de Chico Buarque é uma soberba lufada de ar fresco.

No parágrafo final, Schwarz volta a elogiar o autor, que apresenta e analisa um panorama da sociedade atual, que, a seu ver, é o que do livro se distinguir de outros. Todas as afirmações feitas levam-no a considerar o livro ótimo.

ROBERTO SCHWARZ, 70, é crítico literário, autor de “Ao Vencedor as Batatas”,

Do ponto de vista das indicações de Hunt, o texto de Schwarz: 1) informou, fornecendo ao público conhecimento sobre o que circula pelo mercado cultural e sobre a natureza e qualidade deste; 2) faz uma apreciação da obra, mas não assume um caráter didático; 3) julgou a obra, de acordo com padrões específicos de uma determinada comunidade, reforça sua identidade; e 5) não indicou falhas em imperfeições: 6) definiu o que considera novo na abordagem feita pelo autor. Segundo Ipdike: 1) tentou entender o que o autor quis dizer; 2) não transcreve trechos do livro, apenas frases curtas para que o leitor da resenha possa formar sua própria impressão; 3) não confirmou a descrição do livro com uma citação do próprio; 4) resumiu e não entregou o fim.

ANÁLISE 9

Eduardo Giannetti

Farsa e profundidade. “Leite Derramado” é o relato em primeira pessoa de um duplo malogro: a decadência da família Assumpção, egressa do patronato político brasileiro, e o colapso de um casamento carioca, provocado pelo misterioso sumiço da jovem esposa do narrador.

No primeiro parágrafo, Gianetti resume o argumento central do livro.

Obra de alta carpintaria literária, o quarto romance de Chico Buarque impressiona mais pela beleza e astúcia de peças isoladas -soluções felizes de linguagem espalhadas como dádivas pelo texto- do que pelo efeito conjunto do quebra-cabeça que ele nos instiga a montar. A leitura encanta e arrebatada, mas o todo é menor que a soma das partes. O romance se desmancha em sopro assim que termina.

No início do segundo parágrafo tece elogios à escrita, mas afirma que o resultado final (o todo) é inferior que as partes.

Eulálio Montenegro d’Assumpção, o narrador, tem mais de cem anos, está à beira da morte e conta sua história, entremeada de delírios, incongruências e devaneios, a par-

tir de um leito de hospital. Ele é um elo - frágil ponto de inflexão - numa vasta linhagem de Eulálios que medrou no Brasil desde a vinda da corte portuguesa.

Aqui ele identifica o narrador, informa nome, idade, origem, em que condição se encontra e de onde faz seu relato.

O seu bisavô paterno, feito barão por dom Pedro 1º, traficava escravos moçambicanos; o seu bisneto, nascido em hospital do Exército onde os pais comunistas estavam presos pela ditadura, morre assassinado num motel; o derradeiro Eulálio, tataraneto do narrador, é traficante de drogas para a elite carioca. Do barão negreiro ao baronato do pó, o ciclo se fecha. É “o fim da linha dos Assumpção”.

A origem e o percurso percorrido pela família do narrador ocupam o terceiro parágrafo, situando o leitor.

Duas preocupações soberanas governam a autobiografia ficcional de Eulálio: o furor de se distinguir da ralé com que ele cada vez mais se confunde e o amor possessivo por Matilde, a jovem “escurinha”, filha adotiva de um ex-correligionário de seu pai senador, com quem se casa à revelia da mãe viúva. O valor supremo de Eulálio, um oportunista ingênuo cercado de aproveitadores espertos por todos os lados, é se dar bem a qualquer preço. Mas os resultados trucidam as intenções.

Aqui volta-se para a biografia do narrador, um arrivista social.

Paixões egoístas, deformações egocêntricas. A insegurança social, insuflada pelo declínio da família, leva o narrador a perder-se em delírios de grandeza: quanto mais infla o seu prestígio, mais ele murcha. O ciúme corrosivo da esposa desemboca no grande mistério da trama - mote de ótimos momentos de suspense - que é o sumiço de Matilde, sem bilhete e sem mala, ainda lactante, poucos meses depois do nascimento da primeira filha.

Dos traços de personalidade aos aspectos da condição social, o resenhista continua construindo um texto que vai revelando aos poucos do que trata e como se desenvolve o enredo, destacando o ponto de suspense que elogia.

Qual o motivo da fuga? “Doença de pobre” (tuberculose) ou “doença da luxúria” (adultério)? As hipóteses proliferam como gatas de rua. Claramente, ela era mais mulher do que ele era homem. As pegadas de “Dom Casmurro” surgem a cada passo do livro; o parentesco Eulálio-Bentinho e Matilde-Capitu seguramente dará ensejo a rica produção acadêmica.

As perguntas da trama são transpostas para a resenha, aguçando a curiosidade do leitor. E já se aventava o potencial, ao menos acadêmico, do paralelo com o livro de Machado de Assis já

Labirinto de espelhos

O que é real? Na construção da trama, Chico Buarque impele o leitor a um exercício finamente calculado de buscar pontos de apoio e informações confiáveis em meio ao labirinto de espelhos que são as memórias movediças do narrador. O toque de mestre está na arte sutil que faz do relato crepuscular de Eulálio uma confissão involuntária e poderosa o bastante para dar ao leitor a sensação de que sabe mais sobre o personagem e seu mundo que o próprio autor. Os achados estilísticos da obra são um banquete de mil talheres.

Recorrendo à analogia do banquete de mil talheres, o resenhista destaca as soluções estilísticas do autor, enfatizando que a forma de elaboração adotada interfere na apreensão que o leitor fará das informações que lhe vão sendo dadas no correr da história.

E, não obstante, algo se frustra. A primeira pessoa confessional é um gênero exigente. Os delírios da decrepitude de Eulálio são fiéis à vida, mas a situação narrativa do autor decrepito não convence. Não se sabe por que ele conta sua história e, menos ainda, como o relato se fixa e vira texto. Ora ele dita à enfermeira-taquígrafa, ora fala com o teto; ora sonha em voz alta, ora conversa com mortos; ora dirige-se à filha, ora ao leitor. A trama do ato de contar é tecnicamente débil - não para em pé.

Depois de ressaltar aspectos positivos no parágrafo anterior, aqui ele o faz com os negativos, em especial a forma como tal narrativa se perpetua.

Simplismos esporádicos à parte, “Leite Derramado” cutuca e devassa com olhar cortante as mazelas da vida brasileira: a desigualdade obscena; a promiscuidade público-privada; a subserviência colonizada; o preconceito velado pela cordialidade. O que falta, porém, é a construção de ao menos um personagem com o qual se possa ter um vínculo de empatia. Os Eulálios senhoriais são calhordas; os Balbinos da estirpe servil,

quando aparecem em cena, mais parecem boçais, e Matilde não tem vida interior. A sociologia festeja, mas a filosofia rasteja.

Entre os méritos, destaca-se um demérito: a ausência de um personagem modelar. Além disso, se o aspecto a sociologia é um ponto positivo e se faz presente em larga escala, um ponto positivo, fica claro com “a filosofia rasteja” que Gianetti encontrou uma formulação gentil para dizer que no quesito reflexão o livro deixou a desejar. É no que diz respeito a uma análise mais detida dos problemas abordados, do tema e de suas implicações que o autor peca. A ausência de empatia do leitor com um personagem também pesa negativamente na análise, ausência resultante das características dos personagens, de seu caráter. Até mesmo Matilde é um personagem vazio. Abordar ou denunciar as mazelas nacionais não basta para sustentar o livro.

Se o novo romance de Chico Buarque fosse uma partida de futebol, seria um daqueles jogos repletos de lances memoráveis, fintas deslumbrantes, toques de gênio, mas em que o conjunto do time e o desenrolar da peleja deixam a desejar. Falta armação de jogo. O autor de “Deus lhe Pague” e “Futuros Amantes” foi mais longe.

Na conclusão, comparada a um jogo de futebol, o resenhista faz sua avaliação: o livro/jogo (possibilidade também de jogo de palavras) deixa a desejar. Nesse aspecto ele compara o Chico escritor com o Chico letrista e reafirma a superioridade deste sobre aquele. As partes, *per se*, podem até ser muito bem desenvolvidas, com o requinte das construções do autor, seu domínio das palavras e de como usá-las, explorá-las nas figuras de linguagem, no ritmo, no tom, mas o produto final não é o somatório disso, dessa maestria na exploração da linguagem, do recurso ao potencial das palavras. O todo abarca todas as partes, mas deve compor uma narrativa que as ultrapassa e em que estas são os elementos que as amalgama. O sentido último do livro é o que coloca em xeque Gianetti, quando afirma que a fraqueza deste é reflexiva.

Em 4.736 caracteres, Gianetti apresenta a trama, seus aspectos mais relevantes, situando o leitor, elenca pontos positivos e negativos, embora não reproduza nenhuma passagem para fundamentar sua opinião, e faz sua avaliação, numa linguagem palatável, sem rebuscamento, não conceitual, acessível ao leitor. Dos itens mencionados por Muniz Sodré e Maria Helena Ferrari: podemos dizer que foram atendidos: 1) visão clara e exposição 2) palavras justas e significativas, sem excessos; 3) densidade – **texto substantivo com fatos**, frases repletas de sentidos; 4) simplicidade – a difícil facilidade, o uso de palavras familiares e comuns; 5) exclusão – a busca do termo justo; 6) precisão – o rigor lógico e psicológico, no qual se evita a ambiguidade; 7) naturalidade – sem pedantismo e afetação. A simplicidade se refere ao estilo, à naturalidade, ao tom; 8) variedade – di-

versificação expressiva para não cair em monotonia estilística; 9) ritmo – adequar o ritmo ao fato ou história (ritmo grave, reflexivo, cômico, etc.); 10) brevidade – dizer apenas o necessário, usando a concisão e a densidade”

Gianetti, que, destaca-se novamente, analisou o livro por encomenda da “Ilustrada”: 1) tentou entender o autor; 2) não transcreveu trechos, não fornecendo elementos para o leitor para que pudesse formar sua própria opinião; 3) resumiu a narrativa; 4) não entregou o fim; 5) sua avaliação final, infelizmente, também não pode ser acompanhada passo a passo na construção de seus argumentos pelo leitor, por ausência de exemplos, quando poderia ter apontado por que no fim a filosofia rasteja e porque o letrista, compositor ainda se impõe sobre o escritor. Por outro lado, porém, seu texto é enxuto, claro, direto, sem ser superficial.

O texto de Roberto Schwarz, como nos afirmou em entrevista a jornalista Raquel Cozer, do “Ilustrada”, foi aceito por tratar-se de importante estudioso da literatura brasileira que raramente escreve para jornais. O texto é longo, tem 14.790 caracteres, contra 4.736 do de Gianetti. Por ser reconhecidamente um escritor de esquerda, o suplemento solicitou uma avaliação a outro crítico, para equilibrar as abordagens. Mais direto, simples nas afirmações, sem lançar perguntas aos leitores, sem adjetivos pouco usuais (como macróbio), sem muitas ilações com a obra machadiana e de outros autores, Gianetti chegou até mesmo a comparar o livro a uma partida de futebol, metáfora tão próxima ao cotidiano dos leitores quanto ao próprio autor, sabidamente um jogador de partidas com seus amigos há anos. Diferentemente de Schwarz, Gianetti não atribuiu uma avaliação.

No texto de Gianetti faltam citações, exemplos extraídos do livro, mas no de Schwarz estes são poucos e poderiam ser mais numerosos. O livro falaria por si, alinhavado ou conduzido pela linha de raciocínio do crítico/resenhista.

Consideradas as premissas de Todd Hunt, vemos que a “6 – definir o que é novo e distinguir os produtos tradicionais dos lançamentos que fogem à tendência dominante” foi o que fez Schwarz, que o considera “lufada de ar fresco”.

Se pensarmos nas indicações de Muniz Sodré e Maria Helena Ferrari, os requisitos necessários a uma prosa jornalístico-informativa, teremos, do decálogo apresentado: 1) Clareza – visão clara e exposição fácil; a visão do objeto que analisa é clara, mas a exposição, nem tanto; 2) palavras justas e significativas, sem excessos; há excessos; 3) densidade – texto substantivo com fatos, frases repletas de sentidos; os fatos, aqui considerados elementos do livro que balizem as afirmações feitas, são poucos; 4) simplicidade – a difícil facilidade, o uso de palavras familiares e comuns; o vocabulário empregado não é simples, exemplificado por *macróbio*, *obnubilações*, *antediluviana*, *amatório*, *derrisório* etc.; 10) brevidade – dizer apenas o necessário, usando a concisão e a densidade”, também

estes não estão presente. O texto poderia ser mais curto e direto. Pode-se considerar que *Dom Casmurro* é um clássico, conhecido da maioria dos leitores possíveis do jornal, até porque com frequência exigido como leitura obrigatória em grande número de exames vestibulares no país, o que não se pode dizer da obra de Paulo Emílio Salles Gomes, muito mais conhecido por suas análises sobre cinema.

Pensando nas premissas de Todd Hunt, observa-se, neste texto que não foi encomendado, provém de crítico, não de jornalista: 2) eleva o nível cultural do público, uma vez que, ao fazer uma apreciação dos bens culturais, embora sem um nítido caráter didático, embora tenha apontado variados aspectos da obra para que seus leitores possam ter senso crítico para a fruição da obra; 3) ao julgar as obras, de acordo com padrões específicos de uma determinada comunidade, reforça sua identidade; este aspecto está presente até pela temática do livro; 5) não foram indicadas falhas nem imperfeições que pudessem orientar o autor em trabalhos futuros; e 6) o crítico aponta o quando esta obra se diferencia de outras, qualificando-a de “é uma lufada de ar fresco”.

Já segundo Updike, considerando que ele se refere à resenha e não à crítica; temos 1) o crítico procurou entender o que o autor quis dizer; 2) transcreveu pouquíssimas frases do livro e não trechos para fundamentar suas afirmações; o leitor mais uma vez terá de se basear na opinião do crítico; 3) descreveu parcialmente o livro; 5) não entregou o fim. Mas a observação mais importante feita pelo autor norte-americano, se refere ao fato de que não foi um texto de encomenda, mas uma oferta do próprio crítico. Se o fez, em se tratando de Chico Buarque, o fez porque tinha coisas positivas a dizer.

Em nome da exclusividade do texto de um colaborador bissexto, e conceituado por ser especialista em Machado de Assis, cujas relações talvez com o livro de Chico Buarque podem ter sido ampliadas ou supervalorizadas, o jornal privilegiou um texto que não é uma resenha.

ANÁLISE 10

La Leche derramada, de Chico Buarque

El rey de la ‘música popular brasileira’ publica una novela que radiografía la soledad

JUAN ARIAS RÍO DE JANEIRO 30 MAR 2009

Ya está, de manera destacada, en todas las librerías del país. Es más que un libro, más que una novela. Es una radiografía de la soledad. Y es la última novela de rey de la música popular brasileira (MPB), el inmortal músico y compositor, el poeta de los ojos verdes, embeleso de las mujeres, Chico Buarque. Todo lo que él produce, música o literatura, todo lo que él canta, se convierte enseguida en noticia. Así lo ha sido con esta su nueva novela Leche derramada, de Companhia das Letras, que llega cinco años después de Budapest, que fue llevada a las pantallas del cine.

Esta vez, Leche derramada, ha sido considerada por el crítico José Castello, “como una de las novelas más importantes lanzadas en Brasil en esta primera década del siglo XXI”. O sea, que la literatura para el silencioso Buarque, que, como siempre, se ha negado a dar una sola entrevista a los medios de comunicación, ya no es un hobby más dentro de su arte polifacética. Ha llegado al olimpo de los grandes escritores.

Como sus novelas anteriores, desde la primera, Estorvo, en la que narra la angustia de un hombre perseguido por alguien que desconoce, también Leche derramada toca su tema favorito: la soledad. Es una novela sobre glorias y ruinas. Los críticos dicen de ella que “teje las páginas con una belleza triste, quebrada apenas por breves momentos de ironía”. Es el retrato del gran compositor al que los críticos no le han ahorrado elogios. Francisco Bosco, en Prosa & Verso, el suplemento literario del diario O Globo, escribió que la novela revela “Nitidez semántica y elegancia sintáctica confieren claridad y estabilidad al texto, configurando el equilibrio de su economía”.

Tan importantes o más que las presencias, en la novela de Chico aparecen las ausencias. Un vacío que, según Castello “Define un mundo diseñado no tanto por lo que no ofrece, sino por lo que se derrama entre nuestros dedos”.

Pero tampoco harían falta los críticos. En las manos y en la boca del dios de la canción, todo lo suyo se convierte en oro. Todo lo suyo gusta, a todos los brasileños, porque es suyo, es de Chico, el inalcanzable, el sombrío, el silencioso, pero el presente en el corazón de la gente. El que con sus canciones abrió rayos de esperanza en los tiempos duros de la dictadura militar de los años setenta

O leite derramado, de Chico Buarque

O rei da “música popular brasileira” publica um romance que radiografa a solidão

JUAN ARIAS RÍO DE JANEIRO 30 MAR 2009

Já está, em destaque, em todas as livrarias do país. É mais que um livro, mais que um romance. É uma radiografia da solidão. E é o último romance do rei da música popular brasileira (MPB), o imortal músico e compositor, o poeta dos olhos verdes, o encanto

das mulheres, Chico Buarque. Tudo o que ele produz, música ou literatura, tudo o que ele canta, se converte em seguida em notícia. Assim foi com este seu novo romance *Leite derramado*, da Companhia das Letras, que chega cinco anos depois de *Budapeste*, que foi transposto para o cinema.

Desta vez, *Leite derramado* foi considerado pelo crítico José Castello, “um dos romances mais importantes lançados no Brasil nesta primeira década do século XXI”. Ou seja, que a literatura para o silencioso Buarque, que, como sempre, se negou a dar sequer uma entrevista aos meios de comunicação, já não é um hobby a mais em sua arte multifacética. Chegou ao Olimpo dos grandes escritores.

Como seus romances anteriores, desde o primeiro, *Estorvo*, em que narra a angústica de um homem perseguido por alguém que não conhece, também *Leite derramado* toca em seu tema favorito: a solidão. É um romance sobre glórias e ruínas. Os críticos dizem que ele “tece as páginas com uma beleza triste, quebrada apenas por breves momentos de ironia”. É o retrato do grande compositor ao qual os críticos não têm poupado elogios. Francisco Bosco, em *Prosa & Verso*, o suplemento literário do diário *O Globo*, escreveu que o romance revela “Nitidez semântica e elegância sintática conferem clareza e estabilidade ao texto, configurando o equilíbrio de sua economia”.

Tão ou mais importantes que as presenças, no romance de Chico aparecem as ausências. Um vazio que, segundo Castello “Define um mundo desenhado não tanto pelo que não oferece, mas pelo que se derrama entre nossos dedos”.

Mas os críticos não fariam falta. Nas mãos e na boca do deus da canção, tudo que ele se converte em ouro. Tudo que ele agrada, a todos os brasileiros, porque é seu, é de Chico, o inalcançável, o sombrio, o silencioso, mas o constante no coração das pessoas. Ele que com suas canções abriu raios de esperança nos tempos duros da ditadura militar dos anos 60.

ANÁLISE 11

CRÍTICA:LOS NUEVOS

El rechazo al olvido

FRANCISCO SOLANO 28 FEB 2004

Tiempos complejos para los narradores noveles. En sus vidas se instala el debate viciado por la realidad de nuestros días: el deseo de fama y dinero o, simplemente, el gusto por contar lo que llevan dentro. Alberto Méndez, Marcos Rebollo y Rubén Correa han optado por la segunda opción. El primero, con 63 años, rescatando del olvido la Guerra Civil. El segundo, rehabilitando la memoria de un padre humillado. El tercero, denunciando la corrupción que envuelve a los políticos argentinos.

Tempos complexos para os novos narradores. Em sua vida instala-se o debate viciado pela realidade de nossos dias: o desejo de fama e dinheiro, ou, simplesmente, o gosto por marra o que se passa em seu íntimo. Alberto Méndez, Marcos Rebollo e Rubén Correa optaram pelo segundo caminho. O primeiro, com 63 anos, recuperando do esquecimento a Guerra Civil. O segundo, reabilitando a memória de um padre humilhado. O terceiro, denunciando a corrupção que envolve os políticos argentinos.

Frente al afán de tantos jóvenes autores, deseosos de publicar, cuanto antes, sus primeros escauceos literarios, y la impaciencia de otros, ya con la juventud en el diván, que no quieren irse de este mundo sin ver su nombre en una portada, se agradece esa tercera vía, poco transitada hoy, de quienes no aparecen en la palestra pública, hasta asegurarse de que su oficio literario está maduro. Sigilo o acaso pudor, lo cierto es que esa vida preliminar, dedicada a forjar un material verbal que no sea hijo del mercado o de la moda, sin ser garantía de excelencia, al menos acredita una firme determinación a favor de la literatura, considerada un arte de sentido, no un cúmulo de anécdotas que trenzan una historia programada, mil veces leída.

Diante de tantos jovens autores, desejosos de publicar, o quanto antes, suas primeiras piruetas literárias, e da impaciência de outros, já com a juventude no divã, pois não querem deixar o mundo sem ver seu nome em uma capa, agradece-se essa terceira via, pouco percorrida hoje, de quem não aparece para o público até assegurar-se de que seu ofício literário está maduro. Silêncio ou pudor, o certo é que essa vida anterior, dedicada a forjar um material verbal que não seja filho do mercado ou da moda, sem ser garantia de excelência, ao menos é uma firme determinação a favor da literatura, considerada uma arte de sentido, não um acúmulo de anedotas que tecem uma história programada, mil vezes lida.

En otras ocasiones se ha deplorado, en esta misma sección, la disminuida exigencia con que los nuevos autores certifican su valor literario y la lamentable generosidad de algunas editoriales para darles cabida en sus catálogos. Por suerte, hay excepciones, aunque la nutrida concurrencia de libros de débiles propósitos, tan pertinaz, parece una tendencia fatalmente contagiosa. Si el ocio, la curiosidad, o algún extraño lenitivo, impusiera la lectura única de primeras obras, no quedaría otra opción, para seguir respirando, que desertar de la literatura.

Em outras oportunidades deplorou-se nesta mesma seção, a pouca exigência com que os novos autores certificam seu valor literário e lamentou-se a generosidade de algumas editoras em abrigá-los em seu catálogo. Por sorte, há exceções, mesmo que a forte concorrência de livros de fracos propósitos, tão pertinaz, pareça uma tendência fatalmente contagiosa. Se o ócio, a curiosidade, ou algum estanho lenitivo impôs a leitura única de primeiras obras, não restaria outra opção para continuar respirando, que desertar da literatura.

Una excepción admirable, por tanto un aliciente inesperado que corrige el chasco general, es el primer libro de Alberto Méndez (Madrid, 1941), Los girasoles ciegos, una serie de cuatro relatos sobre la derrota, con el horror de nuestra Guerra Civil como origen de la calamidad. Las historias, datadas en los años que van de 1939 a 1942, conforman una única tira trágica, con ecos de unas a otras, repeticiones y engarces que arman un friso narrativo y articulan el carácter unitario del libro; Alberto Méndez concede a cada relato su singularidad, pero sólo el conjunto instaura su sentido, que no es otro que admitir la labor del duelo, según el epígrafe de Carlos Piera que abre el libro: “El duelo no es ni siquiera cuestión de recuerdo: no corresponde al momento en que uno recuerda a un muerto, un recuerdo que puede ser doloroso o consolador, sino a aquel en que se patentiza su ausencia definitiva. Es hacer nuestra la existencia de un vacío”.

Uma exceção admirável, portanto um estímulo inesperado que corrige a decepção geral é o primeiro livro de Alberto Méndez (Madri, 1941), *Os girassóis cegos*, uma série de quatro relatos sobre a derrota, com o horror de nossa Guerra Civil como origem da nossa desgraça. As histórias, datadas nos anos que vão de 1939 a 1942, compõem uma única linha trágica, ecoando umas nas outras, repetições e volteios que armam uma trama narrativa e articulam o caráter único do livro; Alberto Méndez concede a cada relato sua singularidade, mas só o conjunto instaura seu sentido, que não é outro que admitir o trabalho do luto, segundo a epígrafe de Carlos Piera que abre o livro: “O luto não é nem sequer uma questão de lembrança: não corresponde ao momento em que alguém se lembra de um morto, uma lembrança que pode ser dolorosa ou consoladora, e sim aquele em que se torna patente sua ausência definitiva. Trata-se de fazer nossa a existência de um vazio”.

Los girasoles ciegos se publica en un momento en que la memoria histórica de este país, impulsada más por organizaciones ciudadanas que por instituciones públicas, se encuentra empeñada en recuperar y dignificar a las víctimas del bando derrotado, enterradas en las llamadas “fosas del olvido”. A la vez, con distintos enfoques, han ido apareciendo novelas que tematizan este olvido: Soldados de Salamina, de Javier Cercas; La voz dormida, de Dulce Chacón; Las trece rosas, de Jesús Ferrero. La novela de Cer-

cas pone un aura de consolación en los vencidos que transfigura la derrota en victoria moral, un bucle sentimental que decora la tragedia; Chacón exalta el sacrificio de las mujeres republicanas, y honra su condición de mártires, algo no muy distinto del trato de los vencedores con sus “caídos”; Ferrero, sí, se aproxima al mito, la tragedia y el duelo. Ninguno llega más lejos que Alberto Méndez. Los girasoles ciegos posee la impronta y el delirio de un libro pensado durante toda una vida; cada línea se registra como si fuera la última que se escribe.

Publica-se *Os girassóis cegos* num momento em que a memória histórica deste país, impulsionada mais por organizações de cidadãos que por instituições públicas, está empenhada em recuperar e dignificar as vítimas do bando derrotado, enterradas nas chamadas “fossas do esquecimento”. Aos poucos, com diferentes enfoques, têm surgido romances que tematizam esse esquecimento: *Os soldados de Salamina*, de Javier Cercas; *La voz dormida*, de Dulce Chacón; *Las trece rosas*, de Jesús Ferrero. O romance de Cercas põe uma aura de consolo nos vencidos que transforma a derrota em vitória moral, um traço sentimental que ornamenta a tragédia; Chacón exalta o sacrifício das mulheres republicanas e honra sua condição de mártires, algo não muito diferente do tratamento dos vencedores com seus “caídos”; Ferrero, sim, se aproxima do mito, da tragédia e da dor. Nenhum vai mais longe do que Alberto Méndez. *Os girassóis cegos* contém a impressão e o delírio de um livro pensado durante toda uma vida; cada linha é registrada como se fosse a última que se escreve.

Por lo demás, son historias muy complejas, de una implacable densidad realista, pero a la vez simbólica y poética: un militar de intendencia del Ejército de Franco, horas antes de la caída de Madrid, se entrega a los vencidos, porque “no quería formar parte de la victoria”; el diario de un poeta adolescente refleja el miedo y sufrimiento de la huida, agazapado en una braña entre Asturias y León, en compañía de su hijo recién nacido y el cadáver de su novia, muerta durante el parto; la confusión de un diácono, excombatiente de la “Gloriosa Cruzada”, cuya lascivia por la madre de un alumno provoca el suicidio del marido, un intelectual antifascista, oculto tres años en un armario camuflado de la casa.

Além disso, são histórias muito complexas, de uma implacável densidade, mas ao mesmo tempo simbólicas e poéticas: um militar do Exército de Franco, horas antes da queda de Madri, se entrega aos vencidos porque “Não queria participar da vitória”; o diário de um poeta adolescente reflete o medo e o sofrimento da fuga, recolhido em uma cabana entre Astúrias e Leon, na companhia de seu filho recém-nascido e do cadáver de sua noiva, morta durante o parto; a confusão de um diácono, ex-combatente da “Gloriosa Cruzada”, cuja lascívia pela mãe de um aluno provoca o suicídio do marido, um intelectual antifascista, escondido há anos num armário camuflado em casa.

El ímpetu que anima estas historias se doblaga ante el atroz infortunio de la guerra y la precisión del dolor. Con un estilo más bien seco, pero cadencioso, que se adapta a la inflexión de voz del narrador, y opera en el núcleo mismo de la desgracia, Méndez instaura un modo de liturgia civil que invoca el duelo como la única fórmula de reconocimiento público de la tragedia. Sus personajes no son del todo comprensibles, no pueden serlo; aunque acotados en su individualidad maltratada, se proyectan como una contradicción que sólo resuelve la muerte. De ahí que sean muertos que aún hostigan la memoria de este país, que serán fantasmas hasta que no se asuma su presencia. Los girasoles ciegos, sin duda, un libro ejemplar sobre las consecuencias de la Guerra Civil. Contribuye, desde la más ferviente aplicación literaria, a una normalización no falseada de nuestra herencia histórica.

O ímpeto que anima essas histórias se dobram diante do atroz infortúnio da guerra e a exatidão da dor. Com um estilo mais seco, mas ritmado, que se adapta à inflexão de voz do narrador, e atua no núcleo mesmo da desgraça, Méndez instaura um modo de liturgia civil que invoca o duelo como a única forma de reconhecimento público da tragédia. Seus personagens não são de todo compreensíveis, não podem sê-lo; mesmo balizados em sua individualidade maltratada, projetam-se como uma contradição que a morte resolve. Por isso são mortos que ainda fustigam as memórias deste país, que serão fantasmas até que não se assuma sua presença. *Os girassóis cegos*, sem dúvida, é um livro exemplar sobre as consequências da Guerra Civil. Contribui desde com a mais fervorosa perseverança literária até com uma uniformização não falseada de nossa herança histórica.

Los girasoles ciegos. Alberto Méndez. Anagrama. Barcelona, 2004. 155 páginas. 12 euros.

[1] Tempos complexos para os novos narradores. Em sua vida instala-se o debate viciado pela realidade de nossos dias: o desejo de fama e dinheiro, ou, simplesmente, o gosto por marra o que se passa em seu íntimo. Alberto Méndez, Marcos Rebollo e Rubén Correa optaram pelo segundo caminho. O primeiro, com 63 anos, recuperando do esquecimento a Guerra Civil. O segundo, reabilitando a memória de um padre humilhado. O terceiro, denunciando a corrupção que envolve os políticos argentinos.

