

A DIMENSÃO LINGUÍSTICA NO GÉNERO EDITORIAL
CAPA
O CASO DA SINOPSE DOS ROMANCES POLICIAIS¹

NOÉMIA JORGE

(Centro de Linguística da Universidade Nova de Lisboa /
Fundação para a Ciência e a Tecnologia)

ABSTRACT: If we consider that any text results from a process of adoption and adaptation of a genre model (Bronckart 1997-1999), this work intends to demonstrate that the cover of a book (support, graphics and text) constitutes a textual genre created from a social discursive activity of text editing. This fact is also true for the grammar of the text. The synopsis, one of the peritextual genres prototypically included in the genre of a police novel's cover, announces this specific textual grammar, which is oriented by the existence of regularity traces in terms of theme, composition and style. This textual grammar functions as an instrument which is privileged in terms of generic description.

KEYWORDS: (police novels) book cover; synopsis; textual genre; peritextual genre

1. Introdução

Inscrito na área da Linguística do Texto e do Discurso e enquadrado teoricamente pelo Interaccionismo Sócio-Discursivo (ISD), o presente artigo retoma uma reflexão de mestrado relativa à genericidade textual. Partindo do pressuposto que qualquer texto resulta da adopção e adaptação de um género, defende-se, assim, que as *sinopses* inseridas nas *capas de livros* são portadoras de traços de regularidade que permitem a sua classificação genérica.

¹ Neste artigo são apresentadas algumas conclusões subsequentes de um trabalho de projecto de mestrado realizado na área da Edição de Texto, intitulado “O género editorial *capa* – O caso dos romances policiais”, orientado pelos Professores Doutores Antónia Coutinho e Rui Zink e apresentado à FCSH-UNL em 2008. Nessa investigação, foram desenvolvidas as noções de género de texto e componentes de género, procedendo-se à análise qualitativa de um *corpus* de textos empíricos classificados como *capas de romances policiais*, com recurso a uma abordagem teórico-empírica sustentada por quadros teóricos de referência linguística e editorial. O *corpus* que serviu de base a este trabalho consistiu numa selecção de *capas* (e respectivos anexos) de romances policiais editados em Portugal no ano de 2007.

Assim, partindo da análise de doze textos empíricos², proceder-se-á ao levantamento e análise teórico-empírica de alguns dos traços de regularidade, evidenciando duas das componentes genéricas consideradas mais relevantes na descrição do género *sinopse*, a componente temático-composicional e a componente estilística.

2. Géneros de texto

A relação entre géneros e textos é incontornável. Coutinho (2007) sistematiza, na sequência das propostas do ISD, a relação entre textos, géneros e actividades da seguinte forma: os textos são representantes empíricos de actividades (sociais ou de linguagem); as actividades em que os textos se inserem prevêm diferentes classes de textos – os géneros; os géneros correspondem a formatos relativamente estabilizados, elaborados pelas gerações precedentes e coexistentes, sob a forma de nebulosa, no espaço do “arquitexto” – constituindo-se sincronicamente como recurso disponível em situação de produção e/ou de interpretação textual.

É assim incontornável a noção de que o género é uma construção social; com efeito, é no seio de determinada área sociodiscursiva que se assiste à origem, desenvolvimento/mutação e desaparecimento de um género textual – de acordo com Miranda & Coutinho, “los géneros circulan y se (des)estabilizan en el ámbito de una actividad específica” (2008:2).

2.1. Géneros peritextuais editoriais

Etimologicamente, o termo “edição” deriva do latim *editio*, *editionis* e remete para duas áreas semânticas distintas, mas passíveis de estabelecerem uma relação de analogia: a “acção de dar à luz”, por um lado, e a “edição/publicação de livros”, por outro. Actualmente o vocábulo abrange quer a impressão e publicação de uma obra, quer a reprodução e difusão de material diverso (*software*, discos, moedas...), quer ainda o conjunto de todos os exemplares de uma obra impressos na mesma ocasião.