Neste primeiro parágrafo o resenhista apresenta as razões pelas quais uma boa parte dos novos autores se dedica à escrita e outros, como os três citados, que o fazem por terem de fato o que dizer, e menciona o tema a que cada um deles se dedica.

Diante de tantos jovens autores, desejosos de publicar, o quanto antes, suas primeiras piruetas literárias, e da impaciência de outros, já com a juventude no divã, pois não

querem deixar o mundo sem ver seu nome em uma capa, agradece-se essa terceira via, pouco percorrida hoje, de quem não aparece para o público até assegurar-se de que seu ofício literário está maduro. Silêncio ou pudor, o certo é que essa vida anterior, dedicada a forjar um material verbal que não seja filho do mercado ou da moda, sem ser garantia de excelência, ao menos é uma firme determinação a favor da literatura, considerada uma arte de sentido, não um acúmulo de anedotas que tecem uma história programada, mil vezes lida.

Aqui retoma sua afirmação inicial distinguindo as motivações, sobretudo dos mais jovens, e menos amadurecidos, dos quais se distanciam os que optam por só darem seu trabalho a público quando já burilado, forjado, longe das influências e sem seguir o mercado ou a moda, caminho que leva à literatura, ressaltando um aspecto importante que surge tanto nas considerações, como vimos, de Chaparro, do ponto de vista jornalístico, quanto de Motta e Todorov, do ponto de vista do fazer literário, ao afirmarem que a literatura é **sentido**.

Em outras oportunidades deplorou-se nesta mesma seção, a pouca exigência com que os novos autores certificam seu valor literário e lamentou-se a generosidade de algumas editoras em abrigá-los em seu catálogo. Por sorte, há exceções, mesmo que a forte concorrência de livros de fracos propósitos, tão pertinaz, pareça uma tendência fatalmente contagiosa. Se o ócio, a curiosidade, ou algum estanho lenitivo impôs a leitura única de primeiras obras, não restaria outra opção para continuar respirando, que desertar da literatura.

Coerente, relembra que a seção já tratou da guarida que o primeiro tipo de autores encontra em algumas editoras, pouco exigentes com a qualidade do que publicam. Outras, há exceções, vão na contramão das tendências dominantes.

Uma exceção admirável, portanto um estímulo inesperado que corrige a decepção geral é o primeiro livro de Alberto Méndez (Madri, 1941), *Os girassóis cegos*, uma série de quatro relatos sobre a derrota, com o horror de nossa Guerra Civil como origem da nossa desgraça. As histórias, datadas nos anos que vão de 1939 a 1942, compõem uma única linha trágica, ecoando umas nas outras, repetições e volteios que armam uma trama narrativa e articulam o caráter único do livro; Alberto Méndez concede a cada relato sua singularidade, mas só o conjunto instaura seu sentido, que não é outro que admitir o trabalho do luto, segundo a epígrafe de Carlos Piera que abre o livro: “O luto não é nem sequer

uma questão de lembrança: não corresponde ao momento em que alguém se lembra de um morto, uma lembrança que pode ser dolorosa ou consoladora, e sim aquele em que se torna patente sua ausência definitiva. Trata-se de fazer nossa a existência de um vazio”.

Na contramão, exceção que classifica como admirável e um alento, é o livro de Méndez, do qual fornece a data de nascimento, informa que são quatro relatos, que se situam entre 1930 e 1942, sobre derrotas ocorridas na Guerra Civil, que classifica como origem da desgraça dos espanhóis, que se inter-relacionam, embora sem deixar de ter suas particularidades, mas cujo sentido só pode ser apreendido em conjunto: o trabalho do luto, indicado já desde a epígrafe, que cita na íntegra.

Publica-se *Os girassóis cegos* num momento em que a memória histórica deste país, impulsionada mais por organizações de cidadãos que por instituições públicas, está empenhada em recuperar e dignificar as vítimas do bando derrotado, enterradas nas chamadas “fossas do esquecimento”. Aos poucos, com diferentes enfoques, têm surgido romances que tematizam esse esquecimento: *Os soldados de Salamina*, de Javier Cercas; *La voz dormida*, de Dulce Chacón; *Las trece rosas*, de Jesús Ferrero. O romance de Cercas põe uma aura de consolo nos vencidos que transforma a derrota em vitória moral, um traço sentimental que ornamenta a tragédia; Chacón exalta o sacrifício das mulheres republicanas e honra sua condição de mártires, algo não muito diferente do tratamento dos vencedores com seus “caídos”; Ferrero, sim, se aproxima do mito, da tragédia e da dor. Nenhum vai mais longe do que Alberto Méndez. *Os girassóis cegos* contém a impressão e o delírio de um livro pensado durante toda uma vida; cada linha é registrada como se fosse a última que se escreve.

O momento em que o livro é publicado é associado ao movimento da sociedade civil em busca dos desaparecidos da guerra. O tema é recorrente em outras obras (de Cercas, Chacón e Ferrero) e cita como a abordam. Deste o livro de Méndez se distancia pela impressão de que foi um livro pensado durante toda a vida de seu autor e, curiosamente, afirma que ele o faz como se fosse a última coisa que escreve. O autor morre logo depois.

Além disso, são histórias muito complexas, de uma implacável densidade, mas ao mesmo tempo simbólicas e poéticas: um militar do Exército de Franco, horas antes da queda de Madri, se entrega aos vencidos porque “Não queria participar da vitória”; o diário de um poeta adolescente reflete o medo e o sofrimento da fuga, recolhido em uma cabana entre Astúrias e Leon, na companhia de seu filho recém-nascido e do cadáver de sua noiva, morta durante o parto; a confusão de um diácono, ex-combatente da “Gloriosa Cruzada”, cuja lascívia pela mãe de um aluno provoca o suicídio do marido, um intelectual antifascista, escondido há anos num armário camuflado em casa.

Além de entrelaçadas, afirma ele, são complexas, densas e ao mesmo tempo simbólicas e poéticas: e resume cada uma delas.

O ímpeto que anima essas histórias se dobram diante do atroz infortúnio da guerra e a exatidão da dor. Com um estilo mais seco, mas ritmado, que se adapta à inflexão de voz do narrador, e atua no núcleo mesmo da desgraça, Méndez instaura um modo de liturgia civil que invoca o duelo como a única forma de reconhecimento público da tragédia. Seus personagens não são de todo compreensíveis, não podem sê-lo; mesmo balizados em sua individualidade maltratada, projetam-se como uma contradição que a morte resolve. Por isso são mortos que ainda fustigam as memórias deste país, que serão fantasmas até que não se assumam sua presença. *Os girassóis cegos*, sem dúvida, é um livro exemplar sobre as consequências da Guerra Civil. Contribui desde com a mais fervorosa perseverança literária até com uma uniformização não falseada de nossa herança histórica.

O elemento que liga as histórias é o infortúnio e a dor. Do tema para o texto, propriamente dito, cujo estilo classifica como seco e ritmado, com variações no tom da narrativa que atua diretamente no âmago de cada história. E aponta como essência da abordagem do autor o duelo como única forma de reconhecimento público da tragédia. Da narrativa para os personagens, que não poderem ser compreendidos, pois contraditórios, ainda que apresentem traços distintos. A memória dos mortos, personagens ou não, é o que se faz presente na sociedade. Para o resenhista, este livro é um exemplo das consequências da Guerra, cuja contribuição é não só ser literatura, como ele já afirmara, longe do que se vê comumente, mas sobretudo por uniformizar de forma veraz a herança histórica do país.

Solano não cita trechos do livro, mas faz uma distinção essencial entre este e outros que tratam do mesmo tema e o fazem pela literatura, ou seja, construindo sentido.

Sua análise constextualiza esta obra entre outras mais recentes, sumaria cada uma das narrativas, aborda as características do texto e da voz do autor. A ênfase é a abordagem na situação atual e no modo como a sociedade se relaciona com o passado.

O aspecto que se destaca aqui é não apenas o reconhecimento de que literatura é sentido, como já dissemos acima, mas o fato de ele em seu texto abordar o modo como o autor tenta atribuir sentido à sua visão da Guerra.

Segundo as indicações de Todd Hunt, Solano 1) informa, fornecendo ao público conhecimento sobre o que circula pelo mercado cultural e sobre a natureza e qualidade deste; 2) eleva o nível cultural do público, uma vez que, ao fazer uma apreciação dos bens culturais, assume um caráter didático, despertando o senso crítico para a fruição da obra; 3) ao julgar as obras, de acordo com padrões específicos de uma determinada comunidade, reforça sua identidade; esse talvez seja o aspecto central da resenha, por situar o livro entre outros que abordam o mesmo

tema e sobretudo na forma como este aponta uma forma de lidar com ele: 5) estimula e auxilia os artistas que têm bom desempenho, indicando falhas e imperfeições; não indica imperfeições mas ressalta as qualidades do livro e, para o leitor, faz uma indicação importante ao apontar que nem tudo que se publica é feito segundo o critério da qualidade modismos ou em busca da fama e do dinheiro; 6) define o que é novo e distingue os produtos tradicionais dos lançamentos que fogem à tendência dominante; 7) registrar para a história os momentos de uma atividade efêmera pela sua própria natureza de indústria cultural.

Sob a ótica das indicações de Updike; temos: a) tentou entender o que o autor quis dizer; b) não transcreve trechos para que o leitor pudesse formar sua própria opinião; c) não confirmou sua opinião sobre o livro com uma citação deste, em vez de fazer um resumo vago; d) resumiu a trama e não entregou o fim; e) citou outros exemplos de livros na mesma linha; h) criticou o livro, não a reputação.

ANÁLISE 12

O romance familiar da barbárie

Manuel da Costa Pinto*

A SEGUNDA Guerra Mundial gerou (além, é claro, de 50 milhões de mortos) formas específicas de literatura, na tentativa de registrar e traduzir o impacto da barbárie. De um lado, relatos da Resistência por autores engajados na luta contra o fascismo, como Beppe Fenoglio, na Itália, ou Jean Bruller, na França. De outro, a chamada “literatura de testemunho”, com memórias dos sobreviventes de campos de concentração, como Primo Levi ou Robert Antelme.

Este primeiro parágrafo informa que tipos de relatos surgiram depois da Primeira Guerra e dá exemplos de autores dos tipos mencionados, sem, contudo, citar nenhum de seus livros. Como se, por ser distante de nossa realidade, fosse preciso dizer quais suas consequências sociais: depois dos mortos, *claro*, como afirma na primeira frase, a literatura a que esta dá origem.

São textos que evitam o tom épico, como se a retórica bélica fosse inadequada a um conflito que dissolveu o heroísmo individual na frieza tecnológica. No caso da Espanha, que viveu um conflito considerado a ante-sala da Segunda Guerra, essa literatura assumiu feições um pouco diferentes -como se pode ler em “Os Girassóis Cegos”, de Alberto Méndez, romance com episódios relacionados à Guerra Civil Espanhola.

Aqui explica-se o tom adotado por essas narrativas, e qual a razão deste. Em contraponto a essas, as provenientes da Guerra Civil Espanhola, e o que análises de historiadores e estudiosos do tema afirmam que foi no contexto em que ocorreu. Mas não se diz por que teria sido a ante-sala.

Em primeiro lugar, trata-se de uma obra escrita por um autor nascido em 1941, quando o confronto entre os franquistas apoiados por Hitler e os republicanos já havia se encerrado. Ou seja, o tema continua latejando no imaginário espanhol a ponto de, em pleno século 21, gerar obras como essa e romances como “Soldados de Salamina”, de Javier Cercas, e “Vinte Anos e Um Dia”, de Jorge Semprún.

A primeira distinção deste livro estaria no fato de o autor não ser contemporâneo ao conflito. Mas se explica o interesse por ele dada sua presença no imaginário, que se verificar em outros textos.

Em segundo lugar, seu foco são relações de dominação e culpa que se passam em âmbito privado, solicitando um trabalho de luto permanente pelas vítimas (e pela má consciência) de um regime que sobreviveu à guerra e durou até os anos 70. Méndez compõe quatro narrativas -ou quatro “derrotas”, na sua nomenclatura- que se comunicam de maneira sutil. Na primeira, um capitão abandona a falange de Franco e se rende aos vencidos “por que não queria formar parte da vitória”, buscando assim a autopunição. Na “Segunda Derrota”, temos os diários um jovem poeta que acompanha a agonia de sua mulher e de seu filho durante fuga por região conflagrada.

A segunda distinção, estaria no foco sobre o qual recaem os quatro relatos deste livro, resumindo dois deles. Em comum entre todos o âmbito em que se passam – o das relações familiares – e o trabalho de luto necessário nas circunstâncias descritas.

Algumas personagens reaparecerão de modo oblíquo nos relatos seguintes, os mais elaborados desse livro de escrita solene. Na “Terceira Derrota: 1941 ou o Idioma dos Mortos”, um prisioneiro tem a execução sempre adiada por um oficial franquista que deseja que ele conte a verdade sobre seu filho (fuzilado pelos republicanos como criminoso comum, motivo de humilhação para o pai cioso do heroísmo militar).

E, no capítulo que dá título ao livro, aparecem três planos narrativos no qual o cotidiano de um casal na clandestinidade, a memória de seu filho e a carta de um diácono confessando a paixão pela mãe do menino culminam em delação política. Em “Os Girassóis Cegos”, enfim, Alberto Méndez mostra como a ideologia, no caso de um conflito fratricida como o da Espanha, se transforma em romance familiar.

Segundo Sodré e Ferrari, temos 1) uma exposição clara; 3) **texto substantivo com fatos**, que se poderia substituir por fundamentos, não se verifica; 4) há simplicidade e as

palavras são regulares e comuns; 6) o rigor lógico, evitando ambiguidade; 7) há naturalidade; 8) há variedade, com diversificação expressiva; e 10) há brevidade, com concisão e a densidade. Já a maioria das diretivas de Updike está ausente: não se transcreveu nenhum trecho do livro em extensão suficiente, nem mesmo uma passagem curta, para que o leitor da resenha possa formar sua própria impressão; a descrição não foi confirmada com uma citação do livro, sequer uma frase; e mesmo resumo foi vago demais.

A resenha de Solano tem uma preocupação, compreensível sendo espanhol, escrevendo num veículo espanhol e para o público espanhol, maior em abordar o livro da perspectiva de outros que tratam do mesmo tema e como o tratam. Além disso, traça uma linha distintiva entre quem faz literatura e quem não faz. O texto de Pinto fala do luto como tema do livro, enfocando situações de culpa e dominação. Solano aborda a inter-relação das narrativas, ressaltando que apenas a leitura do conjunto permite apreensão de seu sentido. Pinto fala de personagens que aparecem de modo oblíquo em outras narrativas. Solano deixa claro que se trata de uma reflexão sobre a Guerra, Pinto diz que as narrativas se relacionam com esta. Uma distinção fundamental.

ANÁLISE 13

CRÍTICA: LA FICCIÓN Y LA HISTORIA

La ficción ilumina la historia

E. L. DOCTOROW

JAVIER APARICIO MAYDEU 13 MAY 2006

Com *La gran marcha*, su última y magistral novela, que obtuvo el prestigioso Premio PEN/Faulkner y que Roca Editorial publica al unísono con nuevas traducciones en bolsillo de sus obras maestras *Ragtime* (1975) y *Billy Bathgate* (1989), regresa a nuestro mercado E. L. Doctorow, uno de los grandes de la narrativa norteamericana contemporánea, cuya novela anterior, *La ciudad de Dios* (2000), pasó sin pena ni gloria aun a pesar de ser un estimulante relato posmoderno y metaficcional que convertía Nueva York en el muro de las lamentaciones contra el que idiosincrasias y paranoias actuales escupen sus razones.

Com A grande marcha, seu último e magistral romance, que obteve o prestigioso Prêmio PEN/Faulkner e que a Editora Roca publica ao mesmo tempo que novas tradu-

ções em formato de bolso de outras de suas obras-primas, *Ragtime* (1975), *Billy Bathgate* (1989), volta a nosso mercado E. L. Doctorow, um dos maiores [autores] da narrativa norte-americana contemporânea cujo romance *La ciudad de Dios* (2000) passou sem ser notada, apesar de ser um estimulante relato pós-moderno e metaficcional que transformou Nova York em um muro das lamentações contra o qual idiosincrasias e paranoias atuais lançam suas razões.

A primeira informação, gancho para a notícia, é o prêmio recebido por livro considerado magistral, mencionam-se outras obras, com o respectivo ano de publicação, mais o lançamento destes em formato de bolso, portanto estarão ao alcance dos leitores, ressaltando que obra anterior não mereceu nenhuma atenção, merso tendo qualidade, que seria contraditório com sua condição de um dos mais importantes autores contemporâneos nos Estados Unidos.

La gran marcha entronca, en cambio, con la reconstrucción histórica de Estados Unidos que Doctorow viene llevando a cabo desde su deconstrucción y parodia del *Far West* de finales del XIX em *Welcome to hard times* (1960), novela que se emparenta con el terreno preferido por Cormac McCarthy, hasta *Ragtime*, retrato de la Norteamérica inmigrante de hacia 1914, la de la represión racial y el despertar sindical que Milos Forman puso para siempre en imágenes en su gran película de 1991, *Billy Bathgate*, fresco de las décadas de los veinte y los treinta, las del charleston, la Gran Depresión, los clubes de jazz y el gansterismo, o *El libro de Daniel* (1971), relato siniestro del caso *Rosenberg* que le sirvió de pretexto para una crónica espeluznante de la década de los cincuenta, entre la modernidad de los electrodomésticos y el oscurantismo de la guerra fría. El autor de *Ragtime* reconstruye en su última novela el desenlace de la guerra civil americana a partir del capítulo épico que el general unionista Sherman empezó a escribir en 1864 cuando condujo sesenta mil hombres envilecidos por Georgia y las Carolinas, en una gran marcha (“oh, when the saints go marching in...”) que arrasó plantaciones, liberó esclavos semejantes al ficticio Coalhouse Walter de la novela (el padre del héroe de *Ragtime*) y cambió el curso de la historia con descargas de fusilería y teatralidad marcial. Sin embargo, jamás Doctorow ha querido ejercer de autor de novela histórica. Si acaso su narrativa ilumina la historia, de ahí que Doctorow haya querido siempre que en sus páginas se den la mano los personajes históricos y las criaturas ficticias, contribuyendo a la tradición del *fact & fiction*. Henry Ford o Freud conviven em *Ragtime* con entes de ficción del mismo modo en que Sherman o el presidente Lincoln conviven en las páginas de *La gran marcha* con seres imaginarios de carne y hueso como Pearl -la esclava manumitida y bautizada con el nombre de la protagonista de *La letra escarlata* de Hawthorne, personaje en muchos sentidos alegórico- o el fotógrafo Calvin y los soldados picarescos Arly y Will, reencarnación del *miles gloriosus* tal vez inspirada en los trotamundos huidizos y sureños de Mark Twain, figuras en las que deposita el autor buena parte del delicioso humor con el que adereza la épica de un relato que en ocasiones deviene tragicómico.

*A grande marcha relaciona-se, em contrapartida, com a reconstrução histórica dos Estados Unidos que Doctorow tem feito desde sua desconstrução e paródia do faroeste do fim do XIX em *Welcome to hard times* (1960) romance que se assemelha com o terreno preferido por Cormac McCarthy, até *Ragtime*, retrato da América do Norte imigrante desde 1914, da repressão racial e do despertar sindical que Milos Forman imortalizou em imagens em seu grande filme de 1991, *Billy Bathgate*, a frieza das décadas de 1920 e 1930, as do charleston, a Grande Depressão, os clubes de jazz e o gangsterismo, o *El Libro de Daniel* (1971), relato sinistro do caso Rosenberg que lhe serviu de pretexto para uma crônica aterrorizante da década de 1950, entre a modernidade dos eletrodomésticos e o obscurantismo da Guerra Fria. O autor de *Ragtime* reconstrói em seu romance o desenlace da guerra civil americana a partir do capítulo épico que o general unionista Sherman começou a escrever em 1864 quando conduziu sessenta mil homens enraivecidos pela Geórgia e as Carolinas, em uma grande marcha (“oh, quando os santos vão marchando...”) que destruiu plantações, libertou escravos semelhantes ao fictício Coalhouse Walter do romance (o pai do herói de *Ragtime*) e mudou o curso da história com descargas de fusilaria e teatralidade marcial. Entretanto, jamais Doctorow quis fazer um romance histórico. Se sua narrativa ilumina a história, é possível que Doctorow tenha querido sempre que em suas páginas deem as mãos os personagens históricos e as criaturas fictícias, contribuindo com a tradição do *fato & ficção*. Henry Ford ou Freud convivem em *Ragtime* com seres de ficção do mesmo modo que em que Sherman ou o presidente Lincoln convivem nas páginas de *A grande marcha* com seres imaginários de carne e osso como Pearl – a escrava alforriada e batizada com o nome da protagonista de *A letra escarlata* de Hawthorne, personagem em muitos sentidos alegórico – ou o fotógrafo Calvin e os soldados picarescos Arly e Will, reencarnação dos *miles gloriosus*, talvez inspirada nos vagabundos indescritíveis e sulistas de Mark Twain, figuras nas quais deposita o autor boa parte do delicioso humor com o qual adoça a épica de um relato que às vezes é tragicômico.*

Aqui o novo livro é contextualizado em relação à obra do autor, mencionando textos anteriores, sumariando-os, e resume em seguida o tema central deste lançamento, fazendo paralelos com outros autores norte-americanos e até mesmo a uma adaptação de um dos títulos do autor para o cinema. O tema central é apresentado e mencionam-se alguns personagens e suas características.

La técnica narrativa exhibida

*por Doctorow resulta prodigiosa, y algunas páginas de *La gran marchano* pueden esconder la deuda contraída por Doctorow con el maestro sureño: la imaginería plástica,*

el fraseo aforístico o sentencioso (al lector le parece que volverá a leer aquí aquella frase inapelable de El ruido y la furia: “La victoria es una ilusión de filósofos e imbéciles”), su hipnótica prosa con prisa de diálogos sin entrecomillar fundidos en la narración, forjada por el modernism, y su virtuosismo en el showing (el narrador abre el telón de la frase y los personajes, que no estereotipos, actúan sobre el escenario del texto) resultan reveladores, tanto como el eco inequívocamente faulkneriano del personaje del doctor Sartorius (que ya aparece en su novela El arca de agua) o su lectura irónica y nada ingenua del naufragio del Sur esclavista y de los estragos y enconos de la guerra civil, que le guiña un ojo a la que Faulkner llevó a cabo desde Sartoris (1929).

A técnica narrativa exhibida

por Doctorow mostra-se prodigiosa, e algumas páginas de *La gran marcha* não podem esconder a dívida contraída por Doctorow com o mestre sulista: a imaginação plástica, o fraseado aforístico ou sentencioso (ao leitor lhe parece que voltará a ler aqui aquela frase irrecorrível de *O som e a fúria*: “A vitória é uma ilusão de filósofos e imbecis”), sua hipnótica prosa com agilidade de diálogos sem aspas fundidos na narração, forjada pelo *modernismo*, e seu virtuosismo no *showing* (o narrador abre a tela da frase e os personagens, não estereotipados, atuam no cenário do texto) resultam reveladores, tanto como o eco inequívocamente faulkneriano do personagem do doutor Sartorius (que já aparece em seu romance *El arca de agua*) ou sua leitura irónica e nada ingénua do naufrágio do Sul escravista e dos estragos e rancores da guerra civil, que pisque um olho ao que Faulkner levou a cabo desde *Sartoris* (1929).

Do tema central passa-se para a técnica da redação, construção que ecoa à de William Faulkner, do qual se cita mais de um livro, uma frase que expressa sua concepção central e os paralelos com a obra deste.

La gran marcha avanza hacia la gloria literaria en una cuadrícula formada por la lucha entre hombres e ideas (simbolizada en el relato por medio del contrapunto, aprendido en la *Trilogía USA* de Dos Passos, y la polifonía), el hundimiento de un universo social (como el que relató Joseph Roth em *La marcha de Radetzky*), las ambiguas lindes que separan civilización y barbarie y una deslumbrante e infinita capacidad de evocación, tanto de la historia cuanto de la propia tradición literaria. En manos de Doctorow, la Historia es hija de la narrativa, como quiso Aristóteles y como agradecerán los muchos lectores que se merece *La gran marcha*, una de las mejores novelas de Doctorow, ese visionario, como ha dicho Updike, que busca poesía en el pasado, y la encuentra.

A grande marcha avança até a glória literária em uma quadra formada pela luta entre homens e ideias (simbolizada no relato por meio do contraponto, aprendido com a *Trilogia EUA* de Dos Passos, e a polifonia), o abatimento de um universo social (como

o que relatou Joseph Roth em *La marcha de Radetzky*), *as ambíguas lindes que separam civilização e barbárie e uma deslumbrantes e infinita capacidade de evocação, tanto da história quanto da própria tradição literária. Nas mãos de Doctorow, a História é filha da narrativa, como quis Aristóteles e como agradeceram os muitos leitores que merecem A grande marcha, um dos melhores romances de Doctorow, esse visionário, como disse Updike, que busca poesia no passado, e a encontra.*

Neste parágrafo menciona outros méritos da construção do enredo e estabelece nova relação com a tradição literária norte-americana: John Dos Passos, do qual outro autor já era caudatário, Joseph Roth. O crítico procura estabelecer um arco de referências para o leitor entender de onde provém as influências de Doctorow. Por fim, recorre a uma frase de Updike para qualificá-lo.

O texto é longo, está repleto de referências a obras e autores, o que exige um pouco mais do leitor, mas, se, por um lado, isso pode afastar os que não os conhecem, por outro, pode servir de guia para um aprofundamento. Sob a ótica de Updike, temos: a) tentou entender o que o autor quis dizer; b) não transcreveu trechos da prova do livro em extensão suficiente para que o leitor possa formar sua própria opinião; c) não confirmou sua a opinião sobre o livro com uma citação deste, embora o resumo não tenha sido vago; d) resumir a trama, sem entregar o fim; e) não citou um exemplo bem-sucedido de outro livro na mesma linha; h) criticou o livro, não a reputação.

Dos pontos apresentados por Hunt, 1) informou, fornecendo ao leitor conhecimento sobre o que circula pelo mercado cultural e sobre a natureza e qualidade deste; 2) eleva o nível cultural do público, uma vez que, ao fazer uma apreciação dos bens culturais, assume um caráter didático, despertando o senso crítico para a fruição da obra; 3) julgou a obra, de acordo com padrões específicos de uma determinada comunidade, reforçam sua identidade e o colocou numa linha de tradição entre outros autores norte-americanos; 4) aconselhou os consumidores a usar da melhor maneira seus recursos, orientando-os a recusar produtos de baixa qualidade; 5) não indicou falhas e imperfeições; 6) definiu o que é novo e distinguiu os produtos tradicionais dos lançamentos que fogem à tendência dominante; 7) registrou para a história os momentos de uma atividade efêmera pela sua própria natureza de indústria cultural.

Traducción de Isabel Ferrery Carlos Millaroca

Editorial.

Barcelona, 384 Páginas.

18 Euros

Maydeu contextualiza o livro, tanto na obra do autor quanto em relação a outros escritores que trataram do mesmo tema ou cuja técnica narrativa ele aprendeu e perpetua. Das indicações de Updike, citado no texto, ele procura entender o que o autor quis dizer. Porém, ao não fazer nenhuma citação de trechos do livro para fundamentar suas afirmações, retira do leitor a possibilidade de ele verificar por si as qualidades apontadas. Resumiu o enredo, ainda que muito sinteticamente, mas não entregou o fim. Fica claro que fez uma opção pelas relações do livro com tradição literária. A última observação do resenhista refere-se o fato de que a “comunhão entre o resenhista e seu público se baseia na presunção de certos prazeres possíveis da leitura, e todos os nossos juízos devem se curvar a esse fim”. Este princípio foi seguido por Maydeu, ainda que seu texto não possa ser considerado objetivo, claro e direto, justamente pelo excesso de menções a outros autores.

ANÁLISE 14

Crítica/”A Marcha”

Composição dos personagens é o destaque de novo livro de Doctorow

MARCELO PEN
CRÍTICO DA FOLHA

Ganhador do prêmio PEN/Faulkner de 2006, o novo romance de E.L. Doctorow, autor do aclamado “Ragtime”, trata da Guerra da Secessão, que, de 1861 a 1865, rachou a nação ao meio, entre nortistas e sulistas, defensores da União e os da Confederação, deixando um rastro de terror, morte e destruição jamais visto na história norte-americana. O assunto da guerra não é novo. Os leitores devem lembrar do famoso livro de Margaret Mitchell, “E o Vento Levou...”, ou de “Guerra e Paz”, de Leon Tolstói, por exemplo; ou ainda da mãe de todas as narrativas bélicas no Ocidente, a “Ilíada”, de Homero.

Neste primeiro parágrafo situa-se no tempo e no espaço o conflito abordado no livro e menciona-se outro título do mesmo autor e premiação por ele recebida. No fim, lembra-se ao leitor que guerra como tema central de uma narrativa tem longa tradição.

Como a “Iliada”, este romance se inicia no meio da ação, em plena batalha, e acompanha o destino de um punhado de personagens por intermédio do qual um quadro mais amplo se delinea. Por esse aspecto, a luta é uma abstração. Não existe sem a perspectiva humana. São os sentimentos, frustrações e anseios dos seres humanos que interessam e, através destes, os significados despontam.

Retoma-se a *Iliada* mencionada no fim do parágrafo anterior, apenas para dizer em que também neste o livro se inicia no meio do conflito, mas não diz qual. Feita essa ilação, informa-se o que de fato importa no texto: a perspectiva humana.

Trata-se de significados corrediços, que se deslocam como a longa marcha das tropas do Norte sobre os Estados do Sul.

É de um médico da União a melhor imagem da campanha. Ele a compara a uma criatura extensa, inumana e tentacular, dotada de centenas de milhares de pés, que consome tudo o que encontra em seu caminho e cujo cérebro, minúsculo, corresponde ao general que a maioria dos seres que compõem o organismo nunca viu.

Aqui, destaca como a guerra é apresentada, a partir da ótica de um dos personagens.

Doctorow esmera-se na composição dos personagens; nesse investimento reside a força do romance, de resto composto de modo convencional. Há a escrava quase branca, filha bastarda de um proprietário de terras sulista, que defende sua virgindade como uma insígnia contra a conspiração que lhe marcara o nascimento. Há o general, que surge de forma quase ridícula montado em seu pequeno cavalo e que só se satisfaz quando comanda a marcha insensata.

O aspecto da composição dos personagens é o ponto considerado mais importante, por não ser usual, controposto ao resto do romance que seria convencional, sem nenhuma novidade. Dá-se importância, portanto (ou esperava-se?), inovações no âmbito estrutural da narrativa. Caso contrário por que mencioná-la? Assim, é como se o livro encolhesse em sua relevância.

Jovens renegados

E há a figura picaresca de dois jovens renegados, que, agindo de boa fé mas premidos por questões básicas de sobrevivência, passam o romance trocando de lado, ora na defesa das forças dos Sul, ora combatendo pelo exército do Norte.

São eles que melhor representam a estratégia do romance, que também segue aqui e acolá, de um lado e de outro, para mostrar várias perspectivas.

Também simbolizam a falta de sentido da guerra, de qualquer guerra, que, quando vista a posteriori, parece adquirir sentido, mas, quando se está em seu centro, assemelha-se mais a uma barafunda de forças antagônicas e intercambiáveis.

Estes parágrafos, que deveriam ser continuação um do outro, porque tratam do mesmo assunto, voltam ao tema central, desenvolvendo-o um pouco mais, e demonstrando como agem alguns dos personagens nessa situação excepcional.

Não há deuses como na “Ilíada”. Os homens aqui têm de se haver com seus poucos recursos. Têm de lidar com a marcha insólita e com os sentidos imprecisos. Têm de procurar, como diz o mesmo personagem do médico, estabilidade no que é absurdo, desenraizado e itinerante. Uma boa idéia moderna da existência.

A concepção do personagem do médico citado parágrafos antes é retomada para expor o drama daqueles que se veem envolvidos em conflitos, sem salvação ou interferência de forças outras que não si mesmos, e a condição em que percebem e com a qual têm de lidar.

A resenha é sucinta, objetiva, não apresenta excertos para fundamentar nenhum argumento; não fornece ao leitor elementos para julgar por si próprio; resume sinteticamente o tempo e o espaço em que ocorre a narrativa. Opõe relevância de sentido versus estrutura e, quando menciona o personagem sob cujos olhos o autor dá a conhecer sua reflexão, o faz economicamente; e adota a *Ilíada* como fio condutor das relações possíveis com o livro comentado. No Brasil foram publicados do autor: *Tempos difíceis* (1960); *Ragtime* (com edições em 1969, 1974, 1983 e 1996, cada uma por uma editora diferente); *A mecânica das águas* (com edições em 1983 e 1986, por duas editoras); *O lago da solidão* (1980); *A vida dos poetas: seis histórias e uma novela* (1986); *O livro de Daniel* e *A grande feira* (ambos em 1988); *Billy Bathgate* (1990); *A estação das águas* (1995); *Deus um fracasso amoroso* (2003), e *Homer & Langley* (2011), todos com grande quantidade de exemplares à venda nos sebos. Mesmo assim, apenas *Ragtime* é mencionado. O comentário de que um personagem deste livro está na nova narrativa não é mencionado, permitindo amarrar os dois títulos.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

A experiência como leitora, primeiro de livros e, mais tarde, de jornais, sobretudo do que se escrevia e escreve nestes sobre livros sempre foi uma fonte de inquietação. Por que o livro que li não se parece com o livro comentado? Por que certos aspectos positivos, ou negativos, de determinado livro não foram sequer mencionados? Por que o que leio na imprensa sobre determinado livro o faz parecer tão menos – ou tão mais – atraente do que me pareceu na leitura? Por que certas avaliações são tão elaboradas, de difícil entendimento, e outras simples, sem deixar de serem profundas ou amplas nos itens que aborda? Por que este livro, com tão poucos méritos, foi comentado e aquele outro, com tantos mais, não? O que eu, leitora, espero de um texto que comenta um livro?

Das primeiras letras à formação acadêmica e à experiência profissional, ao contato com outras sociedades e outras formas de escrever sobre livros, um longo tempo decorreu. Conhecer a história da imprensa, seus meandros, os caminhos da atividade jornalística, como é feita no dia a dia, o espaço que ocupa, suas implicações políticas, econômicas e sociais, serviram para esclarecer alguns pontos, mas não todos. Como já disse na “Introdução”, foi ao me ver na posição de quem escreve para terceiros, um terceiro como aquele que eu sou em relação a outros veículos, de quem expressa sua opinião sobre livros lidos para outros que poderão lê-lo, de quem tem de avaliar algo pensando não só em si mesmo e suas preferências e gostos, mas de um leitor que desconheço, outras perguntas surgiram. Na “Introdução” aponte algumas dessas angústias e preocupações, sobretudo o diálogo suscitado pelo livro de Claudia Nina.

Percorrido, então, o longo caminho de estudo dos quais os quatro capítulos precedentes são uma parte, outras perguntas surgiram, tanto quanto algumas respostas. Algumas delas são exclusivamente de caráter cultural. Nossa formação social as explica. Talvez a mais relevante surgida neste estudo seja a inexistência de periódicos como os citados pelo prof. dr. Jézio Gutierre, ao afirmar que não temos, nunca tivemos, periódicos científicos como *The New Yorker Book Review*, *Lire* ou *Book Literature*, que, além de abrigarem resenhas de livros de determinadas áreas, promoveram e promovem uma experiência e uma tradição, uma escola, para os egressos da academia que lhes permitiu aprender a escrever “feito gente”, o que não se vê quanto se trata de nossos acadêmicos. Quer por força do treinamento, quer pelo peso da opinião dos pares, quem provém da universidade, em sua maioria, escreve para a grande imprensa como se escrevesse para aqueles com quem dialoga diariamente em outro espaço e com outras competências. A jornalista da “Ilustrada”, Raquel Cozer afirma que, ao solicitar a colaboração de um especialista, antes de mais nada reitera que ele não pode escrever como escreve na universidade. Uma das resenhas analisadas deixa claro que isso nem sempre adianta, pois, querendo ou não, o texto resvala para referências que estão fora do alcance dos leitores. Mas quem são esses leitores?

Outro aspecto crucial, que a opinião de Cozer aborda, é o fato de não se saber quem é o leitor do jornal, ou, em seu caso, o leitor da “Ilustrada”, embora ela faça questão de ressaltar que esse é um dos dois cadernos mais lidos do jornal. Mas para quem exatamente se escreve? Quem é o seu, como o de outros jornalistas da grande imprensa diária, interlocutor, o destinatário de seu texto, dos jornalistas que com ela dividem a redação, dos textos que se encomenda a especialistas?

Em uma das experiências mais bem-sucedidas de suplementos do país, exemplo para outros, o “Suplemento Literário” do *Estado de S. Paulo*, estavam definidos um público e uma intenção, como vimos no Capítulo 1: dialogar e colaborar na formação de uma parte da elite. Mesmo estando no escopo do projeto que se tratava de um suplemento que “deve evitar dois extremos: o tom excessivamente jornalístico e o tom excessivamente erudito”, a análise de Lorenzotti concluiu que esse suplemento, embora veiculado na grande imprensa, tinha um caráter **não jornalístico**. Mesmo assim, continua a ser citado como um exemplo de dias melhores na análise de livros e de literatura, como afirma Lindoso ao lamentar o passamento do “Sabático”. Numa linha semelhante, segundo ainda a avaliação de Cozer, o “Sabático”, que circulou mais recentemente no mesmo jornal, não conseguiu se afastar de uma abordagem mais acadêmica, com longos textos, pesados, por vezes demais conceituais. Os acadêmicos presentes na grande imprensa, com exceções, lembram o prof. Jézio e Cozer também, citando Alcir Pécora, cujo texto classifica como bem humorado, se mantêm como nos tempos do “Suplemento” e, ainda segundo o prof. Jézio, escrevem como se escrevia antes da Semana de Arte de 22, perpetuando um estilo gongórico, característico da sociedade brasileira, opinião que também era expressa pelo jornalista Paulo Francis.

Por que se escreve, ou com qual objetivo? Seguindo princípios de uma taxionomia estabelecida pelos estudos sobre gêneros literários, e em cuja área há dois nomes de destaque, para Marques de Melo tem-se que a crítica e a resenha, para aqueles que fazem essa distinção, pertencem ao campo do opinativo. E o escopo do texto que critica ou resenha é orientar o consumidor. Orientá-lo, também afirma Todd Hunt, orientá-lo acerca de em que “investir seu dinheiro” quando se trata da aquisição de livros. Defendendo outra concepção, por considerar “impossível a separação entre opinião e informação”, Chaparro enquadra os gêneros jornalísticos em esquemas narrativos – o relato dos acontecimentos – e em esquemas argumentativos – o comentário dos acontecimentos, e argumenta que “as propriedades informativas e opinativas das mensagens são como que substâncias na natureza do jornalismo, no sentido em que se constituem suportes que permanecem na totalidade da ação jornalística, quer se relate ou se comente a atualidade”. Sendo assim a natureza propriamente dita do jornalismo não permitiria essa dissociação: informar e opinar estão indissociavelmente ligados. A crítica, portanto, porque não menciona a resenha, como se pode ver no Quadro 2.2, é uma modalidade de segundo nível, do estilo informa-

tivo, cuja atitude é interpretar e analisar. Diz-se atitude porque para ele a atividade jornalística tem uma função social que não pode ser perdida de vista. Em sua opinião, quando se trata de responsabilidade, está-se no terreno da intenção, liga que funde ética, técnica e estética, tríade solidária e inseparável das ações jornalísticas. Retomando o pensamento de Van Dijk, que o desenvolve com base em Peirce, destaca a importância da pragmática como a “análise das funções do enunciado linguístico e de suas características nos processos sociais”, sendo considerada o fenômeno das relações entre os elementos do discurso com os usuários, produtores ou interpretadores do enunciado, e lembra que as propriedades pragmáticas da mensagem dependem das experiências anteriores do emissor e do receptor, bem como de suas circunstâncias atuais. Ou seja, “o significado de uma concepção se expressa em consequências práticas” (CHAPARRO, 1993, p. 15). As consequências práticas, pode-se ler responsabilidade social do jornalista, são mencionadas por outros autores quando lembram que ao fornecer exemplos das afirmações que fazem em seus textos, os jornalistas fornecem, ou deveriam fornecer, elementos, Todd Hunt os chama de ferramental, para que o leitor pudesse se instrumentalizar e aprimorar sua capacidade de análise de outros textos. Quando Updike defende que o resenhista proveja exemplos, com passagens extraídas do texto, do que considera bom ou ruim, comparando-os também a outros textos mais bem-sucedidos, quer que não só os argumentos do jornalista cresçam em fundamentação, evitando-se uma argumentação baseada no simples “achismo”, mas também permitam que se tenha certeza de que ele realmente leu o texto (o prof. Jézio afirma que muitas vezes a percepção de que isso não foi feito é nítida), como o leitor saia da leitura enriquecido não só sobre o texto de que se fala, como mais informado sobre como avaliar outros livros. O exemplo mais contundente em que isso não é feito é a resenha de Ivan Finotti, na qual estamos diante de um texto que faz afirmações carentes de argumentação fundamentada, de exemplos sólidos, tanto sobre o texto que se propõe a analisar quanto sobre os que julga melhores do que este. Trata-se de uma resenha, ou resenhista, que, por esse texto, acredita que sua palavra basta, sua opinião é suficiente. Quanto ao leitor, que conclua sozinho ou adivinhe por que ele diz o que disse, ou concluiu, e por que concluiu, o que escreveu.

A distinção nítida entre as abordagens de Melo e Chaparro responde a uma das inquietações, ou, no mínimo, leva à seleção de uma das possibilidades postas: não para orientar o consumidor, mas para informar e fornecer-lhe elementos para que aos poucos adquira se não independência em suas análises, ao menos elementos para aprimorar as que faz e ao mesmo tempo recusar, sabendo que recusa por falta de fundamento, textos como os de Finotti.

O aspecto ético da ação do profissional diante de seus leitores é o comprometimento, como diz o prof. Jézio, em recusar a posição de opinar sem fundamentação, mas, como afirmam alguns dos autores citados, provê-los de argumentos.

Na mesma linha de ação social, considerando aspectos da formação do leitor brasileiro, que, como também se mencionou neste trabalho, lê pouco, concordamos com a opinião da profa. Heloisa Buarque de Holanda, de que se deve saudar as iniciativas de leitura, sejam estas quais forem. Os livros, a literatura, ou o romance, segundo Todorov, proporcionam um novo saber, “uma nova capacidade de comunicação com seres diferentes de nós; nesse sentido, eles participam mais da moral do que da ciência”; com os livros pensamos ou sentimos de acordo com o ponto de vista de outros, sejam estes reais ou imaginários, esse é um dos meios de tender à universalidade, o que nos permitiria “cumprir nossa vocação”. É por isso que devemos encorajar a leitura por todos os meios – inclusive a dos livros que o crítico profissional considera com condescendência, se não com desprezo, desde *Os três mosqueteiros* até *Harry Potter*; não apenas esses romances populares levaram ao hábito da leitura milhões de adolescentes, mas, sobretudo, lhes possibilitaram a construção de uma primeira imagem coerente do mundo, que, podemos nos assegurar, leituras posteriores se encarregarão de tornar mais complexas e nuançadas (TODOROV, 2009, p. 81-2).

Essa concepção, como já se disse também, contrasta em teoria e na prática com o que se vê em algumas resenhas analisadas. A atitude preconceituosa, ou tendenciosa, de que fala o prof. Jézio, tão patente em algumas avaliações, e lembra Raquel Cozer, que se deve recusar, ou se procura recusar na “Ilustrada”, na prática esse mesmo caderno reitera. Caso contrário o que explica que a trilogia “Millenium” tenha sido abordada precariamente uma única vez pela *Folha* e cinco vezes pelo jornal *El Pais*, que comentou o lançamento de cada volume, informando ao leitor do que se tratava, sumariando as características dos personagens, o ambiente em que se passa a narrativa, chamando inclusive a atenção para o fato de que contrasta com a visão corrente que se tem da sociedade sueca, com os desdobramentos causados pela morte precoce do autor, forneça dados quantitativos do que chamou “fenômeno Larsson”, bem como faça que um leitor, professor, crítico e escritor dos mais renomados dedique 8.700 caracteres à sua avaliação da trilogia? Esta, se comparada ao texto de Roberto Schwarz sobre *Leite derramado*, de Chico Buarque, que escreveu quase o dobro, 14.790, fornece ao leitor mais informações, contextualiza o livro e a narrativa, destaca aspectos positivos e negativos, ainda que sem mencionar trechos que justifiquem essa avaliação, estabelece uma linha histórica na literatura ocidental à qual o texto se filia e, indo além, brinda-nos com a história de sua formação como leitor (que reitera e serve de exemplo para as afirmações de Motta e Todorov acerca de como se forma um leitor) e nos fala das sensações obtidas com essa leitura, tudo isso em linguagem clara e acessível, destituída de pedantismos, volteios de pensamento, sem lançar perguntas ao leitor, como se pensasse em voz alta. Aliás, esse tom confessional, do relato da experiência com a leitura, com o livro que se comenta, está ausente nas resenhas nacionais analisadas. Mas é um dos traços que o crítico José Castello menciona como algo presente

quando escreve seus textos, o que o aproxima dos primeiros críticos ou resenhistas dos jornais brasileiros do século XIX, chamados posteriormente de impressionistas, chegando mesmo a afirmar que o que escreve são crônicas, pois a resenha é um gênero híbrido.

Mas que espaços a resenha ocupa? Na grande imprensa esses são cada vez mais exíguos. O surgimento do “Sabático”, na avaliação de Cozer, foi importante e fez a própria *Folha* aumentar o espaço para livros, quando relata em seu depoimento que no mesmo fim de semana que o suplemento sairia pela primeira vez, a *Folha* “veio com uma edição boa e aumentou o espaço para os livros”. Mas sua existência foi efêmera. Menos cadernos, menos espaço, e sua exiguidade, resultado do fechamento ou do enxugamento de veículos e cadernos, que já não eram muitos, uma tendência internacional como vimos, é no caso brasileiro acentuado, como o prof. Jézio afirma, lamentando o “franciscanismo” dos espaços dedicados aos livros e apontando uma incoerência: quando o mercado editorial está aquecido, com o crescimento do número de editoras, o que deveria ser, em suas palavras, a “época de ouro” do livro, é aquela que contrasta também com a existência de suplementos maiores em períodos de menor número de lançamentos e de uma atividade editorial incipiente. Consequência natural, aponta ele, uma relação um tanto tortuosa entre os veículos e as editoras e os escritores. Em suas palavras, essa realidade é a causa de “uma enorme e humana tentação a compadrio, a preferências de gosto, preferências ideológicas, preferências estéticas; por exemplo, na área de literatura você tende a dar mais espaço para autores de que você gosta do que a autores de que você não gosta, independentemente das influências”, o que ele vê como natural. A saída, ele também aponta: “A única maneira de mitigar, não eliminar, mas mitigar esse tipo de coisa é ter um espaço de publicação maior, coisa que a gente não tem. Então essa circunstância ingrata que a gente enfrenta hoje, ela vai dar ensejo para arbitrariedades de editores que, como todos os humanos, são compreensíveis. E aí você vai escolher aquilo que lhe for mais próximo, mais palatável, mais agradável, for mais interessante”. Em suma, mais espaço significaria outras relações que não as de compadrio, das preferências de gosto, ideológicas, estéticas e de interesse.

Uma das manifestações desses interesses pode ser vista em um dos textos selecionados. Ao fazermos o levantamento de livros publicados tanto no Brasil quanto na Espanha, *Leite derramado*, foi um deles. Quando entrevistamos Cozer fomos informados de que o texto de Schwarz não foi uma encomenda, mas tratou-se de uma oferta dele. Como contribui raramente com a imprensa, esse “ineditismo” foi a razão de ter sido aceito. Para uma situação como essa, lembramos os conselhos de Updike: “Não aceite para resenhar um livro do qual esteja predisposto a não gostar, ou comprometido por amizade a gostar”. Se há ou não amizade neste caso, não se sabe; mas sabe-se que o crítico não ofereceria um texto seu se não tivesse gostado, ou se não tivesse algum interesse. Ou falar bem, ou falar mal. Ou ainda falar de um texto em que vê muitas possibilidades de relação com livros do escritor que é seu objeto de pesquisa e estudo. De uma forma ou de outra, o texto não

é resultado de uma encomenda, portanto de uma livre escolha do jornal, tanto que, dada sua visão muito de esquerda, como afirmou Cozer, procurou-se outro resenhista para contrabalançar sua visão. Curiosamente, o texto encomendado não foi tão elogioso quanto o ofertado; na verdade, no paralelo que faz, afirma que o resultado é o empate, justamente porque a filosofia nele rasteja.

Os interesses nem sempre são assumidos claramente. No caso de “Babelia”, seu editor deixa claro que não desdenha, como Todorov diz que não se deve mesmo fazer, dos sucessos comerciais, ou do que está na moda. Escreve-se sobre o que se lê, o que está disponível, o que está em curso, sem juízos prévios. E paga-se por isso, recebendo críticas por não ter dado isso ou aquilo, ou retrospectivamente percebendo que se deixou de dar algo importante e se deu algo nem tão relevante assim. Nesse ponto, ao indicar os critérios para o que seleciona, numa reunião com a chefia do jornal, a secretaria de redação, a equipe da “Ilustrada”, mais o editor da “Ilustríssima” e o editor do “Guia da Folha”, Cozer deixa claros os critérios adotados: relevância literária, acadêmica e editorial. Opta-se, a princípio, segundo ela, entre os 50 a 70 livros recebidos por semana, por aqueles cuja origem é uma editora que se sabe que seleciona bem seus títulos, os traduz bem e os edita bem. E cita exemplos: Companhia das Letras, Cosac Naify, Perspectiva, Editora 34 quando se trata dos autores russos, ou Estação Liberdade, no caso dos orientais. O critério comercial, do sucesso de vendas, por exemplo, fica em segundo plano. Com tal atitude não se sabe se o veículo perde ou ganha leitores.

Do que se pôde ver nos Capítulos 1 e 4, percebemos que as premissas segundo as quais o jornalismo ou o jornalista lida com o livro está intimamente, se não determinante-mente, influenciado pelas concepções de literatura e, decorrente desta, do estabelecimento de critérios para o julgamento do bom ou do mal texto, daquele que tem valor literário (e merece ser selecionado pelos veículos de comunicação para serem comentados) dos que não têm. O predomínio nos estudos acadêmicos, tal como nos mostra Todorov, da concepção estruturalista, que privilegiou a forma, defendeu a supremacia e a importância desta acima de quaisquer outros elementos, numa perspectiva não humanista que desconsiderava a origem dos textos, o fato de serem produzidos por seres humanos em certos contextos e com certas intenções, é visível. Exemplo disso, e voltamos ao ponto de partida deste trabalho, é o livro de Cláudia Nina, que se propõe a ser uma orientação geral para os estudantes de jornalismo interessados em atuar no jornalismo cultural, no qual sugere que, para selecionar livros a serem resenhados/criticados use-se como critério de distinção os que são de fruição e os que são de prazer, optando-se por aqueles.

Na mesma linha do pensamento de Todorov, Motta afirma que, se antes interessava à teoria literária a identificação de traços gerais do discurso literário, passa ao primeiro plano a compreensão do significado dos textos, pois eles têm sentido, e toda teoria seria

inútil se não pudesse dizer nada sobre esse sentido. Sentido (ou sentidos) que, como vimos com Eco, tem por limite, no terreno das interpretações, o próprio texto; a plausibilidade e a coerência de uma ou de outra interpretação só pode ser confirmada ou negada pelo texto.

Quando críticos e/ou resenhistas se propõem a comentar os textos, tomando por pressupostos esses autores (Eco, Motta, Todorov), o que está em pauta é o sentido. Desvendar ou elucidar o sentido seria a tarefa primeira da leitura para quaisquer fins. No caso do texto jornalístico, como afirma Chaparro, não se pode deixar de ter em conta o aspecto que ele extrai da visão pragmática, defendendo que o uso da língua, mais do que resultar um enunciado, é a execução de uma ação social. Mais do que qualquer outro, o jornalista não pode perder de vista que sua atividade implica uma ação social. Sendo assim, no tema que se aborda aqui, somados os elementos de intenção, sentido e ação social, o texto jornalístico que analisa livros teria por função precípua, tanto como afirma Todd Hunt quanto John Updike, assim como Chaparro, Gargurevich e Pessoa, informar o leitor. Bernardo Ajzenberg, diretor editorial da Cosac Naify segue na mesma linha: “A resenha tem um caráter noticioso, informativo; deve ser um texto breve focado na apresentação sintética de um livro (resumo do enredo, por exemplo) e de seu autor”.

A resenha é, para Gargurevich, notícia e crítica, de valoração essencialmente jornalística e anterior à formal (portanto recusa a análise proposta pelos estruturalistas que Nina sugere ser adotada). Para os que a acusam de ser superficial, o pesquisador emprega o termo “ligeira”.

Mostrar o potencial, gerar interesse por um livro, oferecer ao leitor um tira-gosto valem para qualquer tipo de livro. Nas palavras do professor Rivera, que traça uma linha divisória entre crítica-ensaio, crítica e nota bibliográfica, ele aproxima o que chama nota bibliográfica do gênero informativo. A crítica, em sua conceituação clássica e redutora, é o texto que, no mais das vezes, se propõe a fazer “a exegese do sentido da obra e a estabelecer um juízo de valor sobre esta: seu objetivo é uma interpretação e uma valoração (com todas as reservas e cuidados que impõe a subjetividade do valorativo)” (2000, p. 116). Para Rivera, na crítica literária atual, na realidade argentina que está em foco nos seus comentários, identificam-se dois formatos: o *ensaio crítico*, texto mais extenso, e a resenha bibliográfica. O primeiro requer maior esforço interpretativo e valorativo, ao passo que o segundo, considerado texto típico das chamadas “seções bibliográficas”, pede apenas uma ideia sucinta do conteúdo e das principais ideias ou teses defendidas com algum juízo breve sobre seu valor, originalidade etc.: a essência da resenha é precisamente seu caráter informativo e superficial.

Como pudemos ver, o texto de Schwaz talvez se conceituasse melhor como ensaio ou crítica-ensaio, a forma identificada por Rivera que, em certa medida, se encontra no nascimento e no desenvolvimento dos estilos da imprensa desde o século XVIII, cuja

abordagem permite certa *informação*, mas também *interpretação*, *explicação* e, até mesmo, *especulação* sobre os fatos e temas de que trata.

Consideramos que sua avaliação, que aponta que no campo da produção cultural a primeira coisa que se deve distinguir é a sutil e **hipotética** (grifo nosso) divisão existente entre a produção *criativa* (a que explora, com fins de produção, campos estéticos e ideológicos inéditos e disponíveis) e a produção *reprodutiva* (a que contribui para a difusão ou a divulgação tanto de patrimônios “tradicionais” quanto de patrimônios incorporados ao acervo pelos operadores do primeiro universo. Em sua concepção, a produção *criativa* pode tanto resultar de artistas ou intelectuais que produzem quer nos marcos convencionais do mercado cultural, quer em contradição com as lógicas desse mercado (como a produção de vanguarda), já que a segunda se encontra quase invariavelmente nos perfis mais típicos da chamada indústria cultural, como promotores da circulação e do consumo de bens dessa natureza.

Em suas afirmações, também ele ressalta um dos aspectos mais importantes, se não o mais importante, a nosso ver, que é o do papel do jornalismo: um de seus objetivos é fornecer ao leitor determinada quantidade de *informação* sobre o que ele não conhece, quer por que ainda está em processo, em curso, ou por que determinado assunto não pertence à esfera de seus interesses ou de competências dominantes. Embora não se possa excluir a qualidade de *novidade* das pautas do jornalismo cultural, e considerável parte deste trabalha com o perfil da atualização, do novo e do experimental, “(...) a natureza do campo propõe frequentemente a recapitulação e a volta ao já conhecido, inclusive em suas formas mais estereotipadas e previsíveis” (RIVERA, 2000, p. 19), pois se está no campo complexo e heterogêneo de meios, gêneros e produtos que abordam com fins criativos, reprodutivos ou de divulgação as áreas das “belas artes”, as “belas letras”, as correntes do pensamento, as ciências sociais e humanas, a chamada cultura popular e muitos outros aspectos que têm relação com a produção, a circulação e o consumo de bens simbólicos, sem importar sua origem ou destino (RIVERA, 2000, p. 19).

E nesse ponto Rivera ecoa Gargurevich, já mencionado nestas “Considerações”, e o qual nos parece apontar um caminho para uma distinção clara: “A crítica formal é muito especializada, sem limites de espaço e horas de fechamento. A resenha é, por sua vez, notícia e crítica, mas é uma valoração essencialmente jornalística e anterior à formal”.

Acreditamos que as orientações adotadas e sugeridas por John Updike, numa visada mais pragmática, diferentemente do pensamento ligado às escolas de pensamento francês, dominantes no “Suplemento Literário”, e até a atualidade ainda adotadas pelos veículos brasileiros analisados aqui, e, sobretudo, dominantes na universidade, forneçam os elementos para que os jornalistas possam pensar e escrever uma resenha que forneça a seus leitores os elementos essenciais para que eles não só possam receber uma análise fundamentada do livro, mas também, ao fazê-lo, se instrumentalizem e desenvolvam suas próprias habilidades para avaliar suas futuras leituras.

REFERÊNCIAS

- ANTELLLO, Raúl. As revistas literárias brasileiras. *Boletim de Pesquisa Nelic*. Universidade Federal de Santa Catarina: Florianópolis. set. 1997.
- BOSI, Alfredo. *Entre a literatura e a história*. São Paulo: Editora 34, 2013.
- BRAS, Luis. Crítica é cara ou coroa. In: *Crítica literária contemporânea*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2013.
- CASASÚS, Llorenç Gomis. *Teoria dos generos periodísticos*. Barcelona: Editorial UOC, 2008.
- CHAPARRO, Manuel Carlos. *Sotaques d'aquém e d'além mar*. São Paulo: Summus: 2008.
- CHARTIER, Roger. *A ordem dos livros*. Brasília: Universidade de Brasília, 1994.
- CASTELLO, José. Crônica: um gênero brasileiro. In: *Crítica literária contemporânea*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2013.
- COSTA, Lailton Alves da. Jornalismo brasileiro: a teoria e a prática dos gêneros jornalísticos nos cinco maiores jornais do Brasil. Disponível em: <http://encipecom.metodistabr/ediawik/images/1/10/GT4-17-jornalismo_brasileiroLailtonCosta>. Acesso em: 23 abr. 2013.
- COUTINHO, Afrânio. *A crítica e os rodapés*. Rio de Janeiro: Simões, 1969.
- ECO, Umberto. *Os limites da interpretação*. 2ª ed. São Paulo: Perspectiva, 2012.
- GARGUREVICH, Juan. *Generos periodísticos*. Quito: Editorial Belén, 1982.
- HARGUINDEY, Ángel S. De verdades, puños y pergrulladas. Disponível em: <<http://www.elpais.com/especial/babelia/1000-portadas/1991-2011/>>. Acesso em: 16 maio 2011.
- HOUAISS ELETRÔNICO*. Versão monousuário 3.0. Rio de Janeiro: Objetiva, jun. 2009.
- LLOSA, Mario Vargas. *A sociedade do espetáculo*. Uma radiografia do nosso tempo e da nossa cultura. Rio de Janeiro:Objetiva, 2013.
- MELO, José Marques de. (Org.) *Gêneros jornalísticos*. Teoria e práxis. Blumenau: Edifurb, 2012.
- _____. Jornalismo opinativo. Gêneros opinativos no jornalismo brasileiro. Campos do Jordão: Mantiqueira, 2003.
- MEYER, Marlise; DIAS, Vera Santos. Página virada, descartada do meu folhetim. In:

AVERBUCK, Lúgia (Org.). *Literatura em tempo de cultura de massa*. Rio de Janeiro: Nobel, 1984.