Enquanto publicação de material impresso, a edição de textos acolhe uma grande variedade de géneros textuais; recorde-se que, à volta de cada texto editado (ele próprio representante empírico de determinado género), circula não só uma série de elementos paratextuais³ exigidos pelo contexto

² A informação bibliográfica relativa ao *corpus* analisado encontra-se apresentada no Anexo 1, sendo cada texto identificado com uma sigla, o que permitirá identificar os exemplos presentes no artigo.

³ Ao sistematizar, no âmbito da Teoria Literária, as várias modalidades de relações transtextuais, Genette define a noção de paratextualidade como a relação do texto com o seu paratexto, *i.e.*, “ce par quoi un texte se fait livre et se propose comme tel à ses lecteurs, et plus généralement au public” (1987:7), identificando como unidades paratextuais de um livro o título, o subtítulo, o índice, o prefácio, o posfácio, a nota de rodapé e a bibliografia, bem como o formato, a capa (e anexos), a folha de rosto (e anexos), a tiragem e a composição.

físico de produção (nomeadamente o suporte, ou seja, a publicação impressa, em formato de livro) como também outros textos específicos da esfera editorial/comercial, como sejam os comunicados de imprensa (*press-release*), os catálogos editoriais, os marcadores de livros, os comentários de críticos e/ou especialistas, os anúncios publicitários...

Entre o texto propriamente dito e os textos que a ele se referem estabelece-se uma relação de paratextualidade, nas vertentes *peri* e *epitextual*. Para Genette os elementos paratextuais assumem uma importância fulcral relativamente ao texto a que se reportam; com efeito, parafraseando Philippe Lejeune, considera o autor que o paratexto “*commande toute la lecture*”, sendo, por isso, dotado de um estatuto pragmático, definido pelas características da situação de comunicação, em que se inserem, entre outras, a natureza do emissor e do destinatário, o grau de autoridade e de responsabilidade do primeiro, bem como a força ilocutória da sua mensagem.

Os géneros editoriais peritextuais, onde se inclui a capa de livro, não têm existência independente, na medida em que, como o próprio termo indica, circulam à volta de (*peri-*) outros textos, material e linguisticamente; por isso, podem ser classificados como géneros incluídos, de acordo com a proposta de Rastier (2001)⁴. Desta relação de inclusão advém uma consequência com nítidas repercussões a nível da Linguística do Texto e do Discurso: o género incluído e o género que o inclui partilham alguns parâmetros genéricos – materiais, gráficos e verbais.

3. Descrição do género *sinopse*

Adoptada e adaptada na área sócio-discursiva da edição de textos, a *capa de livro* (entendida como o conjunto dos vários elementos que a constituem, seja a nível peritextual – capa, contracapa, badanas, lombada –, seja a nível epitextual – cinta removível, sobrecapa) constitui um género editorial, descrito através de (entre outras) três componentes: material (formato, material, dimensões...), gráfica (técnicas visuais gerais – cor, escala, contraste/harmonia...; técnicas visuais ao nível da letra e do texto...) e linguística (tema, composicionalidade, estilo...).

Embora as três componentes acima enunciadas se assumam como igualmente pertinentes na descrição genérica, interessa, neste momento, salientar a dimensão linguística inerente ao género, relevando-se as componentes temático-composicional e estilística. De entre as várias unidades linguísticas susceptíveis de integrar o plano de texto de uma capa ou, por outras palavras, de entre os vários géneros passíveis de ser incluídos no género *capa de livro*

⁴ Rastier (2001:266-267) identifica três classes de géneros: géneros incluídos, géneros rapsódicos (que incorporam réplicas de géneros autónomos – *e.g.* romance) e géneros que admitem as duas formas de existência (que funcionam de modo autónomo, mas podem ser integrados em géneros rapsódicos – *e.g.* carta, retrato).

(título da obra, comentário, sinopse, nota biográfica, citação, lista de obras publicadas...), a análise incidirá em apenas um deles, a *sinopse*.

3.1. Componente temático-composicional

Geralmente⁵ incluída no plano de texto da contracapa de romance policial e assumindo-se como unidade composicional central nesse espaço, a *sinopse* assume como configuração um plano de texto baseado numa estrutura tendencialmente narrativa, que oscila entre o resumo e a síntese, articulada, em alguns casos, com breves comentários à obra e/ou ao autor. Actualiza-se, desta forma e principalmente, o discurso narrativo, orientado pelo relato de acontecimentos que se sucedem de forma linear/cronológica (ainda que, esporadicamente, se recorra a analepses, com o objectivo de recuperar *a posteriori* acontecimentos passados) e que seguem um raciocínio de causa-efeito.