MOREIRA, Caio Ricardo Bona. “A arte na crítica simbolista: objeto do inapreensível”. In: SCRAMIN, Susana (Org.). *O contemporâneo na crítica literária*. São Paulo: Iluminuras, 2012.

MOTTA, Carlos Guilherme; CAPELATO, Maria Helena. *História da Folha de S. Paulo (1921-1981)*. São Paulo: Imprensa, 1981.

MOTTA, Leda Tenório da. *Sobre a crítica literária brasileira no último meio século*. Rio de Janeiro: Imago, 2002.

NINA, Claudia. *Literatura nos jornais – A crítica literária dos rodapés às resenhas*. São Paulo: Summus, 2007.

PARRAT, Sonia Fernandez. El debate en torno a los géneros periodísticos em la prensa: nuevas propostas de clasificación. *Zer. revista de estudos de comunicação*. no. 11, nov.2001. Disponível em: <<http://www.ehu.es/zer/zer11nov / sferparrat>>. Acesso em: 12 mar. 2013.

PIGNATARI, Décio. *Semiótica e literatura*. 6ª ed. São Paulo: Ateliê Editorial, 2004.

PUCHEU, Alberto. Uma tese sobre a crítica literária brasileira. In: *O contemporâneo na crítica literária*. São Paulo: Iluminuras, 2013.

SANAHUJA, Llorenç Gomis. *Teoria dos géneros periodísticos*. Barcelona: Paidós, 1989.

SANTAELLA, Lucia. *Matrizes da linguagem e pensamento*. 3ª ed. São Paulo: Fapesp, Iluminuras, 2005.

_____. *Semiótica aplicada*. São Paulo: Cengage Learning, 2008.

SCRAMIN, Susana. (Org.) *O contemporâneo na crítica literária*. São Paulo: Iluminuras, 2013.

SEIXAS, Lia. Gêneros jornalísticos digitais: um estudo das práticas discursivas no ambiente digital. Disponível em: <<http://ufrgs.br/gtjornalismocompos/doc2004/liaseixas2004.doc>>. Acesso em: 14abr. 2013.

SODRÉ, Werneck. *História da imprensa brasileira*. Rio de Janeiro: Mauad, 1998.

SOUZA, Roberto Acízelo de. *O contemporâneo na crítica literária*. São Paulo: Iluminuras, 2013.

SÜSSEKIND, Flora. *Papéis colados*. 2ª ed. Rio de Janeiro: Editora UFRJ, 1993.

TODOROV, Tzvetan. *A literatura em perigo*. São Paulo: 2010.

_____. Uma civilização, muitas culturas. In: MACHADO, Cassiano Elek. (Org.) *Pensar a cultura*. Porto Alegre: Arquipélago Editorial, 2013.

VIOLA, Alan Flávio. (Org.) *Crítica literária contemporânea*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2013.

Llosa, Mario Vargas.

Sites e páginas consultadas

Companhia das Letras:

<<http://www.companhiadasletras.com.br/detalhe.php?codigo=12570>>.

El Pais: <elpais.com/diario/2009/09/06/opinion/1252188011_850215.html>.

El Pais: <http://cultura.elpais.com/cultura/2008/12/03/actualidad/1228258802_850215.html>.

El Pais: <<http://www.elpais.com/especial/babelia/1000-portadas/1991-2011/>>.

El Pais: <http://cultura.elpais.com/cultura/2008/12/03/actualidad/1228258802_850215.html>.

El Pais: <http://cultura.elpais.com/cultura/2009/04/21/actualidad/1240264804_850215.html>.

El Pais: <http://cultura.elpais.com/cultura/2009/12/23/actualidad/1261522801_850215.html>.

El Pais: <http://elpais.com/diario/2004/02/28/babelia/1077929420_850215.html>.

El Pais: <http://elpais.com/diario/2005/10/15/babelia/1129331833_850215.html>.

El Pais: <http://cultura.elpais.com/cultura/2009/03/30/actualidad/1238364011_850215.html>.

Folha de S. Paulo: <<http://www1.folha.uol.com.br/fsp/ilustrad/fq2510200808.html>>.

Folha de S. Paulo: <<http://www1.folha.uol.com.br/folha/ilustrada/ult/90u460033.shtml>>.

Folha de S. Paulo: <<http://www1.folha.uol.com.br/fsp/ilustrad/fq2803200907.htm>>.

John Updike Society: <blogs.iwu.edu/johnupdikesociety>

Le Monde Diplomatique: <<http://diplo.org.br/2007-10,a1956>>.

Mario Vargas Llosa: <www.mvargasllosa.com/menubn.htm>.

Observatório da Imprensa: <http://www.observatoriodaimprensa.com.br/news/view_ed741_sem_tempo_para_a_leitura>.

O Estado de S. Paulo: <<http://www.estadao.com.br/noticias/arteelazer,javier-cercas-fala-sobre-passado-e-presente-em-sua-obra,895751,0.htm>>.

O Estado de S. Paulo: <<http://www.estadao.com.br/noticias/internacional,cercas-ganha-premio-nacional-de-narrativa-da-espanha,622564,0.htm>>.

Publishnews: <www.publishnews.com.br/telas/colunas/detalhes.aspx?id=72728>)

UOL: <<http://sobreuol.noticias.uol.com.br/>>.

ANEXO 1

UOL é o principal portal de conteúdo do Brasil desde sua estreia, em abril de 1996. Tem o mais extenso conteúdo em língua portuguesa do mundo e atrai sete em cada dez internautas brasileiros. Conquistou a posição devido à sua história de credibilidade e inovação.

Nos seus 15 anos de existência, o UOL virou sinônimo de internet brasileira ao oferecer o melhor conteúdo em notícias, esportes e entretenimento, além de serviços e produtos voltados às necessidades do crescente público da web. São hoje mais de mil canais específicos, além de dezenas de estações temáticas. São aproximadamente 30 milhões de páginas.

Atualizado 24 horas por dia, sete dias por semana, o UOL é a maior empresa brasileira de conteúdo e serviços de internet. Segundo o Ibope, o portal é líder no país, alcançando uma audiência superior a 28,5 milhões de visitantes únicos e mais de 4 bilhões de páginas vistas por mês.

Pioneiro na internet brasileira, o UOL conta com mais de 2 milhões de assinantes pagantes para os serviços de acesso, conteúdo e produtos.

Oferece o mais extenso conteúdo disponível em língua portuguesa, com mais de 1.000 canais de jornalismo, informação, entretenimento e serviços.

Credibilidade e inovação são valores da empresa. Possui a mais completa plataforma de produtos e serviços da internet, nas áreas de publicidade online, comunicação, comércio eletrônico, hospedagem e segurança.

No jornalismo, o UOL reúne conteúdo próprio e de fontes prestigiosas, como *Folha de S.Paulo*, *The New York Times*, *Der Spiegel*, *Financial Times*, *USA Today*, *BBC* e *Reuters*. O time de colunistas e blogueiros do UOL reúne nomes consagrados, como Juca Kfourri, Maurício Stycer, Inácio Araújo, José Simão, Fernando Rodrigues, Jairo Bauer, Ana Maria Bahiana e Ricardo Perrone, entre muitos outros.

A agenda esportiva merece atenção especial. O UOL cobre em tempo real os principais eventos esportivos do Brasil e do mundo e os bastidores dos esportes. Tem investido também na cobertura em vídeo. No futebol, os gols ficam disponíveis aos internautas minutos após os jogos.

A TV UOL, pioneira na internet brasileira, está no ar desde 1997. Oferece mais de 100 mil vídeos. Disponibiliza gratuitamente conteúdo próprio e de parceiros que estão na TV paga, com os canais Cartoon Network, Nickelodeon, VH1, Discovery, TV Cultura, Jovem Pan, Band News, Band Sport e BBC. Também recebe conteúdo do público, por meio do canal de publicação UOL Mais.

Ainda na área de entretenimento, o UOL Jogos oferece informação e diversão. Análise de lançamentos, fórum de discussão e jogos online fazem a estação ser líder isolada de audiência em sua categoria. UOL Música traz notícias, letras, cifras e músicas para ouvir, por meio da Rádio UOL, feita para atender à multiplicidade de gostos musicais dos internautas, indo do sertanejo ao erudito, passando por todos os estilos e artistas. UOL Televisão, Celebidades e guias culturais também merecem investimento do portal e atraem muita atenção do público. Entre seus parceiros estão Charges, MTV, Vírgula, ClickJogos, Glamurama, JovemPan, Tudo Gostoso, JC Online, Cosmopax, entre outros.

Outras audiências que ganham atenção cotidiana no conteúdo do portal são crianças, estudantes e professores, fanáticos por carros, moda, beleza e tecnologia.

O internauta também acessa o conteúdo do UOL através de seu celular. O portal mantém quatro versões do seu portal móvel (aparelhos simples, smartphones, iPhone e iPad).

O UOL oferece também produtos e serviços variados nas áreas de interação, tecnologia, comunicação, comércio eletrônico, atendimento ao assinante.

O Bate-Papo UOL é o principal ponto de encontro da internet brasileira. São mais de 7,5 mil salas de bate-papo online que chegam a reunir mais de 70 mil pessoas conversando simultaneamente. Além disso, no UOL, o público conversa com seus artistas preferidos nos auditórios virtuais.

Para comunicação com eficiência e segurança, o UOL Mail tem navegação fácil, com tecnologia Ajax, e agrega recursos de calendário, ampla capacidade de armazenamento, videomail e antispam.

O UOL Busca localiza conteúdos específicos entre mais de 3 bilhões de páginas da internet. Um acordo com o Google, desenvolvedor do maior mecanismo de busca do mundo, permitiu ao UOL potencializar a pesquisa de vídeos, sites, imagens e mapas, entre outras buscas específicas oferecidas pelo portal.

Interatividade e participação estão nos Fóruns dos UOL, no UOL Blog, no Fotoblog, no Álbum de Fotos e no UOL K, além do UOL Mais.

O UOL desenvolve ferramentas para facilitar a vida do internauta: UOL Voip permite ligações telefônicas por preço reduzido, AntiPop-up evita janelas de publicidade.

Para planejar melhor o tempo, viagens e percursos, UOL Tempo, Trânsito e Mapas traz informações sobre clima, condições de tráfego e mapas das principais cidades brasileiras. UOL Viagem e UOL Empregos trazem inúmeras informações ou ofertas para agilizar a vida prática.

No Shopping UOL, o público compara preços de produtos instantaneamente num grande número de lojas. Outros serviços que incentivam e aceleram o comércio eletrônico no país são o PagSeguro, que torna mais seguras as transações tanto para compradores quanto para vendedores, e o TodaOferta, que permite a qualquer pessoa comprar e vender pela Internet de maneira direta e rápida.

O portal mantém, ainda, o atendimento individual e 24 horas por dia, sete dias por semana, prestado pelo Serviço de Atendimento ao Consumidor (SAC), à disposição do assinante do UOL, que pode tirar suas dúvidas sobre os serviços prestados pela empresa.

UOL: qualidade no conteúdo, segurança e inovação nos serviços e variedade em entretenimento.

(atualizado em abril de 2011)

Disponível em: <<http://sobreuol.noticias.uol.com.br/>>. Acesso em: 18 dez. 2011

ANEXO 2

Primeira vez

O editor da seção anuncia: “a cada semana, uma nova edição, para reverenciar a literatura – ou, antes dela, a Palavra”

Rodrigo Gurgel (06/10/2007)

Os diálogos que deram vida à seção Palavra concentraram-se em três pontos: o espaço deveria servir à divulgação da literatura contemporânea de língua portuguesa, abarcando a prosa e a poesia; não poderia, contudo, abster-se de publicar crítica literária e artigos que refletissem sobre os diversos aspectos da literatura, do livro e do mercado editorial; e, finalmente, se comprometeria a não basear seus critérios de seleção editorial em questões de cunho ideológico, pois a literatura – ainda que muitos discordem desse ponto de vista – encontra-se acima de tais controvérsias. Aqui, dessa forma, imaginando um universo ideal, teriam espaço Sartre e Céline.

(...)

Semanalmente, às sextas-feiras, publicaremos uma nova edição, tentando não só cumprir os objetivos que nos propusemos, mas reverenciar a literatura – ou, antes dela, a Palavra.

Cordial abraço!

Rodrigo Gurgel é escritor, editor e crítico literário. Escreve regularmente no jornal Rascunho e em seu blog

<http://diplo.org.br/2007-10,a1956>

ANEXO 3



Chave do êxito de autor sueco está no otimismo

Opinião é de Marc de Gouvenain, tradutor e editor da trilogia “Millennium” na França

Nos EUA, 1º livro da série de Stieg Larsson está na lista de mais vendidos do “New York Times”; museu sueco faz “tour” inspirado nas obras

DA REPORTAGEM LOCAL

A editora sueca Eva Gedin conta que a França foi um dos países que mais cedo se animaram com a publicação da trilogia “Millennium”, de Stieg Larsson. As vendas no país já ultrapassaram a marca dos 2 milhões de exemplares.

Marc de Gouvenain, editor da Actes Sud especializado em literatura sueca e co-tradutor da trilogia, ouviu falar pela primeira vez dos livros em dezembro de 2004, um mês após a morte de Larsson. Para ele, “Millennium” não teria se tornado best-seller se os livros não fossem bons.

“E tratam-se de bons livros porque tudo neles é contemporâneo e o leitor encontra aí a sociedade atual, dos hackers, das finanças em crise, da violência, da imprensa etc.”, diz Gouvenain à **Folha**. ““Millennium” é fundamentalmente otimista e nos diz que, em nossa sociedade, mesmo se ela tem defeitos, coisas podres, na medida em que a Justiça, a polícia e a imprensa, os três poderes antitotalitaristas, funcionam, então nem tudo estará perdido.”

Críticas

As edições em inglês do primeiro volume de “Millennium” vieram com loas de escritores do calibre de Michael Connelly (“romance surpreendente”) e Michael Ondaatje (“originalíssimo”). A edição brasileira acrescentou aí Luiz Alfredo Garcia-Roza (“narrativa ágil e inteligente”) e o colunista da **Folha** Contardo Calligaris (“não tem como largar o livro”). Nos EUA, a trilogia está há quatro semanas na lista de mais vendidos do jornal “New York Times”. Pouco depois do lançamento, a respeitada crítica literária do diário, Michiko Kakutani, destrinchou os ingredientes da trama: “psicodrama sombrio de um filme de Bergman”, “pirotecnia sinistra de um thriller sobre um serial killer” etc. Kakutani também não poupou elogios à trilogia, ainda que com ressalvas: “[Os dois protagonistas] são pessoas convincentes, complexas e conflitadas, idiossincráticas ao extremo e suficientemente interessantes para compensar pela mecânica da trama, que entra em pane quando o livro se aproxima de seu final pouco satisfatório.”

De volta à Suécia, onde um em cada três habitantes já leu os livros de Larsson, o sucesso da trilogia levou o Museu da Cidade de Estocolmo (www.stadsmuseum.stockholm.se) a criar, no último verão sueco, um passeio turístico pelos lugares descritos por Larsson. Com 90 minutos, o “tour” passa pelas ruas onde moram o protagonista, onde fica o escritório da revista “Millennium” etc. E logo será feito também em inglês e francês.

ANEXO 4



Crítica

Sueco não é ruim, mas não é isso tudo

IVAN FINOTTI

EDITOR DO FOLHATEEN

Fala-se muito dessa trilogia “Millennium” e desse autor, Stieg Larsson. Fala-se demais. E pode acreditar: diferentemente do que o marketing mundial afirma, não estamos diante de um novo estilo de romances policiais, de um novo gênio do gênero, de uma obra totalmente original. Contracapa da edição nacional: “A série surge como uma das mais originais criações do gênero de mistério desde “O Nome da Rosa””.

Que exagerado! É que as empresas -ironicamente, um dos alvos do esquerdista Larsson nesse primeiro volume- têm muito a ganhar ao vender «Os Homens que Não Amavam as Mulheres» como o novo «O Código Da Vinci».

Um filme já foi produzido, com estréia programada para fevereiro na Suécia; outros deverão seguir. O livro foi vendido para o mundo inteiro; entrou na lista de mais vendidos em quase todos os países. E isso não é de forma alguma uma prova de qualidade, visto o já citado «Código», tão raso quanto possível, livro e filme.

A trilogia de Larsson vendeu milhões na Europa. Poderia ter vendido bilhões; ainda assim, seria exagero dizer que inova. O primeiro livro, ao menos, é ordinário, não no sentido de ser muito ruim, mas no sentido de que sua trama, estilo ou personagens se confundem com a maioria dos livros do gênero.

Existem autores aptos aos elogios que os departamentos de marketing estão associando ao falecido Larsson. Se quiséssemos uma injeção de porrada, por exemplo,

bastaria procurar os últimos livros do norte-americano James Ellroy, mais sangüinário e sexual do que Elmore Leonard nunca imaginou.

Se a intenção fosse uma pegada mais literária, o italiano Marcello Fois chega a requintes que o belga Georges Simenon, por exemplo, não atingiu. Todos eles são melhores que Larsson. O que não significa que o sueco seja ruim. Apenas que está sendo falado demais.

OS HOMENS QUE NÃO AMAVAM AS MULHERES

Autor: Stieg Larsson

Tradução: Paulo Neves

Editora: Companhia das Letras

Quanto: R\$ 49 (528 págs.)

Avaliação: regular

ANEXO 5



Lisbeth Salander debe vivir

He leído ‘Millennium’ con la felicidad y excitación febril con que de niño leía a Dumas o Dickens. Fantástica. Esta trilogía nos conforta secretamente. Tal vez todo no esté perdido en este mundo imperfecto

POR MARIO VARGAS LLOSA 6 SEP 2009

Comencé a leer novelas a los 10 años y ahora tengo 73. En todo ese tiempo debo haber leído centenares, acaso millares de novelas, releído un buen número de ellas y algunas, además, las he estudiado y enseñado. Sin jactancia puedo decir que toda esta experiencia me ha hecho capaz de saber cuándo una novela es buena, mala o pésima y, también, que ella ha envenenado a menudo mi placer de lector al hacerme descubrir a poco de comenzar una novela sus costuras, incoherencias, fallas en los puntos de vista, la invención del narrador y del tiempo, todo aquello que el lector inocente (el “lector-hembra” lo llamaba Cortázar para escándalo de las feministas) no percibe, lo que le permite disfrutar más y mejor que el lector-crítico de la ilusión narrativa.

¿A qué viene este preámbulo? A que acabo de pasar unas semanas, con todas mis defensas críticas de lector arrasadas por la fuerza ciclónica de una historia, leyendo los tres voluminosos tomos de *Millennium*, unas 2.100 páginas, la trilogía de Stieg Larsson, con la felicidad y la excitación febril con que de niño y adolescente leí la serie de Dumas sobre los mosqueteros o las novelas de Dickens y de Victor Hugo, preguntándome a cada vuelta de página “¿Y ahora qué, qué va a pasar?” y demorando la lectura por la angustia premonitória de saber que aquella historia se iba a terminar pronto sumiéndome en la

orfandad. ¿Qué mejor prueba que la novela es el género impuro por excelencia, el que nunca alcanzará la perfección que puede llegar a tener la poesía? Por eso es posible que una novela sea formalmente imperfecta, y, al mismo tiempo, excepcional. Comprendo que a millones de lectores en el mundo entero les haya ocurrido, les esté ocurriendo y les vaya a ocurrir lo mismo que a mí y sólo deploro que su autor, ese infortunado escritor sueco, Stieg Larsson, se muriera antes de saber la fantástica hazaña narrativa que había realizado.

Repito, sin ninguna vergüenza: fantástica. La novela no está bien escrita (o acaso en la traducción el abuso de jerga madrileña en boca de los personajes suecos suena algo falsa) y su estructura es con frecuencia defectuosa, pero no importa nada, porque el vigor persuasivo de su argumento es tan poderoso y sus personajes tan nítidos, inesperados y hechiceros que el lector pasa por alto las deficiencias técnicas, engolosinado, dichoso, asustado y excitado con los percances, las intrigas, las audacias, las maldades y grandezas que a cada paso dan cuenta de una vida intensa, chisporroteante de aventuras y sorpresas, en la que, pese a la presencia sobrecogedora y ubicua del mal, el bien terminará siempre por triunfar.

La novelista de historias policíacas Donna Leon calumnió a *Millennium* afirmando que en ella sólo hay maldad e injusticia. ¡Vaya disparate! Por el contrario, la trilogía se encuadra de manera rectilínea en la más antigua tradición literaria occidental, la del justiciero, la del Amadís, el Tirante y el Quijote, es decir, la de aquellos personajes civiles que, en vista del fracaso de las instituciones para frenar los abusos y crueldades de la sociedad, se echan sobre los hombros la responsabilidad de deshacer los entuertos y castigar a los malvados. Eso son, exactamente, los dos héroes protagonistas, Lisbeth Salander y Mikael Blomkvist: dos justicieros. La novedad, y el gran éxito de Stieg Larsson, es haber invertido los términos acostumbrados y haber hecho del personaje femenino el ser más activo, valeroso, audaz e inteligente de la historia y de Mikael, el periodista fornicario, un magnífico secundón, algo pasivo pero simpático, de buena entraña y un sentido de la decencia infalible y poco menos que biológico.

¡Qué sería de la pobre Suecia sin Lisbeth Salander, esa *hacker* querida y entrañable! El país al que nos habíamos acostumbrado a situar, entre todos los que pueblan el planeta, como el que ha llegado a estar más cerca del ideal democrático de progreso, justicia e igualdad de oportunidades, aparece en *Los hombres que no amaban a las mujeres*, *La chica que soñaba con una cerilla y un bidón de gasolina* y *La reina en el palacio de las corrientes de aire*, como una sucursal del infierno, donde los jueces prevarican, los psiquiatras torturan, los policías y espías delinquen, los políticos mienten, los empresarios estafan, y tanto las instituciones y el *establishment* en general parecen presa de una pandemia de corrupción de proporciones priístas o fujimoristas. Menos mal que está allí esa muchacha pequeñita y esquelética, horadada de colgijitos, tatuada con dragones, de pelos

puercoespín, cuya arma letal no es una espada ni un revólver sino un ordenador con el que puede convertirse en Dios -bueno, en Diosa-, ser omnisciente, ubicua, violentar todas las intimidades para llegar a la verdad, y enfrentarse, con esa desdeñosa indiferencia de su carita indócil con la que oculta al mundo la infinita ternura, limpieza moral y voluntad justiciera que la habita, a los asesinos, perversos, traficantes y canallas que pululan a su alrededor.

La novela abunda en personajes femeninos notables, porque en este mundo, en el que todavía se cometen tantos abusos contra la mujer, hay ya muchas hembras que, como Lisbeth, han conquistado la igualdad y aun la superioridad, invirtiendo en ello un coraje desmedido y un instinto reformador que no suele ser tan extendido entre los machos, más bien propensos a la complacencia y el delito. Entre ellas, es difícil no tener sueños eróticos con Monica Figuerola, la policía atleta y gigante para la que hacer el amor es también un deporte, tal vez más divertido que los *aerobics* pero no tanto como el *jogging*. Y qué decir de la directora de la revista *Millennium*, Erika Berger, siempre elegante, diestra, justa y sensata en todo lo que hace, los reportajes que encarga, los periodistas que promueve, los poderosos a los que se enfrenta, y los polvos que se empuja con su esposo y su amante, equitativamente. O de Susanne Linder, policía y pugilista, que dejó la profesión para combatir el crimen de manera más contundente y heterodoxa desde una empresa privada, la que dirige otro de los memorables actores de la historia, Dragan Armanskij, el dueño de Milton Security.

La novela se mueve por muy distintos ambientes, millonarios, rufianes, jueces, policías, industriales, banqueros, abogados, pero el que está retratado mejor y, sin duda, con conocimiento más directo por el propio autor -que fue reportero profesional- es el del periodismo. La revista *Millennium* es mensual y de tiraje limitado. Su redacción, estrecha y para el número de personas que trabajan en ella sobran los dedos de una mano. Pero al lector le hace bien, le levanta el ánimo entrar a ese espacio cálido y limpio, de gentes que escriben por convicción y por principio, que no temen enfrentar enemigos poderosísimos y jugarse la vida si es preciso, que preparan cada número con talento y con amor y el sentimiento de estar suministrando a sus lectores no sólo una información fidedigna, también y sobre todo la esperanza de que, por más que muchas cosas anden mal, hay alguna que anda bien, pues existe un órgano de expresión que no se deja comprar ni intimidar, y trata, en todo lo que publica e investiga, de deslindar la verdad entre las sombras y veladuras que la ocultan.

Si uno toma distancia de la historia que cuentan estas tres novelas y la examina fríamente, se pregunta: ¿cómo he podido creer de manera tan sumisa y beata en tantos hechos inverosímiles, esas coincidencias cinematográficas, esas proezas físicas tan improbables? La verosimilitud está lograda porque el instinto de Stieg Larsson resultaba

infalible en adobar cada episodio de detalles realistas, direcciones, lugares, paisajes, que domicilian al lector en una realidad perfectamente reconocible y cotidiana, de manera que toda esa escenografía lastrara de realidad y de verismo el suceso notable, la hazaña prodigiosa. Y porque, desde el comienzo de la novela, hay unas reglas de juego en lo que concierne a la acción que siempre se respetan: en el mundo de *Millennium* lo extraordinario es lo ordinario, lo inusual lo usual y lo imposible lo posible.

Como todas las grandes historias de justicieros que pueblan la literatura, esta trilogía nos conforta secretamente haciéndonos pensar que tal vez no todo esté perdido en este mundo imperfecto y mentiroso que nos tocó, porque, acaso, allá, entre la “muchedumbre municipal y espesa”, haya todavía algunos quijotes modernos, que, inconspicuos o disfrazados de fantoches, otean su entorno con ojos inquisitivos y el alma en un puño, en pos de víctimas a las que vengar, daños que reparar y malvados que castigar. ¡Bienvenida a la inmortalidad de la ficción, Lisbeth Salander!

ANEXO 6



La rabia de Stieg Larsson

La primera novela de la saga 'Millennium' descubre la fuerza del escritor sueco LORENZO SILVA 9 JUN 2008

“Ninguna cadena es más fuerte que su eslabón más débil”, razona Sherlock Holmes en uno de sus casos. Siglo y pico después, Lisbeth Salander, la insólita investigadora que protagoniza junto al reportero Mikael Blomkvist la saga policiaca *Millennium*, lo parafrasea con una fórmula acorde a los tiempos: “Ningún sistema de seguridad es más fuerte que su usuario más débil”. Salander acaba de violar la protección de los ficheros de la policía, colándose en el ordenador personal de un descuidado fiscal que guarda allí todos los informes sobre ella.

Quizá sea este original y perturbador personaje la principal baza de las novelas del sueco Stieg Larsson, el autor de la serie *Millennium*, cuya primera entrega, *Los hombres que no amaban a las mujeres*, acaba de aparecer en España, editada por Destino. Salander (veintitantos años, metro y medio de estatura y 42 kilos de peso) es una *hacker* de pavorosa inteligencia, capaz de meterse en el disco duro de cualquiera y vaciarle sin ningún remordimiento la intimidad si cree que resulta necesario para alcanzar sus objetivos. Los psiquiatras que la han tratado desde pequeña la califican como una sociópata con rasgos psicopáticos; lo cierto es que es huraña, salvaje y vengativa. No tiene la más mínima confianza en la ley ni en las autoridades, y en su biografía hay motivos sobrados para ello. Por tanto, aplica sus propios métodos, sobre la base de un particular e inmisericorde sentido de la justicia: “Nadie es inocente. Sólo hay diversos grados de responsabilidad”.

El azar la lleva a indagar un oscuro asunto (la desaparición de una joven de rica familia, ocurrida 30 años atrás) junto a Mikael Blomkvist, un periodista en horas bajas tras haber sido condenado por difamación a raíz de un reportaje para el que le han suministrado información falsa. Blomkvist es cuarentón, idealista, padre divorciado y desastroso (así lo reconoce él mismo) y un incorregible mujeriego al que las mujeres utilizan de forma reiterada. También Lisbeth.

Este extraño y desparejo dúo ha arrasado ya en Suecia, Noruega, Dinamarca, Francia y Alemania, y amenaza con extender los estragos de su irresistible encanto al Reino Unido y Estados Unidos. En Suecia ha vendido tres millones de ejemplares (para una población de nueve millones de habitantes). En Francia ha superado el millón. Y lleva decenas de semanas copando los primeros puestos de las listas.

Sin duda, la fuerza simbólica de estos personajes, y su capacidad para conectar con muy diversos lectores, incluidos los jóvenes, explica una buena parte del *boom* Larsson. Pero además tiene alguna culpa el indudable oficio de un narrador riguroso y eficaz, que sabe mantener con solvencia varias líneas de acción sin que el lector pierda nunca el interés ni el hilo en ninguna de ellas. Y tampoco es ajeno al fenómeno el territorio en que se mueven las pesquisas de Salander y Blomkvist, el lado oscuro de la modélica sociedad sueca, donde tienen lugar todas las abyecciones imaginables: violencia sexual, prostitución de menores, corrupción pública y privada, etcétera. Al enfrentarse a todos estos asuntos, Larsson, a través del quijotesco Blomkvist y la implacable Salander, ofrece un discurso moral explícito, que constituye, sin duda, una intención principal de su obra. Pero a la vez exhibe ante el lector un material bronco y escabroso, a cuyo morboso atractivo para muchos no debieron ser del todo ajenos sus cálculos como novelista. Dicen que siempre estuvo convencido de que *Millennium* sería un éxito.

Por desgracia, no llegó a verlo. Stieg Larsson murió víctima de un infarto masivo el 9 de noviembre de 2004, con tan sólo 50 años, cuando ya había terminado las tres primeras novelas de la saga y acababa de cerrar con la editorial Norstedts el acuerdo para publicarlas. Todas ellas vieron la luz póstumamente, entre 2005 y 2007, generando una riada de coronas en derechos de autor que al morir Larsson sin hacer testamento ha ido a parar a sus herederos legales: su padre y su hermano, Erland y Joakim. Y aquí está la historia detrás de la historia, casi tan impactante como las propias novelas: Larsson, que percibía unos modestos ingresos como redactor jefe de la revista *Expo*, dedicada a investigar movimientos de intolerancia organizada, llevaba 32 años unido afectivamente a una mujer, Eva Gabrielsson, con quien no había llegado a casarse, entre otras razones, para preservarla de las amenazas que recibía a causa de su trabajo. Eva, que compartió la vida y las penurias del autor, manteniéndose a su lado hasta el día de su muerte, se vio de repente sola y sin derecho, por carecer de vínculo conyugal, a percibir un solo céntimo de los jugosos

beneficios generados por los libros a cuya gestación había asistido desde el principio. La situación no sólo produce asombro, sino que resulta paradójica, habida cuenta de la declarada militancia de Larsson a favor de los derechos de las mujeres. Gabrielsson dice que ha sido vilmente marginada por unos familiares con los que el difunto apenas mantenía relación y que sólo están interesados en cobrar el dinero, para lo que no han dudado en consentir incontables manipulaciones y alteraciones en los textos y una abusiva explotación comercial de la obra más allá de la voluntad del autor, incluida la cesión de derechos audiovisuales a una productora que ya está rodando la primera película basada en la saga.

A estas acusaciones se oponen tajantemente los editores, que sostienen que en todo momento han procedido en la edición y la explotación de la obra conforme a los deseos que el autor manifestó antes de morir, y que el asunto de la herencia es una cuestión familiar en la que no pueden inmiscuirse, debiendo limitarse a tratar, a efectos contractuales y económicos, con los herederos legales. En cuanto a éstos, Erland Larsson se defiende alegando que no han hecho sino ejercitar los derechos que la ley les concede, que es una falsedad que mantuviera con su hijo una relación distante, y que si no han llegado a un arreglo con Gabrielsson ha sido por el “carácter difícil” de ésta y porque no admitía otra solución que ser ella quien dirigiese todo, cuando no se encontraba en condiciones psíquicas para hacerlo.

Después de leer los libros, escuchar a unos y a otros y recorrer Södermalm, el apacible barrio residencial donde viven Blomkvist y Salander (no lejos de donde vivía el propio Larsson), se le queda a uno una amarga sensación. Más allá del fenómeno editorial, hubo una vez un hombre que, como evoca Eva Gabrielsson, escribía desde la rabia y no sólo para entretener. Al parecer tenía pensadas otras siete novelas, y parte de la cuarta ya escrita en el ordenador portátil que Gabrielsson se ha negado a entregar a la familia. Por estas tranquilas calles de Södermalm vaga su espíritu indómito, que también pervive en la divisa de su heroína Lisbeth Salander: “Antes morir que capitular”.

Lorenzo Silva es escritor. *La reina sin espejo* es uno de sus últimos libros.

ANEXO 7



La conclusión de la trilogía 'Millennium', el 23 de junio

'La reina en el palacio de las corrientes de aire' se publicará un mes después del estreno de la película de la primera parte en España

EFE BARCELONA 21 ABR 2009 - 18:17 CET

Los traductores han logrado lo que no parecía tan claro hace tan solo dos semanas: tener a tiempo la tercera y última entrega de la saga Millenium, creada por el sueco Stieg Larsson, y tenerla lista para antes del verano. Destino la publicará el 23 de junio, según ha informado este martes la editorial. *La reina en el palacio de las corrientes de aire* llegará a las librerías casi un mes después de que se estrene en los cines españoles -el 29 de mayo- la película basada en la primera novela, *Los hombres que no amaban a las mujeres*. La que cierra la trilogía de Larsson, fallecido de un infarto en 2004, poco antes de que se publicara en Suecia la primera de sus novelas, también está protagonizada por el periodista Mikael Blomkvist y la *hacker* bisexual Lisbeth Salander.

En junio hará un año que Destino publicó en España *Los hombres que no amaban las mujeres*, a la que siguió, en noviembre, *La chica que soñaba con una cerilla y un bidón de gasolina*, precedidas ambas de un éxito apabullante en los 32 países en los que se había editado hasta entonces: más de 7 millones de ejemplares vendidos. De los 10 millones de ejemplares que lleva ya vendidos en todo el mundo, más de 1 millón corresponden a España, según datos de la editorial.

Destino situará además este jueves, Día del Libro y de San Jordi, un stand en el Paseo de Gracia de Barcelona dedicado a Stieg Larsson, en el que los lectores podrán

escribir en un bloc gigante su opinión sobre las novelas de la serie *Millennium*, y además todos los que se acerquen por la tarde con uno de los títulos ya publicados serán obsequiados con una camiseta.

ANEXO 8



“Son los mejores libros que ha escrito un sueco”

La segunda entrega de la trilogía ‘Millennium’ continúa el ‘fenómeno Larsson’ en España, que ya ha vendido más de 300.000 ejemplares
ABEL GRAU MADRID 3 DIC 2008 - 14:39 CET

Aquel periodista sueco tenía una convicción. “Se le veía en la mirada. Sus ojos hablaban ya en otro idioma”, recuerda uno de sus mejores amigos, el reportero Kurdo Baksi. Fue en Estocolmo en 2003. Aquel colega, recuerda Baksi, le reveló que había escrito tres novelas sobre un reportero sagaz y una joven y arisca *hacker*. Y le dijo una cosa más: “Son los tres mejores libros que un sueco ha escrito en este país”. Y planeó lo que haría con todo el dinero que iba a ganar. Baksi se tomó aquello como una fanfarronada. “Le dije que no iba a funcionar. Obviamente, me equivoqué”.

El periodista de la mirada visionaria era Stieg Larsson (Västerbotten, 1954-Estocolmo, 2004), un veterano redactor curtido en la investigación de la extrema derecha, y el tiempo le dio la razón. Sus tres novelas, la trilogía *Millennium*, se convirtieron en un éxito inmediato: cerca de ocho millones de ejemplares vendidos en todo el mundo, con los derechos adquiridos en 35 países, según la editorial sueca, Norstedts. *Millennium* ha sido líder de ventas en Francia y ya se preparan las adaptaciones al cine y la televisión. Larsson, sin embargo, no vivió para verlo. Falleció de un ataque al corazón el 9 de noviembre de 2004, poco después de entregar el manuscrito de la tercera novela y antes de que se publicara la primera.

El *fenómeno Larsson* arribó a España el pasado 5 de junio con la primera entrega, *Los hombres que no amaban a las mujeres* (Destino) -traducción suavizada del origi-

nal *Män som hatar kvinnor, Los hombres que odian a las mujeres-*, que ha despachado 300.000 ejemplares, va por la octava edición y lidera las listas de los libros de ficción más vendidos. Los dos protagonistas, el reportero cuarentón Mikael Blomkvist y la pirata informática Lisbeth Salander (metro cincuenta, 42 kilos, arisca y brutal), se enfrentan a una misteriosa desaparición en una isla del norte de Suecia y a un gigantesco fraude financiero. La acción detectivesca y la denuncia y el compromiso social se entremezclan en un *thriller* inspirado que se adentra en las zonas oscuras del aparentemente impecable Estado sueco, desde sus servicios de atención social a sus medios de comunicación, pasando por la clase financiera.

En la segunda parte, *La chica que soñaba con una cerilla y un bidón de gasolina* (en el original, *La chica que jugaba con fuego*), la pareja se reencuentra. El periodista experimentado y esa especie de Pippi Langstrump punk (en la definición del propio autor) investigan el tráfico de chicas de países del Este que son obligadas a prostituirse. La revista que dirige Blomkvist, *Millennium*, prepara un reportaje contundente que sacará a la luz la trama que se oculta tras la violación sistemática de las jóvenes inmigrantes. La publicación se ve interrumpida por un triple asesinato del que es acusada la propia Salander. Ambas tramas se entrelazan para adentrarse una vez más en los bajos fondos de esa sociedad sueca a la que Larsson retrata con fidelidad, según sus compatriotas. El tomo se puso a la venta la semana pasada en España con una tirada de 100.000 ejemplares y ya ha irrumpido con fuerza en las listas de ventas. La crítica también ha sido unánime al reconocer las dotes narrativas de Larsson.

Reportero de día, novelista de noche

¿Pero quién era este reportero que escribía ficción casi a escondidas, por la noche, tras la jornada laboral? “Me llaman de 40 países para saberlo”, advierte Baksi, amigo de Larsson desde 1992 y colega en la revista *Expo* desde 1995, que visitó Madrid la semana pasada para presentar el libro. “Tres palabras lo definían: raza, sexo y clase”, indica en correcto castellano este sueco de origen kurdo. Tres conceptos que resumen tres injusticias contra las que Larsson luchaba siempre. “Consideraba que si vivimos en un mundo en el que la mujer, los inmigrantes y los pobres no tienen el mismo valor que sus conciudadanos, es que este mundo es malo”. Baksi resume el carácter de Larsson: “Era un 25% sueco tímido, un 50% la madre Teresa de Calcuta, y 25% un soñador”.

Hay quien ha querido ver en el personaje de Blomkvist un álgter ego de Larsson. “Lo es y no lo es”, responde Baksi. “Blomkvist es la persona que a Larsson le hubiera gustado ser: Blomkvist es mujeriego y Larsson era muy tímido con las mujeres; Blomkvist es un periodista efectivo y fuerte y Larsson, no; Blomkvist tiene una revista de éxito (*Millennium*) y la de Larsson (*Expo*), es un proyecto perdedor”.

Disputa por la herencia

Larsson tenía pensado lo que haría con el dinero de las novelas. “Dijo: El dinero del primer libro, para mí. El del segundo, para las mujeres maltratadas [planeaba financiar una residencia para víctimas de la violencia machista y un centro de estudio del racismo], y el tercero, para la revista *Expo*”, recuerda Baksi. Y precisamente los ingresos que han generado las novelas han desatado un conflicto entre sus familiares (su padre, Erland, y su hermano, Joakim) y su compañera sentimental, Eva Gabrielsson. Ambas partes reclaman los derechos (que no sólo incluyen los libros, sino las adaptaciones al cine y la televisión).

El problema se agrava porque al parecer existe el manuscrito de una cuarta novela. Está grabado en el portátil en el que trabajaba Larsson y los abogados no se ponen de acuerdo sobre a quién pertenece. Su compañera sostiene que es propiedad de la revista *Expo*. “Es más complicado que resolver la cuestión kurda”, confiesa el reportero con ironía. El propio Baksi, que apoya a Gabrielsson, ha intermediado en la disputa y, según fuentes de la editorial española, las dos partes han llegado a un principio de acuerdo para repartirse la herencia de Larsson.

ANEXO 9



Chega às livrarias “Leite Derramado”, novo livro de Chico Buarque

SYLVIA COLOMBO

da Folha de S.Paulo

Um idoso centenário agoniza no leito de um hospital. Às enfermeiras que dele tratam, conta, de modo confuso e algo delirante, a história de sua vida.

A saga de uma família que tem início na corte portuguesa, atravessa os períodos do Império e da República Velha e desemboca nos dias de hoje é o centro do enredo de “Leite Derramado”, quarto romance do cantor, compositor e escritor carioca Chico Buarque, 64, que chega hoje às livrarias.

A trama percorre o mapa de um Rio tradicional, revisitado pela reportagem da **Folha**.

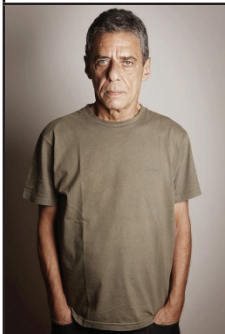
Do ponto de vista estilístico, a prosa de Chico evoca características da narrativa machadiana. O diálogo com o “bruxo do Cosme Velho” foi observado pelo crítico Roberto Schwarz e pelo economista Eduardo Giannetti, que resenharam a obra a convite da **Ilustrada**.

A inspiração inicial para o livro veio da canção “O Velho Francisco”, de 1987. O autor a tinha como esquecida até ouvir uma gravação feita pela cantora Monica Salmaso.

Em 2008, quando o produtor Rodrigo Teixeira o procurou para falar de um projeto em que escritores fariam textos baseados em músicas do cantor, Chico deu o seu aval, mas pediu que “O Velho Francisco” não fosse utilizada, pois com essa ele mesmo já estava fazendo algo. A letra fala das agruras de um ex-escravo, alforriado “pela mão do imperador”.

Ao reescutá-la, Chico pensou em escrever a história de um velho. Só que, quando foi pôr mãos à obra, mudou o enfoque. Trocou o ex-escravo por um homem de nobre estirpe. E é por meio dele, Eulálio Montenegro d'Assumpção, o tal moribundo citado acima, nascido em 16 de junho de 1907, que o escritor narra a decadência de determinada elite brasileira.

Daryan Dornelles/Folha Imagem



O cantor, compositor e escritor carioca Chico Buarque, 64, em sessão de fotos realizada em sua casa, no Rio

A questão racial, porém, continuou sendo central na obra. O protagonista casa-se com uma mulata – ainda que finja não percebê-la como tal – e tem comportamento racista em diversas ocasiões. Aos poucos, porém, os Assumpção vão misturando seu sangue nobre cada vez mais, até que o bisneto de Eulálio nasça negro, algo em que tampouco quer acreditar.

“Leite Derramado” sugere um duplo sentido. O primeiro, mais pontual, refere-se ao abandono de Eulálio pela mulher, Matilde, quando esta ainda amamentava a filha do casal. O segundo indica o significado mais geral da obra – a derrocada fatal de uma casta, tragédia que se mostra irreversível.

Um dos primeiros leitores do texto foi o romancista Rubem Fonseca, que não gostou do título e recomendou que fosse trocado. Chico pensou um pouco, mas não mudou de ideia.

O romance começou a ser escrito em agosto de 2007 e dá vida a objetos e lugares que habitam as lembranças do autor, como aparelhos de vitrola, refrigeradores Frigidaire, colégios para moças, ritmos de época. Sua paixão pelo Fluminense se materializa na figura de Xerxes, um fictício jogador indisciplinado dos anos 50.

História

A reportagem visitou locais nos quais o romance se desenvolve. Vistos hoje, os casarões de Botafogo abandonados, a ocupação desordenada da Tijuca e a explosão imobiliária de Copacabana parecem corresponder à degradação proposta pelo enredo.

Por ser filho do mais importante historiador brasileiro, Sergio Buarque de Holanda (1902-

1982), e por ter optado por um enredo sobre o passado do país, alguns acreditaram que “Leite Derramado” fosse fazer aproximações entre literatura e história.

A obra, porém, diz respeito mais à primeira do que à segunda. O próprio Chico deixou claro que partiu da ficção para a pesquisa de fatos, datas e acontecimentos, e não o contrário.

Timidez

Celebrizado por sua discrição e timidez como músico, Chico se mostra ainda mais contido como escritor. Recusa-se a conceder entrevistas, alegando dificuldades em explicar o livro além do que está dito em seu conteúdo. Quando está metido na literatura, trabalha em silêncio e praticamente isola-se para se manter totalmente concentrado, em seu apartamento, no Leblon.

“Leite Derramado” contribui para consolidar o Chico escritor. Sucede livros cuja vendagem vem crescendo. O primeiro, “Estorvo” (1991), vendeu 180 mil cópias; o segundo, “Benjamim” (1995), 85 mil; e o mais recente, “Budapeste” (2003), chegou a 275 mil.

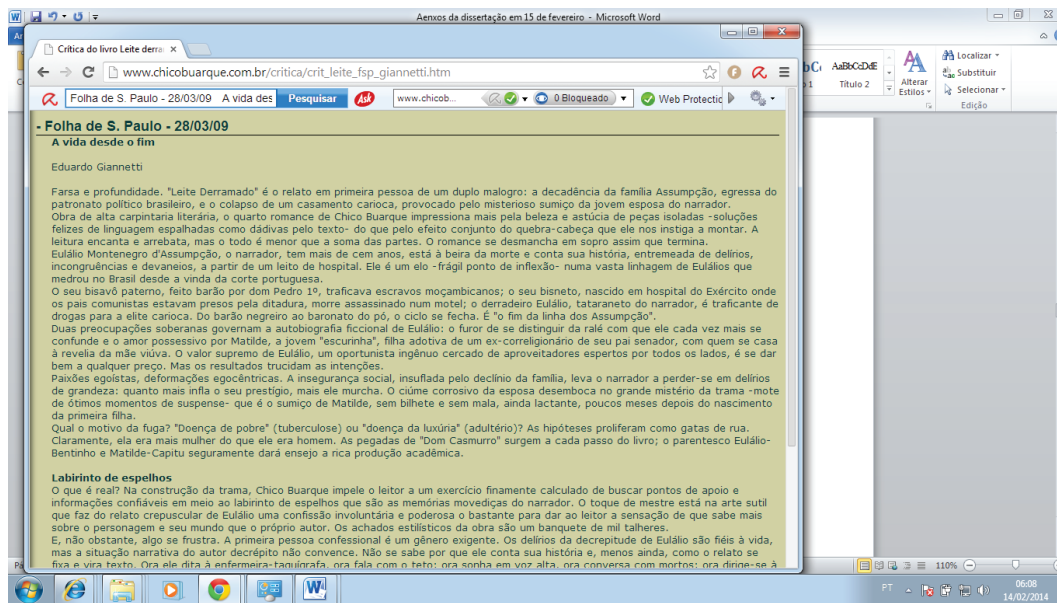
LEITE DERRAMADO

Autor: Chico Buarque

Editora: Companhia das Letras

Preço: R\$ 36 (200 págs.)

ANEXO 10



A vida desde o fim

Eduardo Giannetti

Farsa e profundidade. “Leite Derramado” é o relato em primeira pessoa de um duplo malgrado: a decadência da família Assumpção, egressa do patronato político brasileiro, e o colapso de um casamento carioca, provocado pelo misterioso sumiço da jovem esposa do narrador.

Obra de alta carpintaria literária, o quarto romance de Chico Buarque impressiona mais pela beleza e astúcia de peças isoladas -soluções felizes de linguagem espalhadas como dádivas pelo texto- do que pelo efeito conjunto do quebra-cabeça que ele nos instiga a montar. A leitura encanta e arrebatada, mas o todo é menor que a soma das partes. O romance se desmancha em sopro assim que termina. Eulálio Montenegro d’Assumpção, o narrador, tem mais de cem anos, está à beira da morte e conta sua história, entremeada de delírios, incongruências e devaneios, a partir de um leito de hospital. Ele é um elo -frágil ponto de inflexão- numa vasta linhagem de Eulálios que medrou no Brasil desde a vinda da corte portuguesa. O seu bisavô paterno, feito barão por dom Pedro 1º, traficava escravos moçambicanos; o seu bisneto, nascido em hospital do Exército onde os pais comunistas estavam presos pela ditadura, morre assassinado num motel; o derradeiro Eulálio, tataraneto do narrador, é traficante de drogas para a elite carioca. Do barão negreiro ao baronato do pó, o ciclo se fecha. É “o fim da linha dos Assumpção”.

Duas preocupações soberanas governam a autobiografia ficcional de Eulálio: o furor de se distinguir da ralé com que ele cada vez mais se confunde e o amor

possessivo por Matilde, a jovem “escurinha”, filha adotiva de um ex-correligionário de seu pai senador, com quem se casa à revelia da mãe viúva. O valor supremo de Eulálio, um oportunista ingênuo cercado de aproveitadores espertos por todos os lados, é se dar bem a qualquer preço. Mas os resultados trucidam as intenções. Paixões egoístas, deformações egocêntricas. A insegurança social, insuflada pelo declínio da família, leva o narrador a perder-se em delírios de grandeza: quanto mais infla o seu prestígio, mais ele murcha. O ciúme corrosivo da esposa desemboca no grande mistério da trama -mote de ótimos momentos de suspense- que é o sumiço de Matilde, sem bilhete e sem mala, ainda lactante, poucos meses depois do nascimento da primeira filha.

Qual o motivo da fuga? “Doença de pobre” (tuberculose) ou “doença da luxúria” (adultério)? As hipóteses proliferam como gatas de rua. Claramente, ela era mais mulher do que ele era homem. As pegadas de “Dom Casmurro” surgem a cada passo do livro; o parentesco Eulálio-Bentinho e Matilde-Capitu seguramente dará ensejo a rica produção acadêmica.

Labirinto de espelhos

O que é real? Na construção da trama, Chico Buarque impele o leitor a um exercício finamente calculado de buscar pontos de apoio e informações confiáveis em meio ao labirinto de espelhos que são as memórias movediças do narrador. O toque de mestre está na arte sutil que faz do relato crepuscular de Eulálio uma confissão involuntária e poderosa o bastante para dar ao leitor a sensação de que sabe mais sobre o personagem e seu mundo que o próprio autor. Os achados estilísticos da obra são um banquete de mil talheres.

E, não obstante, algo se frustra. A primeira pessoa confessional é um gênero exigente. Os delírios da decrepitude de Eulálio são fiéis à vida, mas a situação narrativa do autor decrépito não convence. Não se sabe por que ele conta sua história e, menos ainda, como o relato se fixa e vira texto. Ora ele dita à enfermeira-taquígrafa, ora fala com o teto; ora sonha em voz alta, ora conversa com mortos; ora dirige-se à filha, ora ao leitor. A trama do ato de contar é tecnicamente débil - não para em pé.

Simplismos esporádicos à parte, “Leite Derramado” cutuca e devassa com olhar cortante as mazelas da vida brasileira: a desigualdade obscena; a promiscuidade público-privada; a subserviência colonizada; o preconceito velado pela cordialidade. O que falta, porém, é a construção de ao menos um personagem com o qual se possa ter um vínculo de empatia. Os Eulálios senhoriais são calhordas; os Balbinos da estirpe servil, quando aparecem em cena, mais parecem boçais, e Matilde não tem vida interior. A sociologia festeja, mas a filosofia rasteja.

Se o novo romance de Chico Buarque fosse uma partida de futebol, seria um daqueles jogos repletos de lances memoráveis, fintas deslumbrantes, toques de gênio, mas em que o conjunto do time e o desenrolar da peleja deixam a desejar. Falta armação de jogo. O autor de “Deus lhe Pague” e “Futuros Amantes” foi mais longe

ANEXO 11



Brincalhão, mas não ingênuo¹⁴

As flutuações entre presente e passado, realidade e fantasia, são asseguradas, com total precisão, pela maestria literária de Chico Buarque

**ROBERTO SCHWARZ
ESPECIAL PARA A FOLHA**

«Leite Derramado» é um livro divertido, que se lê de um estirão. O título refere-se a um casamento estragado pelo ciúme e, indiretamente, ao curso das coisas no Brasil. Aos leitores mais atentos o romance sugere uma porção de perspectivas meio escondidas, que fazem dele uma obra ambiciosa. Os amigos de Machado de Assis notarão o paralelo com «Dom Casmurro».

Entre as façanhas da narrativa está a figura de Matilde, uma garota incrivelmente desejável feita de quase nada. Quando ela entra no mar, daquele jeito dela, é «como se pulasse corda». «Saía da igreja como quem saísse do cinema Pathé» e circulava pela fila de pêsames «como se estivesse numa fila de sorveteria». O ciúme que ela desperta no marido-narrador, Eulálio d'Assumpção (com «p», para não ser confundido com os meros Assunção), é o pivô do livro e dá margem a sequências e análises memoráveis. Note-se, para contrabalançar a impressão de encantamento juvenil, que o narrador é um homem de cem anos, internado à força num hospital infecto. Entre gritos, vizinhos entubados e baratas andando na parede ele recorda - a 80 anos de distância - o breve casamento em que foi feliz e traído (em sua opinião). De tempos em tempos a boa lembrança ainda é capaz de transformar o macróbio acamado em «maior homem do mundo», metáfora que

¹⁴ Disponível em: <<http://www1.folha.uol.com.br/fsp/ilustrad/fq2803200908.htm>>. Acesso em: 14 nov. 2013.

é uma indecência alegre. Por sua vez, o feitiço irreverente de Matilde, entre modernista e patriarcal, também foge ao decoro: a esposa perturbadora não tem ginásio completo, é mãe aos 16 anos e assobia para chamar os garçons, além de ser aluna-problema do Sacré Coeur e congregada mariana.

Como tudo que é interessante, o ciúme e o amor não se esgotam em si mesmos. Entre várias irmãs claras, Matilde é a única escura, para desgosto da sogra, que entretanto tem um irmão beicudo. Mais adiante se saberá que a moça é filha adotiva duma escapadela baiana do pai. Os seus conhecimentos de francês e a sua cultura geral deixam a desejar, envergonhando o marido, que nos momentos de ciúme acha que casou com uma mulher vulgar. Para educá-la ou humilhá-la ele gosta de encher a boca «para contar como é um transatlântico por dentro». Em plano diferente mas aparentado, a pele «quase castanha» da menina combina com cetim laranja, o que deslumbra e enfurece Eulálio, que preferiria que ela usasse roupa mais fechada, de tons mais discretos. Em suma, tanto o amor como o ciúme se alimentam da desigualdade de classe e de cor, que segundo a ocasião funcionam como atrativo ou objeção. Estamos em plena comédia brasileira.

Quando é abandonado por Matilde, que vai embora sem dar explicação, Eulálio não se desinteressa das mulheres. Como Dom Casmurro ele recebe visitas femininas em seu casarão, às quais pede que vistam as roupas da outra, insubstituível. A relação desigual, em que nome de família, dinheiro e preconceito de cor e classe se articulam com desejo e ciúme, forma um padrão consistente, que vira cacoete. Os seus desdobramentos mais reveladores ocorrem no hospital, onde o patriarca centenário, agora já sem tostão, faz a corte a praticamente todas as enfermeiras de turno, a que promete casamento, roupas finas, nome ilustre, palacete e baixelas, desde que se dediquem só a ele. A uma delas, como um eco dos atritos com Matilde, ele garante que não irá perguntar o que ela faz durante as suas tardes, quando não está com ele, nem vai se envergonhar dela em sociedade.

Lembranças e digressões

Por momentos Eulálio acha que está ditando as suas memórias às enfermeiras, em cuja gramática não confia. Como elas não lhe dão maior bola, o leitor conclui que estão apenas preenchendo o prontuário hospitalar, pedindo o ano de nascimento e a filiação do paciente que fala pelos cotovelos. Seja como for, entre anedotas familiares, lembranças e digressões, ele vai desenrolando a história dos Assumpção, começando no século 15 e chegando a um incerto tataraneto em 2007.

Quanto aos antepassados, as memórias têm algo dum samba do crioulo doido da classe dominante. Depois de chegar ao Brasil na comitiva de dom João 6º, quando

um trisavô serviu de confidente a dona Maria, a louca, a família dedica-se ao tráfico negreiro e, mais adiante, a negociatas propiciadas pelo abolicionismo, visando repatriar os negros à África. Já na República, o pai de Eulálio é um senador belle époque, fixado em loiras e ruivas, de preferência sardentas, além de ser homem de confiança dos armeiros franceses, que através dele vendem canhões obsoletos ao exército brasileiro. Quanto aos descendentes, a filha baixa o nível ao casar com um filho de imigrante, o neto sai comunista da linha chinesa e o bisneto, nascido na cadeia onde o pai esteve preso e foi morto, é um crioulo, pai por sua vez de um garotão traficante de drogas, que aparecerá no “Jornal Nacional” de cara encoberta pela jaqueta. Do ângulo senhorial, a degradingolada não podia ser maior. Do ângulo a que o livro deve a sua acidez e qualidade, alguma coisa na família pode ter melhorado, nada piorou, e no essencial ficaram elas por elas.

A nulidade do próprio Eulálio é quase total, uma verdadeira proeza artística a seu modo. Como ele mesmo é o narrador, temos uma situação literária machadiana, em que a crítica social não se faz diretamente, mas pela autoexposição “involuntária” de um figurão. Recapitulando sua vida com propósito sentimental, este sem querer vai entregando os segredos de sua classe, em especial os podres. O pressuposto desta solução formal -trata-se de uma forma em sentido pleno- é uma certa conivência maldosa entre o autor e o leitor esperto, às expensas do canastrão que está com a palavra. O virtuosismo com que Chico encarna em primeira pessoa a mediocridade e os preconceitos oligárquicos de seu narrador, tornando-o extremamente interessante, e aliás sempre engraçado, é notável. Além da referência machadiana, provavelmente deliberada, há uma afinidade de fundo com a ficção de Paulo Emílio Salles Gomes, outro mestre na denúncia travestida de recordação.

Assim, quando perde o pai, Eulálio trata de lhe seguir os passos ilustres. Enverga uma das gravatas inglesas do senador, vai tomar cafezinho com políticos nos respectivos gabinetes, passa pelo escritório da Le Creusot, a firma francesa cujas negociatas o grande homem facilitava, leva bombons à secretária, fuma uns charutos, dá uma chegada ao banco e antes das quatro volta para casa. Como não é senador, agora ficou tudo mais difícil e precisa ele mesmo fazer a fila para desembaraçar a mercadoria na alfândega. As coisas já não funcionam como antes, mas ainda assim o esquema da família “cujo nome abre portas” é luminoso como um sonho e vale uma citação extensa. À maneira do Machado da “Teoria do Medalhão”, o romancista fixa um tipo nacional.

“Mas eu não tinha dúvidas de que, para mim, a porta certa se abriria sozinha. De trás dela, me chamaria pelo nome justamente a pessoa que eu procurava. E esta me anunciaria com presteza à pessoa influente, que desceria as escadas para me buscar. E me abriria seu gabinete, onde já me aguardariam várias chamadas telefônicas. E pelo telefone, poderosas pessoas me soprariam as palavras que desejavam ouvir. E de

olhos fechados, eu molharia pelo caminho as mãos que meu pai molhava. E pelo triplo do preço tratado me comprariam os canhões, os obuses, os fuzis, as granadas e toda a munição que a Companhia tivesse para vender. Meu nome é Eulálio d'Assumpção, não por outro motivo a Le Creusot & Cie. me confirmou como seu representante no país.” Dito isso, há um ponto em que Eulálio não é medíocre. O seu gosto pelas mulheres é forte e lhe dita condutas e análises surpreendentes, em dissonância com a sua frouxidão geral, com seus preconceitos de toda ordem e as obnubilações do ciúme. Longe de ser um erro na construção da personagem, o desnível compõe um tipo. Ainda aqui estamos em águas machadianas, onde também a fibra amatória é a exceção que escapa a certo rebaixamento genérico e derrisório imposto pela condição de ex-colônia às elites brasileiras. Como marca local, a desproporção entre a intensidade da vida amorosa e a irrelevância da vida do espírito é uma caracterização profunda, com alcance histórico, a que o romance de Chico Buarque acrescenta uma figura.

Sem resposta

O núcleo romanesco da intriga -o seu elemento de sensação- é o desaparecimento inexplicado de Matilde. Ela se foi com o engenheiro francês? Fugiu aos ciúmes do marido? Caiu na vida? Pegou uma doença e quis morrer fora da vista dos seus? Morreu num acidente de carro, acompanhada de um homem? Ao sabor da oportunidade, as explicações são adotadas pelo próprio marido, pela sogra, pela mãe adotiva, pela filha, pelas coleguinhas desta, pelo pároco da Candelária, que veio tomar chá, e pela voz anônima da cidade. Como em “Dom Casmurro”, não há resposta segura para o traiu-não-traiu, e o livro é construído de maneira a alimentar o ânimo fofoqueiro dos leitores. Em duas ocasiões antológicas, atormentado pelo ciúme, que o empurra a barbarizar, Eulálio vê a sua certeza se desfazer em nada. Por outro lado, se a incerteza dos fatos, da cronologia e da memória está no centro da intriga, a realidade que se forma à sua volta é clara e sólida, sem nada de indecível, e as dúvidas do narrador se encaixam nela com naturalidade, compondo um panorama social amplo, de muita vivacidade. A carpintaria atrás do jorro aleatório das recordações é realista e controlada até o último pormenor.

Pelo foco nos Assumpção, pelo arco de tempo abarcado e pelas questões de classe e raça, “Leite Derramado” pareceria ser um romance histórico ou uma saga familiar, coisas que não é. Como nos filmes em que a ambientação diz tanto ou mais do que a intriga, o pano de fundo contemporâneo talvez seja a personagem principal, a que Eulálio, a despeito das presunções, se integra como um anônimo qualquer. A pretexto disso e daquilo, da petulância popular de Matilde, das surras de chico-

te que são tradição na família, do horror aos hospitais públicos ou do samba na vitrola, o que se configura é a modernização na variante brasileira, em que tudo desemboca. Os Assumpção, que passam de acompanhantes de dom João 6º a barões negreiros, a aproveitadores do abolicionismo e a traficantes de influência na República Velha, são antes uma categoria social do que uma família e importam menos do que o tempo que os atravessa.

Não há encadeamento interno individualizando e separando as estações, as quais compartilham a condição antediluviana, recuada de uma era. Elas funcionam como o passado senhorial em bloco por oposição ao presente moderno, ou também, pelo contrário, como a prefiguração deste e de sua desqualificação. A tônica recai na diferença entre os tempos? Na superação de um pelo outro?

Na decadência? Na continuidade secreta? Quem configura a resposta, que não é simples, é o vaivém entre antes e agora, operado pela agilidade da prosa. Os jardins dos casarões de Botafogo são substituídos por estacionamento, os chalés de Copacabana por arranha-céus, as fazendas por favelas e rodovias, e as negociatas antigas por outras novas, talvez menos exclusivas.

A relação desconcertante dessa periodização com as ideias correntes de progresso -ou de retrocesso- faz a força do livro, que é brincalhão, mas não ingênuo. As flutuações entre presente e passado, realidade e fantasia, ângulo familiar e ângulo público são caucionadas, no plano da verossimilhança psicológica, pela confusão mental do narrador. No plano da técnica narrativa elas são asseguradas, com total precisão, pela maestria literária de Chico Buarque, o romancista, para quem o narrador de anteontem é um artifício que permite sobrepor e confrontar as épocas.

É claro que não se trata aqui das derivas da memória de um ancião, mas de invenções do artista, sempre intencionais, carregadas de humorismo e ambiguidade. Para não perder a nota específica, ligada à história nacional, é preciso ter em mente a substância polêmica de cada situação, com a sua parte de alta comédia. O barão negreiro, por exemplo, foi uma glória da família, continua a sê-lo para Eulálio, mas é um malfeitor para os pósteros.

Mesma coisa para o avô abolicionista, um benfeitor tão problemático quanto o outro: em vez de integrar os negros à sociedade brasileira, como quer a consciência de hoje, ele quer devolvê-los à África e ganhar dinheiro na operação. Já o pai senador, um pró-homem da República, representa bem o que pouco tempo depois se chamaria um laçao do imperialismo.

Assim, trazendo escravos ou mandando-os de volta, cobrando e torrando comissões ilegais, os Assumpção vão cumprindo o seu papel de classe dominante, europeiza-

dissimos e fazendo tudo fora da lei. A dissonância entre a autoimagem e a imagem que a história fixaria deles em seguida -mas será que fixou?- impregna a narrativa de comicidade politicamente incorreta do começo ao fim.

Senso crítico

O padrão da prosa, que tem correspondência profunda com esse quadro geral, é muito brilhante. Por um lado, a fala de Eulálio é salpicada de expressões um pouco fora de uso, indicando idade e privilégio social; por outro, a sua leveza e alegria são netas do modernismo e de uma estética contrária à afetação. Assim, a fala é e não é de Eulálio, ou melhor, ela é uma imitação cheia de humor, impregnada de senso crítico. O seu andamento ligeiro dissolve as presunções senhoriais, que se transformam em ilustrações quase didáticas dos despropósitos de outrora. “Nunca uma nódoa, uma ruga na roupa, meu pai de manhã sai do quarto tão alinhado quanto entrou de noite, e quando menor eu acreditava que ele dormia em pé feito cavalo”. Esquematizando, digamos que os termos antigos ora são de gente graúda, marcando autoridade ou truculência, ora são familiares, marcando a informalidade também tradicional. Esta segunda vertente envelheceu menos e guarda parentesco de fundo com a familiaridade sem família de nossos dias, representada no caso pela TV sempre ligada no mais alto, pela polícia trafegando na contramão, pela desgraceira nos hospitais populares, pela trambicagem geral, pela cidade que não termina, pela sem-cerimônia em público, pela gramática desautorizada. É como se o presente continuasse a informalidade do passado patriarcal, multiplicando-a por mil, dando-lhe a escala das massas, para melhor ou para pior.

Talvez seja isso o “leite derramado” que não adianta chorar: persistiu a desigualdade, desapareceram o decoro e a autoridade encasacada, e não se instalaram o direito e a lei. É o que no interregno entre antigamente e agora se chamava modernização sem revolução burguesa. Sem saudosismo nem adesão subalterna ao que está aí, a invenção realista de Chico Buarque é uma soberba lufada de ar fresco.

Avaliação: ótimo

ROBERTO SCHWARZ, 70, é crítico literário, autor de “Ao Vencedor as Batatas”, entre outros.

ANEXO 12



CRÍTICA: LOS NUEVOS

El rechazo al olvido

FRANCISCO SOLANO 28 FEB 2004

Frente al afán de tantos jóvenes autores, deseosos de publicar, cuanto antes, sus primeros escauceos literarios, y la impaciencia de otros, ya con la juventud en el diván, que no quieren irse de este mundo sin ver su nombre en una portada, se agradece esa tercera vía, poco transitada hoy, de quienes no aparecen en la palestra pública, hasta asegurarse de que su oficio literario está maduro. Sigilo o acaso pudor, lo cierto es que esa vida preliminar, dedicada a forjar un material verbal que no sea hijo del mercado o de la moda, sin ser garantía de excelencia, al menos acredita una firme determinación a favor de la literatura, considerada un arte de sentido, no un cúmulo de anécdotas que trenzan una historia programada, mil veces leída.

En otras ocasiones se ha deplorado, en esta misma sección, la disminuida exigencia con que los nuevos autores certifican su valor literario y la lamentable generosidad de algunas editoriales para darles cabida en sus catálogos. Por suerte, hay excepciones, aunque la nutrida concurrencia de libros de débiles propósitos, tan pertinaz, parece una tendencia fatalmente contagiosa. Si el ocio, la curiosidad, o algún extraño lenitivo, impusiera la lectura única de primeras obras, no quedaría otra opción, para seguir respirando, que desertar de la literatura.

Una excepción admirable, por tanto un aliciente inesperado que corrige el chasco general, es el primer libro de Alberto Méndez (Madrid, 1941), *Los girasoles ciegos*, una serie de cuatro relatos sobre la derrota, con el horror de nuestra Guerra Civil como origen

de la calamidad. Las historias, datadas en los años que van de 1939 a 1942, conforman una única tira trágica, con ecos de unas a otras, repeticiones y engarces que arman un friso narrativo y articulan el carácter unitario del libro; Alberto Méndez concede a cada relato su singularidad, pero sólo el conjunto instaura su sentido, que no es otro que admitir la labor del duelo, según el epígrafe de Carlos Piera que abre el libro: “El duelo no es ni siquiera cuestión de recuerdo: no corresponde al momento en que uno recuerda a un muerto, un recuerdo que puede ser doloroso o consolador, sino a aquel en que se patentiza su ausencia definitiva. Es hacer nuestra la existencia de un vacío”.

Los girasoles ciegos se publica en un momento en que la memoria histórica de este país, impulsada más por organizaciones ciudadanas que por instituciones públicas, se encuentra empeñada en recuperar y dignificar a las víctimas del bando derrotado, enterradas en las llamadas “fosas del olvido”. A la vez, con distintos enfoques, han ido apareciendo novelas que tematizan este olvido: *Soldados de Salamina*, de Javier Cercas; *La voz dormida*, de Dulce Chacón; *Las trece rosas*, de Jesús Ferrero. La novela de Cercas pone un aura de consolación en los vencidos que transfigura la derrota en victoria moral, un bucle sentimental que decora la tragedia; Chacón exalta el sacrificio de las mujeres republicanas, y honra su condición de mártires, algo no muy distinto del trato de los vencedores con sus “caídos”; Ferrero, sí, se aproxima al mito, la tragedia y el duelo. Ninguno llega más lejos que Alberto Méndez. *Los girasoles ciegos* posee la impronta y el delirio de un libro pensado durante toda una vida; cada línea se registra como si fuera la última que se escribe.

Por lo demás, son historias muy complejas, de una implacable densidad realista, pero a la vez simbólica y poética: un militar de intendencia del Ejército de Franco, horas antes de la caída de Madrid, se entrega a los vencidos, porque “no quería formar parte de la victoria”; el diario de un poeta adolescente refleja el miedo y sufrimiento de la huida, agazapado en una braña entre Asturias y León, en compañía de su hijo recién nacido y el cadáver de su novia, muerta durante el parto; la confusión de un diácono, excombatiente de la “Gloriosa Cruzada”, cuya lascivia por la madre de un alumno provoca el suicidio del marido, un intelectual antifascista, oculto tres años en un armario camuflado de la casa.

El ímpetu que anima estas historias se doblega ante el atroz infortunio de la guerra y la precisión del dolor. Con un estilo más bien seco, pero cadencioso, que se adapta a la inflexión de voz del narrador, y opera en el núcleo mismo de la desgracia, Méndez instaura un modo de liturgia civil que invoca el duelo como la única fórmula de reconocimiento público de la tragedia. Sus personajes no son del todo comprensibles, no pueden serlo; aunque acotados en su individualidad maltratada, se proyectan como una contradicción que sólo resuelve la muerte. De ahí que sean muertos que aún hostigan la memoria de este país, que serán fantasmas hasta que no se asuma su presencia. *Los girasoles ciegos*, sin duda, un libro ejemplar sobre las consecuencias de la Guerra Civil. Contribuye, desde la

más ferviente aplicación literaria, a una normalización no falseada de nuestra herencia histórica.

Los girasoles ciegos. Alberto Méndez. Anagrama. Barcelona, 2004. 155 páginas. 12 euros.

ANEXO 13



O romance familiar da barbárie

“Os Girassóis Cegos”, de Alberto Méndez, mostra permanência do trauma da guerra civil na sociedade espanhola atual

MANUEL DA COSTA PINTO
COLUNISTA DA FOLHA

A SEGUNDA Guerra Mundial gerou (além, é claro, de 50 milhões de mortos) formas específicas de literatura, na tentativa de registrar e traduzir o impacto da barbárie. De um lado, relatos da Resistência por autores engajados na luta contra o fascismo, como Beppe Fenoglio, na Itália, ou Jean Bruller, na França. De outro, a chamada “literatura de testemunho”, com memórias dos sobreviventes de campos de concentração, como Primo Levi ou Robert Antelme.

São textos que evitam o tom épico, como se a retórica bélica fosse inadequada a um conflito que dissolveu o heroísmo individual na frieza tecnológica. No caso da Espanha, que viveu um conflito considerado a ante-sala da Segunda Guerra, essa literatura assumiu feições um pouco diferentes -como se pode ler em “Os Girassóis Cegos”, de Alberto Méndez, romance com episódios relacionados à Guerra Civil Espanhola. Em primeiro lugar, trata-se de uma obra escrita por um autor nascido em 1941, quando o confronto entre os franquistas apoiados por Hitler e os republicanos já havia se encerrado. Ou seja, o tema continua latejando no imaginário espanhol a ponto de, em pleno século 21, gerar obras como essa e romances como “Soldados de Salamina”, de Javier Cercas, e “Vinte Anos e Um Dia”, de Jorge Semprún.

Em segundo lugar, seu foco são relações de dominação e culpa que se passam em âmbito privado, solicitando um trabalho de luto permanente pelas vítimas (e pela má consciência) de um regime que sobreviveu à guerra e durou até os anos 70. Méndez compõe quatro narrativas -ou quatro “derrotas”, na sua nomenclatura- que se comunicam de maneira sutil. Na primeira, um capitão abandona a falange de Franco e se rende aos vencidos “por que não queria formar parte da vitória”, buscando assim a autopunição. Na “Segunda Derrota”, temos os diários um jovem poeta que acompanha a agonia de sua mulher e de seu filho durante fuga por região conflagrada.

Algumas personagens reaparecerão de modo oblíquo nos relatos seguintes, os mais elaborados desse livro de escrita solene. Na “Terceira Derrota: 1941 ou o Idioma dos Mortos”, um prisioneiro tem a execução sempre adiada por um oficial franquista que deseja que ele conte a verdade sobre seu filho (fuzilado pelos republicanos como criminoso comum, motivo de humilhação para o pai cioso do heroísmo militar). E, no capítulo que dá título ao livro, aparecem três planos narrativos no qual o cotidiano de um casal na clandestinidade, a memória de seu filho e a carta de um diácono confessando a paixão pela mãe do menino culminam em delação política. Em “Os Girassóis Cegos”, enfim, Alberto Méndez mostra como a ideologia, no caso de um conflito fratricida como o da Espanha, se transforma em romance familiar.

OS GIRASSÓIS CEGOS

Autor: Alberto Méndez

Tradução: José Feres Sabino

Editora: Mundo

Quanto: R\$ 27,90 (160 págs.)

Avaliação: ótimo

ANEXO 14



La ficción ilumina la historia

E. L. DOCTOROW

JAVIER APARICIO MAYDEU 13 MAY 2006

Con *La gran marcha*, su última y magistral novela, que obtuvo el prestigioso Premio PEN/Faulkner y que Roca Editorial publica al unísono con nuevas traducciones en bolsillo de sus obras maestras *Ragtime* (1975) y *Billy Bathgate* (1989), regresa a nuestro mercado E. L. Doctorow, uno de los grandes de la narrativa norteamericana contemporánea, cuya novela anterior, *La ciudad de Dios* (2000), pasó sin pena ni gloria aun a pesar de ser un estimulante relato posmoderno y metaficcional que convertía Nueva York en el muro de las lamentaciones contra el que idiosincrasias y paranoias actuales escupen sus razones.

La gran marcha entronca, en cambio, con la reconstrucción histórica de Estados Unidos que Doctorow viene llevando a cabo desde su deconstrucción y parodia del *Far West* de finales del XIX en *Welcome to hard times* (1960), novela que se emparenta con el terreno preferido por Cormac McCarthy, hasta *Ragtime*, retrato de la Norteamérica inmigrante de hacia 1914, la de la represión racial y el despertar sindical que Milos Forman puso para siempre en imágenes en su gran película de 1991, *Billy Bathgate*, fresco de las décadas de los veinte y los treinta, las del charleston, la Gran Depresión, los clubes de jazz y el gansterismo, o *El libro de Daniel* (1971), relato siniestro del *caso Rosenberg* que le sirvió de pretexto para una crónica espeluznante de la década de los cincuenta, entre la modernidad de los electrodomésticos y el oscurantismo de la guerra fría. El autor de *Ragtime* reconstruye en su última novela el desenlace de la guerra civil americana a partir

del capítulo épico que el general unionista Sherman empezó a escribir en 1864 cuando condujo sesenta mil hombres envilecidos por Georgia y las Carolinas, en una gran marcha (“oh, when the saints go marching in...”) que arrasó plantaciones, liberó esclavos semejantes al ficticio Coalhouse Walter de la novela (el padre del héroe de *Ragtime*) y cambió el curso de la historia con descargas de fusilería y teatralidad marcial. Sin embargo, jamás Doctorow ha querido ejercer de autor de novela histórica. Si acaso su narrativa ilumina la historia, de ahí que Doctorow haya querido siempre que en sus páginas se den la mano los personajes históricos y las criaturas ficticias, contribuyendo a la tradición del *fact & fiction*. Henry Ford o Freud conviven en *Ragtime* con entes de ficción del mismo modo en que Sherman o el presidente Lincoln conviven en las páginas de *La gran marcha* con seres imaginarios de carne y hueso como Pearl -la esclava manumitida y bautizada con el nombre de la protagonista de *La letra escarlata* de Hawthorne, personaje en muchos sentidos alegórico- o el fotógrafo Calvin y los soldados picarescos Arly y Will, reencarnación del *miles gloriosus* tal vez inspirada en los trotamundos huidizos y sureños de Mark Twain, figuras en las que deposita el autor buena parte del delicioso humor con el que adereza la épica de un relato que en ocasiones deviene tragicómico.

La técnica narrativa exhibida

por Doctorow resulta prodigiosa, y algunas páginas de *La gran marcha* pueden esconder la deuda contraída por Doctorow con el maestro sureño: la imaginería plástica, el fraseo aforístico o sentencioso (al lector le parece que volverá a leer aquí aquella frase inapelable de *El ruido y la furia*: “La victoria es una ilusión de filósofos e imbéciles”), su hipnótica prosa con prisa de diálogos sin entrecomillar fundidos en la narración, forjada por el *modernism*, y su virtuosismo en el *showing* (el narrador abre el telón de la frase y los personajes, que no estereotipos, actúan sobre el escenario del texto) resultan reveladores, tanto como el eco inequívocamente faulkneriano del personaje del doctor Sartorius (que ya aparece en su novela *El arca de agua*) o su lectura irónica y nada ingenua del naufragio del Sur esclavista y de los estragos y enconos de la guerra civil, que le guiña un ojo a la que Faulkner llevó a cabo desde *Sartoris* (1929).

La gran marcha avanza hacia la gloria literaria en una cuadrícula formada por la lucha entre hombres e ideas (simbolizada en el relato por medio del contrapunto, aprendido en la *Trilogía USA* de Dos Passos, y la polifonía), el hundimiento de un universo social (como el que relató Joseph Roth en *La marcha de Radetzky*), las ambiguas lindes que separan civilización y barbarie y una deslumbrante e infinita capacidad de evocación, tanto de la historia cuanto de la propia tradición literaria. En manos de Doctorow, la Historia es hija de la narrativa, como quiso Aristóteles y como agradecerán los muchos lectores que se merece *La gran marcha*, una de las mejores novelas de Doctorow, ese visionario, como ha dicho Updike, que busca poesía en el pasado, y la encuentra.

LA GRAN MARCHA

E. L. Doctorow. Traducción de Isabel Ferrery Carlos Millaroca Editorial. Barcelona, 384
Páginas. 18 Euros

ANEXO 15



Composição dos personagens é o destaque de novo livro de Doctorow

MARCELO PEN
CRÍTICO DA FOLHA

Ganhador do prêmio PEN/Faulkner de 2006, o novo romance de E.L. Doctorow, autor do aclamado "Ragtime", trata da Guerra da Secessão, que, de 1861 a 1865, rachou a nação ao meio, entre nortistas e sulistas, defensores da União e os da Confederação, deixando um rastro de terror, morte e destruição jamais visto na história norte-americana. O assunto da guerra não é novo. Os leitores devem lembrar do famoso livro de Margaret Mitchell, "E o Vento Levou...", ou de "Guerra e Paz", de Leon Tolstói, por exemplo; ou ainda da mãe de todas as narrativas bélicas no Ocidente, a "Ilíada", de Homero.

Como a "Ilíada", este romance se inicia no meio da ação, em plena batalha, e acompanha o destino de um punhado de personagens por intermédio do qual um quadro mais amplo se delineia. Por esse aspecto, a luta é uma abstração. Não existe sem a perspectiva humana. São os sentimentos, frustrações e anseios dos seres humanos que interessam e, através destes, os significados despontam.

Trata-se de significados corrediços, que se deslocam como a longa marcha das tropas do Norte sobre os Estados do Sul.

É de um médico da União a melhor imagem da campanha. Ele a compara a uma criatura extensa, inumana e tentacular, dotada de centenas de milhares de pés, que consome tudo o que encontra em seu caminho e cujo cérebro, minúsculo, corresponde ao general que a maioria dos seres que compõem o organismo nunca viu.

Doctorow esmera-se na composição dos personagens; nesse investimento reside a força do romance, de resto composto de modo convencional. Há a escrava quase branca, filha bastarda de um proprietário de terras sulista, que defende sua virgindade como uma insígnia contra a conspurcação que lhe marcara o nascimento.

Há o general, que surge de forma quase ridícula montado em seu pequeno cavalo e que só se satisfaz quando comanda a marcha insensata.

Jovens renegados

E há a figura picaresca de dois jovens renegados, que, agindo de boa fé mas premidos por questões básicas de sobrevivência, passam o romance trocando de lado, ora na defesa das forças dos Sul, ora combatendo pelo exército do Norte.

São eles que melhor representam a estratégia do romance, que também segue aqui e acolá, de um lado e de outro, para mostrar várias perspectivas.

Também simbolizam a falta de sentido da guerra, de qualquer guerra, que, quando vista a posteriori, parece adquirir sentido, mas, quando se está em seu centro, assemelha-se mais a uma barafunda de forças antagônicas e intercambiáveis.

Não há deuses como na “Ilíada”. Os homens aqui têm de se haver com seus poucos recursos. Têm de lidar com a marcha insólita e com os sentidos imprecisos. Têm de procurar, como diz o mesmo personagem do médico, estabilidade no que é absurdo, desenraizado e itinerante. Uma boa idéia moderna da existência.

A MARCHA

Autor: E.L. Doctorow

Tradução: Roberto Muggiati

Editora: Record

Quanto: R\$ 39 (416 págs.)

Avaliação: bom

ANEXO 16

Professor-doutor Jézio Hernani Bonfim Gutierre, editor-executivo da Fundação Editora Unesp desde 2001. Graduado em Economia pela USP, mestre em Filosofia pela Universidade de Cambridge, mestre em Lógica e Filosofia pela Unicamp e doutor em Filosofia pela Unicamp. Atualmente é professor-assistente doutor na Unesp.

Pergunta: Para você o que é uma resenha?

Jézio: A gente tem dois tipos de resenha basicamente: as resenhas de periódico científico e as resenhas de grande imprensa. As de periódico científico são normalmente voltadas para um público específico, um público iniciado naquela temática. Então o que vai se considerar uma boa resenha para periódico científico não necessariamente é uma boa resenha para a grande imprensa, e vice-versa. A grande imprensa visa os textos e as resenhas de grande imprensa *devem* visar um público mais heterogêneo, um público que tem interesse geral, embora sem nenhuma especialização. Por isso é que o resenhista de grande imprensa não deve ser, não deve se comportar como um especialista na temática, mesmo sendo um especialista na temática. Então, por isso é que o que se procura fazer numa resenha de grande imprensa é muito próximo do que a gente poderia caracterizar como uma peça de divulgação científica. Sob esse aspecto encara-se uma resenha de grande imprensa tendo dois, ou três objetivos. O primeiro deles é procurar fazer, procurar instigar o leitor a visitar aquela temática, visitar aquele livro; em segundo lugar, fazer com que aquele livro seja inteligível, e aquela temática seja inteligível por parte de um leitor não especializado. Esses dois aspectos estão interligados porque o resenhista tem de, ao mesmo tempo, conhecer e saber transmitir o que está constando no livro original ao mesmo tempo em que, se ele gostar evidentemente do livro, então, fazer com que o leitor potencial tenha interesse em se aprofundar mais em ler o livro, com um pouco mais de conhecimento de causa. O que acho que não pode ser, essas são as coisas que devem ser esperadas de uma resenha. O que não pode se esperar de uma resenha é que ela substitua o livro. Tem um autor muito conhecido dos Estados Unidos, Hilary Putnam,¹⁵ que fala que todo sistema que pode ser resumido numa *nutshell*, numa concha de noz, ele realmente tem o mérito de uma concha de noz. Quando um livro é suficientemente complexo, múltiplo, multifacetado, não dá para você ter a expectativa de veicular todo aquele livro numa resenha. Acho que resenha o é basicamente um tira-gosto, abre as portas do livro, mas não percorre, não *pode*, não *conseguiria* percorrer livro. Resenha não necessariamente é um resumo perfeito. A resenha é uma abertura para aquele livro, algo que dá uma ideia para o leitor potencial do que o livro apresenta.

¹⁵ Hilary Putnam (31 de julho de 1926, Chicago, Illinois, EUA), filósofo norte-americano que se dedicou à metafísica, filosofia da mente e da linguagem, Fonte: < <http://www.britannica.com/EBchecked/topic/754947/Hilary-Putnam>>. Acesso em: 23 jan. 2014.

Pergunta: Qual a sua avaliação da cobertura da imprensa dos livros da Editora Unesp, considerando a trajetória da editora, o catálogo da editora.

Jézio: Acho que a gente há duas abordagens possíveis. Uma abordagem horizontal e outra vertical. De um lado, acho que em relação a essa abordagem horizontal, e o que estou entendendo por isso, uma abordagem de horizonte mesmo, de todas aquelas publicações da editora etc. e tal. Temos um catálogo hoje de 1.700 títulos, e isso é bastante coisa, levando-se em consideração o tempo de atividade que a temos, os 25 anos que completados. O que você percebe em relação a essa abordagem horizontal: que o tratamento tem sido muito pobre. Muito pobre porque, desse perfil enorme que existe, foi um número muito limitado que mereceu atenção, que mereceu resenhas por parte da grande imprensa. Estou me referindo aqui especificamente à grande imprensa. Se considerarmos periódicos científicos, de uma ou de outra forma, a grande maioria desses títulos recebeu atenção, seja por um blog, seja por uma revista científica. Mas estou agora pensando especificamente na grande imprensa. Horizontalmente a abordagem é realmente muito pobre. Diga-se de passagem que é compreensivelmente pobre, porque os espaços têm sido gradualmente eliminados; temos visto uma minguante no espaço dedicado a livros na imprensa brasileira, essa é uma tendência que se nota internacionalmente, mas *especialmente* na imprensa brasileira.

Pergunta: Mas aqui parece mais acentuada que em outros lugares.

Jézio: Sem dúvida. A tendência internacional que se verifica, aqui no Brasil é dramática. Bom, havia periódicos, suplementos inteiros dedicados a isso que não existem mais simplesmente. Depois isso passou a ser uma coisa setorial e simplesmente agora é esporádico. Há algumas coisas, em alguns jornais, algumas pessoas que se dedicam algumas vezes a fazer isso. Não estou em nenhum momento achando que é uma perseguição às editoras, mas que realmente, proporcionalmente, inclusive não só à editora, mas ao mercado editorial brasileiro, é meio escandaloso o que existe de lacuna e o que tem acontecido frequentemente, quer dizer, não deixa de ser até paradoxal que se tenha um boom no mercado editorial, de títulos, e paralelamente haja uma queda dos espaços dedicados à resenha. Isso é um *enorme* desserviço ao mundo editorial, que exista essa defasagem.

Falei do aspecto horizontal. No aspecto vertical, aquilo que tem sido, daqueles livros que têm merecido resenhas, o que posso dizer a respeito *destes* livros? Em geral, acho que até pela quantidade de espaços que são dedicados a livros, os jornais têm sido hoje mais cuidadosos nos textos e nas contribuições que são feitas a respeito dos livros que saem. No nosso caso específico, até porque publicamos determinados títulos que não são muitas vezes, na sua grande maioria, títulos imediatamente acessíveis. Então o sujeito obrigatoriamente, ao contrário do que pode acontecer com outros títulos, com literatura, por exemplo, não pode assim palpitar despreocupadamente, né? Então, por essas e outras, ou os jornais chamam gente que é do *metiê*, que é da área mesmo, e não vão falar

disparates muuuuito absurdos, eles tomam *certo* cuidado com isso. Ou então são pessoas, jornalistas responsáveis que, antes de falar, adotam a postura radical de *ler* o livro. É difícil ter um livro, especialmente para resenhas que assim mereçam esse nome, não estou falando de notas “saiu o livro tal”, para aquelas resenhas a gente nota que teve sim uma leitura, teve sim uma disposição de pensar a respeito do livro, que eu acho que é, em média, positivo. Não vejo que aqueles livros que mereceram, os livros que mereceram um trabalho, mereceram atenção, mereceram resenha, que tenham sido injustiçados pela resenha. Em um ou outro caso, o que se nota, e isso também é perfeitamente esperável, em um ou outro caso se nota que tem aqui ou ali incompreensão de um dado ou de outro, falhas de resenha aqui e acolá, mas estou falando em média; em média, acho que nessa avaliação vertical podemos considerar que o resultado das resenhas é positivo. O *grande* problema nesse caso não é qualitativo, o *grande* problema é quantitativo. É quantitativo porque, por exemplo, no caso da Unesp, que está publicando hoje 250 títulos por ano, o que temos de resenhas efetivamente, de resenhas que mereçam o nome de resenha, ao longo do ano para cada um desses livros? Alguns dos livros merecem mais de uma resenha. Mas acho que, se 10% desse total mereceram resenha que merecem o nome de resenha, é muito. Isso mostra a exiguidade da cobertura da imprensa naquele parque de publicações que desenvolvemos todo ano.

Pergunta: Você comentou duas coisas às quais eu gostaria de voltar. Quando você afirma que na ficção as pessoas palpitam de forma despreocupada, essa é sua percepção como leitor?

Jézio: Não, na verdade estou sendo muito rigoroso nisso. Até porque não posso dizer, por exemplo, que isso seja feito sistematicamente. O que digo é: para determinadas temáticas, sei lá, vamos imaginar, e estou utilizando esse exemplo como poderia utilizar qualquer outro, vamos pegar alguma coisa que não seja a rigor acadêmica: uma observação a respeito especialmente de autoajuda, ou coisa que o valha. Você pode entrar facilmente no achismo despreocupado: acho isso, acho aquilo, fulano de tal está afirmando que existem anjos, outro acha que não existem anjos, isso sem que você se aprofunde ou sem que tenha a necessidade de se aprofundar na argumentação rigorosa do que está sendo dito. É nesse aspecto que acho que há uma diferença relativamente aos livros CTP,¹⁶ relativamente aos outros ângulos. Religião, autoajuda etc. você pode se dar ao direito de palpitar sem ficar com dor de consciência. E sem que ninguém te cobre por isso. Agora, é mais difícil, e não digo que não exista, mas é mais difícil você fazer uma coisa parecida como essa nas áreas de CTP. E também no caso de crítica literária aí você entra numa outra seara que não é estritamente de resenhas, aí se entra no emérito e clássico tema da crítica de arte em que

16 Científicos, técnicos e profissionais, segundo a classificação adotada pela Câmara Brasileira do Livro e pelo Sindicato Nacional dos Editores de Livros.

you can say it's unfair, many will say, inclusive, a new constructive approach can say you don't have conditions to criticize any literary work, it will always be prejudiced whatever judgment you make with respect to it. Then there are theoretical nuances that will mitigate a little whatever type of responsibility you have with respect to an art critique, a literary critique. What doesn't happen, for example, in the case of empirical topics, medicinal plants, diets and things like that. There are critiques that are possible and immediate that can be made with respect to these topics, but art is a more complicated thing. And there you can enter the realm of guesswork: I liked it, I didn't like it, the book by Chico [Buarque de Holanda] is good because of this, the one by Fulano is good because of this etc. and so on. And there you enter a field that also allows for the *achismo*, inclusive even the academic *achismo*, those who say it's an *achismo* because they think there's nothing more beyond the *achismo* in these areas. And there is a more complicated thing even than when you discuss the existence or non-existence of things.

Pergunta: Um pouquinho antes você também disse que um dos méritos dessas resenhas que falam dos livros acadêmicos é que as pessoas leem o livro. Se esse é um mérito é porque na maior parte das vezes você já leu algo chegou à conclusão de que a pessoa não leu o livro ou não terminou de ler o livro? E isso é algo que você consegue identificar?

Jézio: Sim.

Pergunta: Isso é claramente identificável?

Jézio: Sim, é claramente identificável, algumas vezes. E isso é identificável em mais de um contexto, em mais de uma seara. Por exemplo, vi inclusive pessoas que elaboraram orelhas de livro elogiando o autor por alguma coisa que é justamente o ponto de vista inverso daquele que o autor estava escrevendo. A rapidez de análise, muitas vezes... é aquela coisa que todos percebem da velocidade de análise que é necessária, que é exigida de todo mundo. Então o que o sujeito faz normalmente para dar um parecer, para fazer uma resenha, para fazer uma orelha etc.? Ele dá uma olhada, e quando eu falei em *l-e-r* né?, ouça-se dar uma olhada mais profunda, ou menos profunda, mas é dar uma olhada. O que acho que os livros de CTP não permitem é que não se dê *sequer* uma olhada. Isso acho mais difícil, isso é mais difícil de se fazer, demanda até talento para se fazer alguma coisa desse tipo assim, conseguir fazer uma coisa como essa. Eu me lembro bem daquelas coisas que se falavam do Nelson Rodrigues que simplesmente colocou todas as legendas na revista do Fantasma sem jamais ter entendido uma letra de inglês, e ele traduziu todos os textos do Fantasma botando naqueles balões da revista do Fantasma o texto vendo simplesmente, se baseando visualmente no que era e no que não era. Você não pode fazer alguma coisa essa na hora de analisar um texto de CTP, você tem de saber, pelo menos, qual é a temática que está sendo tratada. Agora, já vi resenha, por exemplo, já li resenha, em que, para citar um caso, em que o autor criticava o anarquismo e o resenhista elogiava o autor pela defesa do

anarquismo. Então isso é possível e recorrente. Isso acontece mesmo. Agora, de uma ou outra forma, inclusive pelas citações de que me lembro que foram usadas pelo resenhista, ele deu uma olhada no livro, ele sabia qual era a temática geral, o livro falava de anarquismo, mas o tratamento dado evidentemente foi muito rápido para a argumentação que tinha sido desenvolvida no livro, e o resenhista simplesmente não teve muito tempo de ver as nuances que algumas afirmações do escritor, do autor, estavam mantendo. Respondendo a sua pergunta é o seguinte: outra vez uma questão de frequência; eu não acho que isso seja, que isso ocorra na maioria das vezes, mas acho que não é infrequente que isso ocorra, que se tenha um tipo de leitura que não faça justiça ao conteúdo do livro. Mas volto a dizer, até pelas circunstâncias que estamos enfrentando hoje em dia, acho que esse é um problema, que é um problema clássico, classiquíssimo. As resenhas sempre foram criticadas por causa disso, sempre; mas é o tipo da coisa que, na época em que vivemos, muito mais sério que isso que eu disse, pelo menos é essa minha opinião, e como observador, é muito mais séria essa lacuna horizontal que descrevi, do que os percalços verticais. As lacunas horizontais são críticas para que se tenha um mínimo de respeitabilidade e utilidade do processo de resenhas que a gente espera da grande imprensa. É complicada essa parte de conteúdo da resenha, são complicados esses tropeços que a gente vê nos resenhistas, sim, isso é complicado. Agora, primeiro que é sempre difícil você apreender completamente todo o conteúdo de um texto complexo, como acontece, e tentar condensar isso numa resenha. Em segundo, que as pessoas muitas vezes elas não têm a rapidez de compreensão, elas não têm a possibilidade de fazer uma leitura minuciosa no prazo que lhes cabe para uma resenha. Agora, tudo isso, que é clássico, tem inúmeros exemplos de resenhas criticadas e até folclóricas porque não atingem os objetivos que pretendem atingir, mas no Brasil, hoje, o que tá pegando e o franciscanismo do número de resenhas que têm sido apresentadas.

Pergunta: Você também falou a respeito do especialista que escreve para os pares. Você acha que isso é uma limitação pelo fato de ele estar acostumado a escrever para os pares, ele não consegue se afastar ou é a preocupação com os pares?

Jézio: Primeiro que eu não sei se você aborda essa questão. A gente tem, não vamos esquecer o seguinte, que no exterior, só para citar a língua inglesa, isso sem citar os outros tantos casos na França, o *Lire* e outros tantos, em que você tem jornais, periódicos dedicados integralmente à resenha, É uma questão até interessante que é aberta para se existe o gênero, se existe uma escola de resenhas no Brasil, ao passo que definitivamente uma coisa parecida como essa existe no exterior. Por causa disso é até covardia você comparar uma coisa com outra na medida em que, de fato, de fato, você tem uma longa tradição nesses países, nesse periódicos, né?, de resenhas, ao passo que não existe nada parecido com isso no Brasil. Sob esse aspecto, com certeza a gente pode dizer que não dá para comparar. Agora, o que a gente pode falar a respeito disso? Indo diretamente à sua

preocupação, se é com os pares, se é uma incapacidade própria de falar. Eu acho que é um mix e que varia conforme o autor. Mas acho que a academia brasileira ela ainda está escrevendo com padrões anteriores à Semana de Arte Moderna de 22. E isso é uma coisa que o [Paulo] Francis falava muito. E invariavelmente falava que o gongorismo era o traço característico do brasileiro etc. e tal. O que é verdade. Agora, o gongorismo, ele é *universal* entre comunidades acadêmicas. Você na hora de escrever você está, sem dúvida nenhuma, viciado, e acho que é compreensível que seja assim, viciado nos jargões, nos padrões que são adotados pela academia. Na hora em que você pretende fazer alguma coisa um pouco mais popular, eu não conheço autor que não tenha recebido chumbo grosso. E que não tenha recebido chumbo grosso porque normalmente o estilo é confundido com, consciente ou inconscientemente, por boas ou más razões, por boa-fé ou nem tanto, dos opositores, ele é criticado por primarismo. Por exemplo, nas áreas de ciências humanas, se você fizer um livro de divulgação, você é crucificado no ato, no ato, independentemente, é bem verdade que é uma coisa difícil para esse tipo de coisa, mas não importa, o problema é, se você se abestalar a ponto de fazer um livro de divulgação em área de ciências humanas, você tem de ser muuuuito bom, muuuuito bom, porque, senão, vão te crucificar, vão dizer que a única coisa que você está fazendo é primarismo, que é uma coisa primária e não simplesmente uma coisa mais simples. Outra vez, é algo típico do cenário brasileiro e algo difícil de ser identificado no mundo anglo-saxão, por exemplo. Você pega, por exemplo, história da filosofia geral, você tem manuais de primeira qualidade escritos por gente de primeira qualidade na Inglaterra, nos Estados Unidos, Bertrand Russel. São criticados? São criticados, mas são admirados ao mesmo tempo pelo que eles fazem. Quando você encontra os manuais de divulgação de filosofia aqui, não tem um que não seja espinafado da forma *mais* radical e corrosiva possível. Porque o manual não foi bom, porque o manual... não sei. Sei que o fato é que *não é bem-visto*. Isso se comunica para as resenhas, e aí as resenhas que eu vejo feitas por acadêmicos, e aí é uma coisa que a gente, já que você, já que a gente está falando de pares, a gente está falando especificamente dos autores de resenhas que são acadêmicos, aí eu não tenho dúvida de que você sofre, sim, da pressão de pares, porque resenha se faz num dia, agora tua carreira você vai continuar. O leitor do público geral que lê aquilo, entende e gosta, ele não vai dar pão para as crianças, para as crianças do resenhista. Quem vai dar salário, quem vai botar o pão e o leite em casa são a universidade e os pares que a habitam. Então o sujeito vai ter muuuuito mais preocupação com isso do que propriamente com a aceitação, o elogio que um leigo possa dar para um artigo que ele escreveu. Então, a aceitação de pares é fundamental. Em segundo lugar, e acho que são coisas indissociáveis, também o sujeito é treinado, é compreensível isso, o sujeito é *treinado*, e aí é que entra aquela coisa que eu estava falando do cenário brasileiro: ele não tem muitos outros exemplos de autores que são acadêmicos e escrevem como gente. E aí fica difícil você poder exigir dele alguma coisa diferente daquilo que efetivamente ele vai fazer. Ou seja, escrever como acadêmico. Toda a carreira

dele, inclusive na tese, né?, as teses são também procedimentos de avaliação de estilo. E aí na hora em que você, nem venha dizer que você está sendo performático numa defesa de tese. Não vai colar, não vai colar, e você está sujeito a levar bordoadas de todo canto. O que não é muito inteligente. Então, por isso, é que o estilo ele é arraigado no autor acadêmico e a pressão de pares, associada a isso, também deve ser levada em consideração e também é efetivamente levada em consideração na hora de o sujeito escrever sobre isso. Escrever a resenha, da mesma forma que na hora de escrever livros, ele se sente tolhido a escrever alguma coisa que seria mais acessível, mais interessante, e isso é uma coisa que todos os editores de CTP já experienciaram. Você vê um sujeito que está falando a respeito de uma temática que não é circunscrita ao mundo acadêmico, ele *não* consegue escrever de uma maneira diferente daquela a que ele está normalmente acostumado a escrever. Isso que se aplica a livros, se aplica também obviamente à grande imprensa.

Pergunta: A assessoria de imprensa, no que ela tem de ser distinta, se é que acha que tem de ser, quando se trata de uma editora acadêmica? Há necessidade de ela ser distinta? Você acredita que o texto que ela faz para a divulgação dos livros para ser distribuído na grande imprensa tem de ter particularidades, precisa conduzir pela mão o jornalista, ou se trata de uma situação em que quando chega ao jornalista ele se interessa, manda para o especialista e nem quer saber do que se trata?

Jézio: Eu vejo uma particularidade. Em qualquer circunstância tanto o jornalista como qualquer outro profissional... eu acho que um dos conceitos mais interessantes e mais bem sacados de edição foi aquela série americana do não sei o que “for dummies”¹⁷, vamos imagina, inglês para idiotas, grego para idiotas, e tudo mais assim. Eu acho que isso evidentemente não é muito elegante falar dessa forma, isso é algo que é essencial, você fazer alguma coisa que pressuponha que o outro não está sabendo de absolutamente nada. Então, quando você tem... Você não pode pressupor, não é responsabilidade de terceiros, jornalistas tradicionais de redação, você tem que ter como assessor de imprensa de uma editora de CTP, você tem que ter a mínima, converse com o editor, se vire, mas você tem que ter a mínima consciência sobre aquilo que você está escrevendo, né? Isso é uma coisa fundamental. Que você tenha ideias sobre o que se está falando. Porque, caso contrário, você não vai poder, de jeito nenhum apresentar esse conteúdo para qualquer jornalista, para qualquer periódico para o qual você encaminhe aquele livro, aquela resenha. Você tem que ter, pode-se até dizer que seja injusto, mas você tem que ter a ideia do que é o livro que você está discutindo, que a tua editora está publicando. Não dá para fazer alguma

17 Página oficial: <http://www.dummies.com/> Acesso em: 24 jan. 2014. Para Leigos, em inglês, *For Dummies*) é uma extensa série de guias de referência em diferentes tamanhos, desde o “formato bolso” (em inglês: *paperback, softback, softcover*) ao MegaKit, recomendados para leitores inexperientes no tema. O título irônico, as figuras no interior e as dicas no início de cada capítulo, além do conteúdo dos textos, são direcionados aos leigos. Mais de uma centena de milhões de exemplares com mais de mil diferentes tópicos da série foram vendidos no mundo todo, em vários idiomas.

coisa diferente. Você veja, nesse sentido não vejo muita diferença em relação ao que um jornalista, uma assessoria de imprensa, de uma editora que não CTP, uma editora de *trade*, tem. Em qualquer circunstância, a primeira coisa que o sujeito tem que fazer é ter sim uma ideia do que está sendo publicado. Eu tenho uma frase ótima de um sujeito que, de outro forma eu não gosto tanto, o Tarso de Castro, que falava, a primeira obrigação do jornalista é informar-se. Quer dizer, antes de informar, ele tem que se informar.

Entrevistador: O Carpeau tem uma frase como essa: “A tarefa do crítico é se informar e informar o público”.

Jézio: É, informar o público. Exatamente isso daí. Porque não adianta você estar informando se você por acaso não se informar. A obrigação primeira, tanto do ponto de vista lógico quanto do ponto de vista empírico, é que você tem que se informar para saber o que você vai informar. E aí o primeiro ponto é esse, não tem jeito. Você tem, por mais abstrusa que seja a temática é... se vira negão. Não tem essa, é o tipo da coisa você tem que se virar porque é o que, é o seu *métier*, a tua obrigação, e aí não tem jeito, não tem jeito, realmente essa é uma coisa que deve ser considerada pelo profissional de uma assessoria de imprensa. É claro que ele não vai ser um especialista, acho, inclusive, que nesses casos em que a gente está falando de uma coisa um pouco diferente de resenha, a gente está falando de releases. Realmente nesse caso, acho que para os releases, acho que esse é o desafio mais conspícuo das assessorias de imprensa, você *precisa* se informar. E é responsabilidade também das editoras, das editorias informar a sua assessoria de imprensa de que se trata os livros. Você imagina, a gente publica, você sabe disso, a gente pública algumas coisas aqui que até para a editoria é uma coisa complicada de você entender o que é aquele livro, especialmente se, você imagina aquelas editoras de CTP que publicam áreas extremamente, de ciência pura, estilo física quântica, ou parcelas de física quântica etc. e tal. Qual é o briefing que você vai dar para a sua assessoria de imprensa? Isso é algo que precisa ser informado, precisa ser trabalhado, e não tem jeito, é uma coisa de ter de se informar mesmo e ter que se conseguir uma informação de base para leigos.

Pergunta: Os editores que estão hoje nos jornais, você as considera pessoas suficientemente qualificadas para essa atividade? Para avaliar aquilo que eles estão recebendo? Para separar o joio do trigo? Esse mundo dos editores, como ele lhe parece?

Jézio: Olha, isso varia muito. Um editor de jornal, especialmente para uma editora como essa, ele tem de ser aquela coisa, especialista em nada particular. Ser um generalista. O que eu noto, em geral, é a propensão para que esse generalista seja generalista *pero no mucho*. Que ele tenha preferências muito óbvias, não abra o leque de suas preferências da maneira que talvez fosse a ideal. Então, seja por razões ideológicas, algumas vezes, seja por razões de preferência pessoal, você tem esse leque de seleções, de alternativas, cercado por esse profissional. Não digo nem que seja falha de formação, até porque, outra

vez, porque são muito poucos postos que permitem hoje esse tipo de função, que a gente estava dizendo pela exiguidade, você conta nos dedos de uma mão. Quantos profissionais que são responsáveis pela indicação de resenhas e tudo o mais. Esses profissionais muito frequentemente são profissionais qualificados, profissionais que não são, você não vai encontrar analfabetos. Por outro lado, você tem, em alguns casos, problemas, até aquilo que acontece, que é muito criticado, e é um lugar-comum na imprensa, de você ter a presença de meninos imberbes e meninas ainda em puberdade para fazer determinadas coberturas que são mais complicadas. Os editores, mesmo, a idade básica desses profissionais está caindo bastante, mas acho que não é tanto esse problema. Vejo muito mais um problema de quando você tem espaços editoriais exíguos de disponibilização, o que é que você vai fazer? Você vai sim naturalmente dar mais espaço para aquele, para aquilo que lhe é mais agradável, para aquilo que lhe é mais próximo... Então, é difícilimo você encontrar alguma resenha na área de ciência, mesmo de ciências mais complexas, que demandam um conhecimento técnico maior, e na área de política então esse negócio fica sendo mais claro ainda. As preferências dos editores ficam muito patentes na hora da sua escolha, na hora da sua seleção. Quando você tem, e voltamos àquele exemplo que a gente tava dando, quando você tem jornais inteiros, periódicos inteiros estilo *New Yorker*, estilo *The New Yorker Book Review*, dedicados à resenha, nada impede que você reserve uns 10% desse jornal mesmo para pontos de vista diametralmente opostos aos seus. Agora, quando você tem um rol muuuuuito reduzido, aí o que vai acontecer? Você tem uma enorme tentação, e nesse sentido não estou nem criticando o profissional em si. Mas uma enorme e humana tentação a compadrio, a preferências de gosto, preferências ideológicas, preferências estéticas; por exemplo, na área de literatura você tende a dar mais espaço para autores de que você gosta do que a autores de que você não gosta, independentemente das influências, isso é simplesmente natural. A única maneira de mitigar, não eliminar, mas mitigar esse tipo de coisa é ter um espaço de publicação maior, coisa que a gente não tem. Então essa circunstância ingrata que a gente enfrenta hoje, ela vai dar ensejo para arbitrariedades de editores que, como todos os humanos, são compreensíveis. E aí você vai escolher aquilo que lhe for mais próximo, mais palatável, mais agradável, for mais interessante.

Pergunta: O que for mais compensador?

Jézio: Sem dúvida, o que for mais compensador. Eu não tenho dúvida, por exemplo, que você tem... Outra vez uma coisa suscitada pelos poucos espaços disponíveis que existem. Eu acho que existem, sim, problemas de, e veja bem, novamente falo isso, que não é aquilo que eu chamei de vertical, é o que eu chamei de horizontal. Você tem compadrios editoriais, você tem concentrações de determinadas editoras, você tem atenções mais específicas para determinadas editoras, conforme os contatos pessoais que você tem, como o mundo intelectual brasileiro já um mundo insular, você tem na área de resenhas de jornal, nas áreas dedicadas a livros, você tem uma ilha minúscula em outra ilha maior, outra vez

é *inevitável* que você tenha a tentação de compadrio. Não estou falando nem que haja jabá, não estou falando disso, é a proximidade, proximidade, compadrio, preferências, algumas vezes associações mais próximas de jornais com editoras, e aí sim você tem uma concentração de resenhas derivadas disso. Enfim, aí existe toda ordem de mix. Mas o fato é que eu acho que essas mazelas que ocorrem, elas não decorrem propriamente de falhas de formação dos editores, mas são ocorrências mórbidas decorrentes de uma situação mórbida da imprensa brasileira no que tange ao espaço dedicado a livros. Isso fica muito valioso, todas as editoras ficam loucas atrás desse negócio, e é claro que a pressão em cima dos editores, ela fica sendo mais ostensiva, mais óbvia, e as preferências nesse caso são bastante claras. Eu penso, por exemplo, tipicamente num periódico como a *Veja*, né?, em que você tem, não tenho condição de aquilatar a correção ou não da preferência que a *Veja* dá para esta ou aquela editora, mas o fato é que existe uma concentração, ou grande, no decantar do rol de mais vendidos da *Veja* já houve n discussões a respeito da correção desse rol e, efetivamente, pode até ser que não exista, mas faz sentido, faz sentido dado, outra vez, a exiguidade de espaço eu você tem. É possível. Agora não vejo que seja por falhas intelectuais dos profissionais, dos editores de jornais, responsáveis pela seleção de itens, não.

Pergunta: O problema é espaço?

Jézio: É. O problema maior é o espaço que não está desvinculado, ou melhor, a qualidade, o tipo de resenha, porque a qualidade das resenhas ela está vinculada à questão de espaço. Só para citar um caso, quando você precisa e quando você designa um resenhista regular, isso já aconteceu comigo, inclusive como resenhista, quando você designa 500 toques para falar de um livro complexo, isso acarreta consequências para a qualidade, do que chamei de vertical, a qualidade da resenha. Das duas, uma: ou você pega 3%, 2% de tudo que se produz no mundo editorial para fazer resenhas como merecem ser feitas, imagino que seja esse muitas vezes o dilema do editor de jornal, ou faz uma coisa como essa, ou você prejudica alguns livros e impõe para seus resenhistas um espaço menor. Então essas coisas, elas estão relacionadas, e são igualmente trágicas para tudo na verdade, para o público inclusive ter acesso mais simples àqueles livros, àquela gama realmente inédita de títulos que estão sendo publicados no Brasil. Eu não sei tudo que tem sido publicado, eu não sei, e sou uma pessoa que agora está completamente inserida, por dentro do mercado de livros, eu desafio quem está, quem realmente pode dizer que está realmente ciente de tudo que está sendo publicado no Brasil. Então mais do que nunca jornais e suplementos culturais dedicados ao mundo editorial seriam, essa deveria ser a época de ouro dos suplementos literários, época de ouro, porque você aí, pensar que a gente tinha um suplemento literário na década de 1950 quando você tinha um mundo editorial fragilíssimo, e você não tem nada hoje, é aquele paradoxo do qual a gente partiu. Mas é um fato.

Pergunta: Acredito que você tenha visto o levantamento do Instituto Itaú que aponta que nos últimos dois anos houve um aumento significativo do tema música nos principais jornais do país, e em nenhum deles esse crescimento é inferior a 20%.

Jézio: Não vi, mas acho que esse deva ser um fenômeno tipicamente brasileiro diante da imprensa estrangeira. Por outro lado, no momento em que o mercado cresce, e vem crescendo nos últimos anos, nos últimos dois inclusive, com a entrada até mesmo de várias editoras internacionais, é curioso porque isso não se espelha nos cadernos. Isso é realmente impressionante; eu acho muito interessante isso que você está falando porque isso é algo porque todo o mercado editorial buchicha, tudo quanto é assessoria de imprensa fala disso, todo editor tem alguma pindiba com sua própria assessoria de imprensa, porque essa é uma desculpa que é utilizada, algumas vezes até indebitamente, mas boa parte, judiciosamente, na hora de dizer “Olha, não consegui mais espaço”, é muito interessante verificar o que os dados efetivos de inserção, a quantidade de inserções que as editoras têm obtido nos últimos vários anos. Eu aposto que mesmo com o aumento de qualidade, facilmente constatável, mesmo com o aumento da quantidade de publicações, a quantidade de inserções tem sido cadente, a não ser, evidentemente, aquelas constantes no mundo digital. E aí você tem um crescimento, até porque qualquer bloguezinho pode falar alguma coisa. Mas na grande imprensa isso daí é claramente reduzido. Um outro elemento que também, mas isso cabe a você me dizer depois que eu ler o teu trabalho vou ver se é isso mesmo ou não, intuitivamente me dá a impressão de que também a limitação física dos jornais é algo que também deve ter um efeito, porque eles fazem uma seleção, onde é que a gente vai jogar essas coisas que a gente está recebendo? Então, o Estadão de domingo que tinha duzentos milhões de páginas, está minguando, mesmo o tamanho dos jornais está minguando, os jornais estão sofrendo baques, crises violentas, a gente está verificando uma série... analisando o veículo porque ele próprio está em crise, então tem de se considerar também se essa míngua de espaços que a gente está verificando para livros em geral, e para a cultura em particular, mas até que ponto isso aí está entrelaçado com a crise do veículo. É uma crise de identidade. Uma coisa que é muito interessante verificar é o que aconteceu com a trajetória do *Jornal de Resenhas*. O que foi o *Jornal de Resenhas*, o esforço do *Jornal de Resenhas*, o financiamento de várias editoras fizeram para isso, e no final das contas houve aquela recuperação gradual do *Jornal de Resenhas*, e ninguém querendo o *Jornal de Resenhas*, nem de graça. O que é isso? Quais as razões específicas disso? Por que o pessoal é obscurantista? Não acho que seja isso só por causa disso, mas acho que são coisas comerciais e industriais.

Entrevistador: Verifico que os jornais que são distribuídos as pessoas leem, pedem, pegam, vejo lendo no metrô, no ônibus, discutindo os assuntos, mas elas não precisam pagar, é de graça.

Jézio: Preciso dizer o que eu acho importante, eu acho importante, porque talvez tenha ficado impreciso aquilo que eu acho a respeito da importância da resenha, acho que a resenha é importante mesmo numa situação como esta, exígua, limitada etc. e tal. Cumpre uma função sim, existe um papel importante de informação, daquilo que eu estava dizendo de contextualização do negócio, de abertura, de *hors d'oeuvres*, do livro, do sujeito que não é especialista na área ele perceber de que trata o livro e ter interesse de se aprofundar no dito cujo. Essas coisas, embora sejam limitadas, são coisas valiosas, que devem, por causa disso, eu acho que é muito importante que o fato de identificar a fragilidade do setor não dê a ideia de que a gente está simplesmente descurando. Pelo contrário, eu acho que mesmo nas circunstâncias atuais, com todos os, com todas as falhas de qualidade de que eu estava falando para você, pela exiguidade de espaço e tudo mais, é importante que isso não dê a ideia de que as editoras não valorizam o espaço que ainda hoje se dá para resenhas. Esse é um âmbito importante, precioso para as editoras e que, até por isso se justifica que praticamente todas as editoras médias e grandes tenham assessoria de imprensa, especificamente voltada para a produção de releases. Isso é importante paralelamente porque até agora. Até para que se chegue a uma conclusão diferente, aquilo que eu estava dizendo. Baita de um esforço, caro, que no final das contas não está dando retorno, mas por enquanto aqueles livros, culturalmente, inclusive, aqueles setores de resenha eles são valiosos, para o público em geral, independentemente das editoras, porque em geral representam um ganho, é algo relevante, e o que se puder fazer para preservá-lo, deveria ser feito, até como bem cultural. Não apenas pelo aspecto econômico, do ponto de vista das editoras, mas do público interessado em bens culturais eu acho que é um ganho importante que esse espaço se mantenha.

ANEXO 17

Bernardo Ajzenberg é autor dos romances *Carreiras cortadas* (1989), *Efeito suspensório* (1993), *Goldstein & Camargo* (1994), *Variações Goldman* (1998), *A gaiola de Faraday* (2002, prêmio de Ficção da ABL), *Olhos secos* (2009, finalista do prêmio Portugal Telecom), *Duas novelas* (2011) e do livro de contos *Homens com mulheres* (2005, finalista do prêmio Jabuti), os cinco últimos pela Editora Rocco. Traduziu mais de trinta títulos do francês, do espanhol e do inglês. Em 2010, recebeu o prêmio Jabuti pela tradução do romance *Purgatório*, de Tomás Eloy Martínez, publicado pela Companhia das Letras em 2009. De 1997 a 2004 atuou em vários jornais, como *Veja*, *Gazeta Mercantil* e *Folha de S.Paulo*, onde foi secretário de redação e ombudsman. De 2004 a 2008 coordenou o Instituto Moreira Salles. Atualmente é diretor-executivo da editora Cosac Naify.

Pergunta: Caso o sr. faça uma distinção entre resenha e crítica, qual é esta e quais são os elementos essenciais de um e de outro gênero de texto.

Bernardo: A resenha tem um caráter noticioso, informativo; deve ser um texto breve focado na apresentação sintética de um livro (resumo do enredo, por exemplo) e de seu autor. A crítica deve acrescentar a isso tudo a contextualização da obra em relação aos textos anteriores do autor ou a seus contemporâneos, abordar eventuais qualidades e eventuais defeitos do livro e emitir opiniões que ajudem a leitor e o próprio autor a refletirem sobre a obra em questão.

Pergunta: Os textos publicados nos cadernos de cultura e/ou nos suplementos culturais expressam essa distinção?

Bernardo: Na maioria das vezes procuram mesclar as duas vertentes, como uma forma de superar, ao menos na intenção, o pouco espaço dedicado à literatura nos meios de comunicação.

Pergunta: O que o sr. espera das resenhas e das críticas publicadas sobre os livros da Cosacnaify?

Bernardo: Que os abordem da maneira a mais correta e menos leviana possível, fornecendo elementos que agucem a curiosidade do leitor e a ele propiciem conhecer e eventualmente julgar por conta própria esses livros.

Pergunta: O sr. acha que, em geral, o que os cadernos culturais e/ou os suplementos publicam sobre os livros da editora é suficiente – tanto em quantidade quanto em qualidade?

Bernardo: Considerando a exiguidade dos espaços dedicados pelos órgãos de comunicação a livros de maneira geral, neste momento entendo que a Cosac Naify tem obtido neles uma divulgação satisfatória, seja em qualidade, seja em quantidade.

Pergunta: Segundo levantamento do Instituto Itaú, concluído e publicado no fim de 2013, nos dois últimos anos houve um aumento do espaço para a música na capa dos principais cadernos de cultura do país. Além disso, em 2013 o suplemento “Sabático”, de *O Estado de S. Paulo*, foi extinto. A exiguidade, tantas vezes verificada, do espaço dedicado a livros na imprensa diária, em geral, impacta de que maneira o mercado editorial?

Bernardo: Ao lado da força e da preponderância, na atualidade, das imagens como o suporte privilegiado de entretenimento e comunicação, essa situação de alguma forma contribui para diminuir a “presença” do livro no cotidiano das pessoas, com óbvio impacto no mercado editorial.

Pergunta: Entrevistei o editor de uma editora especializada em CTP que afirmou que a ausência de periódicos como *The New Yorker Book Review* e *Lire* não permitiu o desenvolvimento de uma “escola” de resenhistas e críticos provenientes da academia que escrevam “como gente”, tendendo, ao contrário, a um texto empolado, conceitual, distante do grande público. Qual sua opinião sobre essa afirmação?

Bernardo: A impressão que tenho é de que, infelizmente, a academia está fora dos jornais. Há um vácuo muito triste aí. Não é responsabilidade da academia necessariamente, mas de uma conjuntura bem complexa que afeta os veículos de comunicação de modo geral, inclusive como negócio.

Pergunta: Nos últimos anos o número de editoras no país aumentou muito e, simultaneamente, verificou-se a redução do espaço para livros nos jornais. Em sua opinião a que se deve isso, aparentemente um paradoxo?

Bernardo: Não vejo como um paradoxo, mas como lógicas que caminham em paralelo, não de forma combinada. Hoje em dia o que temos, com cada vez mais clareza e independentemente de fusões (empresas de comunicação comprando editoras, por exemplo), são duas “indústrias” (livro e jornal/revista) caminhando com suas próprias especificidades. O jornalismo abriga em suas páginas aquilo que mais lhe interessa, sem seguir necessariamente o crescimento ou o decréscimo eventual dos objetos (no caso, livros) que reporta ou registra.

ANEXO 18

Entrevista Raquel Cozer, jornalista especializada na cobertura de literatura, mercado editorial e políticas de livro e leitura. É colunista e repórter da “Ilustrada”, na *Folha*, desde 2012, com passagem anterior pelo caderno de 2006 a 2009. Foi repórter do “Sabático”, no “Estado de S. Paulo”, e do jornal “Agora”, do Grupo Folha. Também trabalhou nas editoras Abril, Globo e Record. Escreve a coluna “Painel das Letras”, aos sábados.¹⁸

Pergunta: Como se decide quais livros serão abordados?

Raquel: Em reuniões da equipe da “Ilustrada” com a chefia da *Folha*, o secretário de redação, o editor do “Ilustríssima” e o editora do “Guia da Folha”. Todos nós levamos livros e aí discutimos e decidimos.

Pergunta: Quais os critérios para a seleção dos títulos que serão resenhados na “Ilustrada”?

Raquel: Os critérios são relevância acadêmica, literária e editorial. Por exemplo, um livro que foi publicado antes e está esgotado.

Pergunta: Há algum critério para o que será veiculado durante a semana e nos fins de semana?

Raquel: Nada e muito rígido. No domingo é uma literatura mais pop, no sábado é alta literatura. Além disso, há as seções fixas. A academia acha que o jornal é muito pop, outras pessoas acham que a gente não dá espaço para os mais novos, literatura fantástica e essas coisas, mas é difícil contentar a todos.

Pergunta: Como o caderno decide que tipo de texto será adotado para este ou aquele livro

Raquel: Se o autor for morto, geralmente resenha, matéria, ou uma reportagem se houver um bom gancho. Se estiver vivo, resenha ou entrevista, por exemplo, pelo ineditismo, como fizemos um pingue-pongue recentemente com o Bernardo Carvalho. Mas isso varia muito.

Pergunta: Como escolhem os colaboradores?

Raquel: Pela afinidade com a área. Por exemplo, se for um assunto judaico, o Seligman, ou se for poesia, a Noemi Jaffé; se for mais pop, o Joca Terron, ou o Nelson de Oliveira, ou poesia ou literatura medieval para o Alcir Pécora.

Pergunta: Como o caderno lida com autores da casa?

¹⁸ Disponível em: <<http://www1.folha.uol.com.br/colunas/raquelcozer/2014/02/1409321>>. Acesso em: 12 dez. 2014.

Raquel: Há uma diretriz para não darmos os autores da casa. Nem um autor de uma editora escreve sobre um livro dessa mesma editora.

Pergunta: O que para você é uma resenha?

Raquel: Um misto de contar a história, dar opinião, contextualizar a obra, ao que se propõe, dar razões para o leitor ler o livro. Não gosto de resenhas que são só adjetivos. Precisa apresentar razões. Não pode ser agressiva, nem pessoal, é sempre uma conversa. Descrever o livro não é resenhar.

Pergunta: Como o caderno lida com os sucessos comerciais?

Raquel: Eu pessoalmente não gosto, mas acho que não dá para ignorar, não dá para ser preconceituoso. Eu acho que o risco maior nesse caso é o jornal perceber depois que todo mundo já percebeu, porque a internet hoje é muito rápida. Então, até pautam as editoras, eles ficam sabendo antes que todo mundo que o livro está fazendo sucesso lá fora. Quando a gente percebe o negócio, para os fãs já é um negócio velho. Mas eu acho que tem que noticiar, é notícia.

Pergunta: Você acha que esse virou notícia vem do fato de ter uma vendagem alta?

Raquel: Não é nem da vendagem alta, eu acho que o leitor, esse leitor não é o leitor da ilustrada, tendo a achar isso. Eu acho que é mais o fato de que é um acontecimento como, sei lá, como a moda dos rolezinhos na periferia, é um fato jornalístico o livro vender tanto, sei lá, quanto vendeu os *Cinquenta tons de cinza* no Brasil, 2,5 milhões, não tem como negar. Mas a gente não acha que o leitor desse livro é o leitor da “Ilustrada”.

Pergunta: Como a fila da exposição que vira notícia porque é muito grande?

Raquel: É isso. Não sei se ajuda a vender, tendo a, aí as pessoas, o *Cinquenta tons* acho que as pessoas têm mais o hábito de se informar pela internet do que pelos jornais. Não fica desconectado da realidade.

Pergunta: Nesse aspecto é não passar despercebido pelo jornal.

Raquel: É.

Pergunta: Nem que seja para dizer que isso é um fenômeno, que está vendendo tanto desse como vendeu tanto do Harry Potter, e do Crepúsculo etc.

Raquel: É. Não posso dizer o quanto a direção do jornal acha bom dar uma capa comercial, não sei, o que a gente considera é mais isso, um fato, pode ser bom, pode não ser, mas é um fato. Não é porque eu não gosto que a gente vai desprezar.

Pergunta: Quando você diz há a internet, então as pessoas já pautaram o livro, o jornal corre o risco de perceber depois que os outros já perceberam. Vocês tentam acompanhar o que acontece nas redes sociais, como vocês lidam com isso.

Raquel: Sim, tentamos muito, é que também tem uma questão porque a ideia não é que o jornal fique contanto só o que acontece, a ideia é que o jornal também seja assunto no Twitter, então não dá para a gente só ver o que está acontecendo nas redes, mas, estou tentando lembrar algum caso específico para ilustrar, mas a gente tenta ficar atento, eu fiz uma matéria sobre os blogs literários, que é um negócio em que há muita gente, tem tanta gente e muitos acessos, até mandei para a editora o número de acessos pelo Google Analytics, 100 mil acessos por mês para uma pessoa que não é nada, não é crítico literário, não é um estudioso de literatura nem nada, mas serve como uma chancela. Eu sou muito atenta em redes porque eu gosto, pessoalmente, se a gente percebe que tem algum assunto despontando ali...

Pergunta: Vocês consideram as opiniões que recebem?

Raquel: Do leitor?

Pergunta: Pode ser.

Raquel: Ah, sim, mas é que leitor é aquela coisa, também se a gente considerar muito, a gente vai ficar maluco. Mas, às vezes, é bom; já aconteceu, por exemplo, muitas vezes quando eu faço uma matéria que eu mesma fico insegura quanto ao resultado, às vezes eu vejo alguém criticando no Twitter ou no Facebook aí eu digo é verdade, você tem razão, faltou ver tal lado. Mas é claro que o leitor tende a ser muito, muito crítico. Mas às vezes algumas sugestões de pauta surgem de e-mails de leitores.

Pergunta: Você se lembra de uma situação, um exemplo?

Raquel: Eu precisaria pensar um pouco para lembrar, é raro, em geral o leitor ou elogia ou critica destruindo, é raro ter algo bom.

Pergunta: Há a chefia da *Folha*, há o secretário de redação, a reunião foi sugestão da chefia da *Folha*, a *Revista da Folha*, com o Manuel da Costa Pinto, editor, o responsável, o editor e o editor-associado. Hoje você diria que essa equipe interna, que lida com livros, é formada por quantas pessoas?

Raquel: Na Ilustrada são duas pessoas, eu e a redatora. O editor-assistente, editor-adjunto, o Fábio Vitor, ele é o repórter de livros, então ele acompanha muito de perto. A outra editora-adjunta, a Alexandra, ela é supercult, supre se interessa pelo assunto, quem cobre são duas pessoas, além disso, tem o repórter especial, aliás acabou de voltar dos Estados Unidos, por acaso é uma pessoa ligada à área de literatura. A Ilustríssima não é um cader-

no só de literatura, o editor é o Cassiano (Machado), que é um cara que veio da Cosac, um cara eminentemente da área de literatura, tem a Keka que também já trabalhou em editora. Falando em suma, responsáveis pela área de literatura na “Ilustrada” são duas pessoas, mas é importante ressaltar que muita gente em volta disse se interessa pelo tema, já cobriu, cobre. Dessa reunião, por exemplo, costumam participar uma ou duas pessoas, seis pessoas.

Pergunta: E a relação entre “Ilustrada” e “Ilustríssima”?

Raquel: Uma das razões pelas quais a gente faz reunião é justamente evitar a gente bater cabeça, ver o que é pauta para um e para outro. Quando a gente vê que é um assunto que dá para a Ilustríssima, os textos são três vezes maiores do que para a Ilustrada, ou mais, uma matéria de capa é cinco vezes mais do que a Ilustrada. Quando a gente acha que é um assunto quente, que dá uma super-reportagem, ou uma grande resenha reunindo vários livros, geralmente vai para a “Ilustríssima”. A “Ilustríssima” é um pouco mais erudita. O que é muito pop tende a ir para a Ilustrada, embora a Ilustríssima já tenha dado, quando eu estava na “Ilustríssima” ainda, com o Paulo Werneck, a gente colocou a Eliane Robert de Moraes para escrever sobre *Cinquenta tons de cinza*, para fazer umas brincadeiras, sempre puxando o pop para o erudito.

Pergunta: A importância ou a influência da premiação, Jabuti, Portugal Telecom? Como vocês lidam com isso? É relevante?

Raquel: É bom, é chato, é relevante. Mesmo o Jabuti, que a gente fala que é um prêmio que está perdendo força, é relevante. É chato quando o vencedor de algum prêmio foi um livro que a gente não resenhou, mas acontece e aí a gente tenta recuperar o tempo perdido. O livro da Verônica Stiegger,¹⁹ que ganhou o prêmio da Biblioteca Nacional, e o resenhista não pôde fazer, o repórter saiu de férias, e ficou ali, e agora a gente passou para outro resenhista.

Pergunta: Essa é uma situação que vocês procuram evitar?

Raquel: Um dos motivos pelos quais eu acho importante, é importante, eu não gosto muito desse discurso “Ai precisamos ajudar...”, não temos de ajudar ninguém, certo, mas acho importante a gente estar atento ao que está acontecendo e nesses júris, por mais que se possa questionar, se possa fazer questionamento sobre os prêmios, nesses júris geralmente

¹⁹ “O romance “Opisanie Swiata” (Cosac Naify), de Veronica Stigger, o livro de contos “Essa Coisa Brilhante que É a Chuva” (Record), de Cintia Moscovich, e o livro de poemas “Dever” (Companhia das Letras), de Armando Freitas Filho, estão entre os vencedores do Prêmio Literário da Fundação Biblioteca Nacional 2013. O livro de Cintia Moscovich já havia vencido, na semana passada, a categoria contos e crônicas do Prêmio Portugal Telecom.” Por Raquel Cozer, 13/12/2013. Disponível em: < <http://www1.folha.uol.com.br/ilustrada/2013/12/1385126-veronica-stigger-e-cintia-moscovich-vencem-premios-literarios-da-biblioteca-nacional.shtml>>. Acesso em: dez. 2013.

quem participa é gente que acompanha, Enrico Moriconi, Rezende, gente que entende do assunto, que leu vários livros e escolheu um livro tal. Se um grupo de pessoas escolheu esse livro, acho que não custa a gente dar, estar atento a esse livro ou a esse autor.

Pergunta: E nesse caso todos os prêmios estão em pé de igualdade?

Raquel: Sim, estão. Esses dias até a gente, uma repórter sugeriu o livro que ganhou o prêmio da USP, a gente vai passar para o resenhista. Não que por causa disso vá ser bom, mas acho que vale a pena olhar para esses livros que estão chamando atenção, mas o ideal é que a gente tenha feito isso antes da premiação. Porque a premiação em geral é do ano anterior.

Pergunta: Política do livro e da leitura. Tivemos um ano difícil. Vocês têm uma fonte específica, várias fontes, isso também chega aqui por meio de releases, assessoria de imprensa.

Raquel O que eles mandam pela assessoria de imprensa é justamente o que não interessa para a gente. Especificamente na área de política cultural o que a assessoria de imprensa manda não é o que interessa para a gente. São várias fontes: Diário Oficial, site do Ministério, agenda da ministra, essas coisas assim que não são divulgação, o Selic do projeto da Rounet, outra fonte são as pessoas que a gente conhece de dentro dessas instituições, algumas delas eu conheci até via Facebook, como eu cubro literatura a pessoa me adiciona, aí eu começo a conversar com a pessoa, e dali a alguns meses a pessoa acaba comentando alguma coisa que acaba chamando a atenção etc. É meio complicado porque é muito dividido. Eu cubro muito essa área, mas na verdade a área de Biblioteca Nacional que é no Rio, ou Brasília, é outra sucursal, e nisso tem uma vantagem porque fica onde tem sucursal. Essa é uma cobertura muito difícil e é um tema chato na verdade para o leitor. Às vezes é um tema superimportante mas que não interessa, então transformar isso numa coisa. Eu fiz uma matéria, quando separou finalmente, quando se tirou finalmente a política do livro e da leitura da biblioteca nacional eu fiz uma matéria de capa que eu achei que estava muito bem contextualizada, mas que a ombudsman achou que tá chato, olha, não dá ara entender nada, parece que você está falando para entendidos. É chato. É um tema difícil, ninguém se interessa por livro e leitura, cinema tem mais um glamour. Mas a política de livro e leitura é um negócio, esses programas, agentes de leitura, por exemplo, é um negócio muito, é muito difícil entender o que é. Uma das perguntas que a ombudsman fez: O que é uma política do livro e da leitura, o que é que faz um agente de leitura? Não é muito palatável. Uma das boas coisas da coluna é que dá para pegar, como a coluna é para um leitor que acompanha, que sei lá, tem um interesse especificamente, que vai parar para ler a coluna Painel das Letras, tem um interesse específico, como a pessoa que abre a Ilustrada, eu aproveito para dar muitas coisas lá, para ir soltando as histórias lá. É difícil de mensurar também, porque são ações do Estado, tem muito bla-bla-blá.

Pergunta: Quem você acha que é o leitor da “Ilustrada”?

Raquel: Não sei. Isso é difícil. Precisaria de mais pesquisa. Tem algumas pesquisas que dizem que é mais mulher, na faixa dos 30 anos, mas não sei. A “Ilustrada” é um dos cadernos mais lidos da *Folha, com Cotidiano*. Provavelmente as matérias de literatura não estão entre as mais lidas da “Ilustrada”. Isso dá para ver pelo site. Literatura dificilmente entre ali. Eu acho que é, acho que é um leitor que se interessa por assuntos culturais. Agenda cultural seria um assunto muito bom, mas, ao mesmo tempo, mas também agenda, hoje em dia, é algo que tem em tudo quanto é lugar da internet. O que a gente tenta é trazer um olhar diferente sobre um assunto que em teoria o leitor gosta.

Pergunta: Há uma certa visão, uma certa concepção de que como os livros ficam concentrados num caderno, num suplemento, esse assunto só atingiria os leitores desse suplemento, então haveria a possibilidade de pegar alguns assuntos mais específicos e levar para os outros cadernos. Fazer um comentário sobre os livros Elio Gaspari sobre a ditadura e colocar no caderno de política.

Raquel: Mas isso acontece.

Pergunta: Certo, como vocês lidam com isso? São vocês que encaminham, vocês que sugerem?

Raquel: Isso é bem conversado, conversado com a secretaria e é conversado com as outras editorias. Se interessar para Poder... Por exemplo, eu dei na coluna várias notas dizendo que em 2014 vão ter vários lançamentos sobre ditadura. E o editor de Poder veio falar comigo pedindo para eu mandar uma lista desses livros que vão sair para a gente poder falar alguma coisa. Isso é bem conversável. Sobre ciência às vezes sai aqui (“Ilustrada”), às vezes sai lá [na editoria de ciência], acho que depender muito, é tudo muito conversável. Eu acho até bom quando espalha porque tem muito lançamento e a gente não consegue dar muita coisa, então quando o assunto vai para outro caderno e acho muito bom. Eu não tenho ciúme. Já aconteceu de a gente dar um livro do Stephen Hawking e a editoria de ciência também dar alguma coisa.

Pergunta: Do ponto de vista profissional, como você avalia a cobertura dessa área?

Raquel: Sem querer vestir a camisa, eu acho que falta espaço, claro. Acho que até deu uma melhorada, curiosamente, quando surgiu o “Sabático”, eu estava na Folha pouco antes de o “Sabático” surgir e fui para o *Estadão* bem na época em que o “Sabático” surgiu e foi visível o quanto a cobertura da Folha aumentou nessa época. Quando eu saí daqui, em 2009, a *Folha* estava dando uma página e meia, duas de livros. Na mesma semana em que surgiu o “Sabático” a *Folha* aumentou, já estava anunciado que o “Sabático” ia sair e aí a *Folha* veio com uma edição boa. Isso é bom. Quando o “Sabático” acabou se

manteve esse espaço um pouco maior e isso é bom. Mas acho que é pouco. Por outro lado, acho que o “Sabático”, embora eu tenha trabalhado lá, o Rinaldo Gama um editor incrível, demais, um ótimo editor de texto, mas acho que era um pouco anacrônico, por ser uma coisa de resenha, resenha, resenha. Eu acho que uma maneira mais inteligente de se fazer isso, embora seja um caderno menos compreendido pelo leitor, pelo que eu pude perceber, mas eu acho que há uma maneira mais inteligente, que é pegar um livro e tentar fazer uma grande reportagem relacionada ao tema do livro. Eu acho que a “Ilustríssima” tem um jeito, faz isso de uma maneira mais interessante. Ao mesmo tempo é isso, porque a “Ilustríssima” não é só um caderno de literatura, mas um caderno de literatura, ensaio, reportagem, ciência. O Prosa & Verso também foi pelo mesmo caminho. Deixou de ser um suplemento literário, e se tornou um suplemento meio de pensatas. Eu particularmente, eu como leitora, eu tenho mais, claro que depende muito mais do texto da pessoa, mas eu tendo a achar que uma reportagem pode tornar mais interessante um assunto do que uma resenha, que muitas vezes fica muito cabeçuda, com aquelas frases grandes. Claro que a resenha depende do resenhista. Acho que é isso, acho que talvez essa coisa do espaço, falta, mas ao mesmo tempo isso tem de ser feito, porque hoje em dia, como todo mundo faz resenha na internet, isso tem de ser feito de uma maneira mais inteligente, de uma maneira que atraia, que a pessoa bata o olho e fique com vontade de ler e não aquele texto enorme, com parágrafos gigantes, em que demora para você chegar no assunto do livro, acho que isso afasta o leitor.

Pergunta: Algo que tivesse uma grande introdução, você acha que seria dispensável.

Raquel: É, eu acho que o texto tem de ser atraente. Acho que não pode ser uma coisa maçante, tem de ser inteligente. Fico muito feliz quando eu chamo o resenhista, e sempre que chamo o resenhista a primeira coisa que eu falo é: “Olha, o texto que você vai fazer aqui ele é diferente do texto que você faz na universidade, e esse é um problema que eu acho que o “Sabático” tinha, era muito erudito. Nem eu tinha vontade de acordar no sábado de manhã, tomar café da manhã e ler uma tese. Acho que mesmo o cara com uma visão especializada tem de conseguir transformar isso numa coisa palatável. Geralmente o escritor já tem esse olhar, de pegar o leitor, de atrair o leitor, sabe como pegar o leitor. Acho que é importantíssimo ter especialização, mas eu acho que o especialista tem de estar ciente de que o leitor sabe menos do que ele sabe, o cara tem de ser mais didático do que ele seria numa tese.

Pergunta: A colaboração do especialista para você é fundamental?

Raquel: Exatamente. Mas acho que problema é o resenhista aprender a fazer isso. Por exemplo, o Pécora [Alcir] foi um cara que aprendeu a fazer isso, e esse foi um caso que eu acompanhei. E ele veio com uma humildade, quando ele começou a resenhar para a “Ilustrada” ele mandava o texto e falava: “Olha, nunca escrevi para jornal, me diz se isso

está bom?” Então a gente cortava citações em outra língua e ele foi adaptando até tornar um texto bom, e ele tem um texto engraçado, com uma ironia sutil, e eu imagino que nas teses ele seja menos solto. Eu acho que a especialização é importante, mas acho que o resenhista precisa estar ciente de que não está escrevendo para os seus pares na academia. E ensinar a fazer isso demora, e tem muitos resenhistas que não lidam bem com a edição. O cara não está a fim de fazer um texto mais palatável, então vamos editar essa pessoa. O texto é curto, não adianta chorar, e vai ter de passar por cima de coisa importantes, não dá para contar tudo, às vezes ele tem de abrir mão de uma informação para tornar o texto mais agradável. Deixando claro, não acho que o jornalista é melhor do que resenhista.

Pergunta: Em um de seus livros, John Updike comenta que ele achar que é sempre importante o resenhista mostrar um trecho do livro em que o autor foi feliz e outro em que o autor foi infeliz. Isso é essencial justamente porque fundamenta, lastreia a opinião de quem está escrevendo. Isso para você é importante, dar exemplos do próprio texto?

Raquel: sim, é. A ombudsman já fez uma crítica, que achei muito relevante. Era uma capa sobre a Cristina Cesar, com três retrancas, eu falei com familiares etc., e não saiu nenhum versinho dela. Mas ela não é exatamente..., eu até coloquei um trechinho de uma poesia dela, acho que coloquei dois trechinhos no mesmo texto, mas ela não é exatamente uma poeta conhecida. É uma poeta cult. Ela é mais conhecida de nome do que pela poesia. E aí faltou, não adianta ficar descrevendo...

Pergunta: A relação com o ombudsman.

Raquel: Às vezes as pessoas pensam que ela também elogia, mas aqui dentro é só crítica. E é bom, eu mesmo já fiquei chateada, de achar que ela foi injusta, eu respondo, mas as coisas que ela levanta muitas vezes ajudam. Nesse caso da Cristina Cesar, por exemplo, duas semanas, três semanas depois a gente deu uma capa sobre a Elisabeth Bishop e tivemos o cuidado de colocar uma poesia dela, olha isso é a Elisabeth Bishop. É bom quando ela valoriza, geralmente o ombudsman está mais preocupado com o Cotidiano. Ela em geral olha a manchete, mas olha.

Pergunta: Um dos aspectos que você mencionou foi, além da falta de espaço, a existência de anúncios nos suplementos, em geral de coisar que não têm nada a ver com o assunto do caderno, a não ser em casos de shows estreando, anúncios então muito grandes, páginas inteiras, ou de filmes, mas são raros os anúncios de editoras.

Raquel: Eu acho que esse foi um dos motivos, por exemplo, pelos quais o “Sabático” acabou, a ausência de anúncios. Os anúncios eram feitos no Caderno 2, que os anunciantes acham que tem mais leitor do que o “Sabático”, e aí não se paga, só dá despesa. Isso é minha opinião.

Pergunta: Isso me lembra o “Suplemento Literário” em que constava do projeto do Antonio Candido não ter anúncio.

Raquel: Exatamente, eu trabalhei no “Sabático” e sei que mesmo editoras preferem anunciar no metrô do que anunciar no jornal. Mesmo os editores preferiam anunciar no metrô. Uma percepção de que não adiantava anunciar ali. Mas de uns anos para cá, recentemente, editoras como a Intrínseca, a Sextante e a Companhia das Letras começaram a anunciar. Mas no caso do “Sabático”, ninguém anunciava porque considerava um caderno muito culto, mesmo o caderno de livros sendo no “Sabático”. Tanto que a coluna que eu faço, Painel das letras foi criada depois que o “Sabático” criou a “Babel”. E isso foi importante. E o Rinaldo tinha ali uma atividade importante para a edição de texto. Era um caderno feio, acho que eles erraram, porque queriam um coisa erudita, fizeram com uma cara de velho, e isso foi ruim. Mas acho que foi muito importante. O nome, o pessoal chamava de sorumbático, mas acho que mesmo com problemas, ele foi um caderno superimportante para a literatura, embora tenha durado pouco, só dois ou três anos.

Pergunta: Como a “Ilustrada” e o “Guia da *Folha*” se dão?

Raquel: Temos um relacionamento independente. Esses dias mesmo um leitor escreveu questionando porque no mesmo dia saiu o mesmo livro na “Ilustrada” e no “Guia” e por que na “Ilustrada” estava regular e no “Guia” estava ótimo. E aí o cara questionou, e eu achei que ele tinha razão. O “Guia de resenhas” trata de livros que foram lançados naquele mês, então inevitavelmente pode haver livros que vão coincidir, mas é, e o leitor tem de entender que ali a resenha é assinada, não é a opinião do jornal, mas do resenhista que assina. Hoje em dia o diálogo é zero e acho que isso precisa melhorar. Embora o Manuel [da Costa Pinto, editor do Guia] seja muito próximo, às vezes me dá umas sugestões, às vezes ele fala “Meu, a gente deu um livro no “Guia” uma coisa que vocês não deram, e deveriam ter dado”, acho isso uma coisa superimportante. Mas acho que a gente precisa ter mais reunião.

Pergunta: Você acha que é essencial constar uma avaliação: bom, regular, ótimo?

Raquel: Pois é, isso é muito polêmico. Tem gente que não gosta, não. Eu não sei, como leitora, quando eu vejo uma resenha de um filme, por exemplo, um bonequinho dormindo, não que eu vá desistir de ver o filme, mas eu vejo. Se todo mundo resenhou bem, então talvez valha a pena ver, se todo mundo resenhou bem, então deve ser bom. Mas é polêmico, empobrece, é o famoso passar a mão na cabeça do leitor. Pra gente ajuda, por exemplo, para saber, às vezes o cara manda uma resenha e o cara deu um ótimo, então vamos dar um texto de abertura para esse livro, a gente já bate o olho e aí já dá mais espaço, se o cara dá um péssimo, então já diminui o espaço.

Pergunta: Então funciona como um balizador para o espaço?

Raquel: Às vezes sim.

Pergunta: Quando o Chico lançou *Leite derramado*, saiu uma reportagem, depois saíram duas resenhas, no mesmo dia. Naquelas duas resenhas só uma tinha essa avaliação, que era ótimo.

Raquel: A é? Eu posso dizer que, a lembrança que eu tenho disso. Uma das preocupações foi a gente tinha uma resenha do Roberto Schwarz. Você sabe como foi esse lançamento? A editora mandou para todo mundo, e disse: “Só pode sair a partir de tal dia”, tanto que todo mundo deu no mesmo final de semana, no mesmo dia. A gente tinha, com algumas semanas de antecedência, e sabia que ia ter o texto do Roberto Schwarz, mas a gente sabia também que o Roberto Schwarz, acho difícil eu dizer isso, porque pode parecer que eu estou diminuindo, porque o Paulo Henriques Brito de vez em quando escreve para cá e é um cara fora de série, mas o Schwarz é um cara que raramente escreve para jornal, então era uma maravilha ter um texto dele e a gente não podia abrir mão. Acho que foi isso, ele não queria dar avaliação, e aí ao mesmo tempo, como ele tem uma visão muito de esquerda, e o texto dele era uma coisa em que ele falava dessa coisa da mestiçagem, a gente procurou outro resenhista que tivesse uma visão mais de direita, o Gianetti, e como nosso resenhista é um cara que gosta do Chico, então a gente pensou, vamos tentar equilibrar, o texto do Schwarz foi muito maior do que o outro, talvez o maior texto que já saiu na “Ilustrada”, mas eu acho que provavelmente foi porque o Schwarz não quis dar avaliação texto dele, então ficou sem nenhuma avaliação.

Pergunta: O espaço que o Chico ganhou nessa edição

Raquel: Eu acho que o Chico tem uma característica que é rara, um, o Chico vende, e dois, ele escreve bem. Ele é, por mais que ele divida opiniões, tem gente que ele é horrível, eu acho que ele escreve bem, é um autor fora de série, *Leite derramado* mesmo que você não ame, é um bom livro, eu acho que ele junta duas características importantes para o caderno: a qualidade literária e a qualidade comercial. Não sei se chama qualidade, mas uma característica comercial. E o fato de o Chico também quase não escrever livro, é um autor bissexto. O *Leite* é de 28 de março de 2009. Então, o livro dele é de 2009, o próximo livro dele deve sair este ano, 2014.