Por ser um género peritextual, a *sinopse* apropria-se de algumas das propriedades dos géneros “policiais”, que se coadunam com a sequência narrativa proposta por Adam (1992): há um narrador que conta uma história, a acção (sucessão de acontecimentos que conduzem a um fim), na qual intervêm personagens que se movimentam num determinado espaço e tempo. Para além disso, a *sinopse* evidencia os aspectos temáticos recorrentes na literatura policial: o tema central é a investigação em torno de determinado crime; há duas personagens fundamentais, o detective (intelectualmente superior, com elevada capacidade de raciocínio hipotético-dedutivo, íntegro) e o criminoso (avesso às normas sociais, capaz de cometer crimes hediondos); o narrador apresenta a acção recorrendo a cenas de mistério e de horror, com o objectivo de ir fomentando o medo e a curiosidade no leitor, incentivando-o a, à semelhança do detective, desvendar o enigma proposto; a atmosfera de suspense é introduzida na acção progressivamente.

O preenchimento das áreas lexicais do crime e da investigação é assegurado, sobretudo, pela reiteração de lexemas como “matar”/“assassinar”/“criminoso” ou “descobrir”/“investigar”/“detective” e respectivas famílias de palavras (ou expressões sinonímicas).

Peculiar e com repercussões a nível da composicionalidade é o facto de, em todos os textos analisados, a sequência narrativa configurar não o desenvolvimento da acção global mas apenas o seu início. O narrador gera, assim, uma situação de tensão, dando a conhecer ao leitor as primeiras fases características desta classe de textos: situação inicial, complicação e, esporadicamente, (re)acção; omite estrategicamente a maioria das acções/peripécias e o desfecho/situação final, com o intuito de criar uma situação de suspense e de fomentar a curiosidade no leitor.

A articulação entre as várias fases parece obedecer a um plano de texto relativamente fixo. A situação inicial é identificável pela ocorrência de loca-

⁵ Exceptua-se, nos textos empíricos analisados, o caso de MV, em que a *sinopse* está inserida no plano de texto da badana contígua

lizadores adverbiais, cuja função é o estabelecimento das coordenadas espaciotemporais da acção, e, por vezes, pelo recurso ao pretérito imperfeito (com o intuito de recuperar os antecedentes da acção). A transição entre a situação inicial e a complicação é introduzida, em quase todas as sinopses, pela conjunção adversativa “mas”, podendo ser ainda assegurada por mecanismos semiográficos (mudança de período ou parágrafo) e por articuladores textuais, em que prevalecem conectores temporais (“quando”, “então”), aditivos (“e”) e, sobretudo, contrastivos (“mas”, “no entanto”).

Dado que a sinopse visa evidenciar apenas os primeiros momentos da acção dos romances policiais, é natural que neste tipo de textos predominem os verbos de acção, conjugados em tempos verbais que assegurem o avanço da acção. Surpreendentemente (ou não), em todas as sinopses analisadas o sujeito enunciativo opta pelo presente narrativo, preterindo o pretérito perfeito. Por outro lado, uma vez que se pretende valorizar os momentos de avanço na acção, a inclusão de sequências descritivas no texto é limitada a rápidas caracterizações de locais e personagens. Ainda assim, a descrição é fundamental na sinopse, quer pela verosimilhança dada à narração da acção, quer pelo efeito estético e pelas possibilidades de modalização que proporciona.

3.2. Componente estilística

No referente à componente estilística, há que ter em conta que na actividade da edição de textos a noção de estilo de grupo é fundamental. Com efeito, nos textos das capas analisadas há aspectos comuns susceptíveis de denunciarem um estilo “editorial” (cf. noção de “estilos” proposta por Adam, 1999:93). Tais aspectos actualizam estratégias que, para além de estimularem a noção do policial como “romance-jogo”, criam expectativas de uma leitura sedutora e empolgante, recorrendo a mecanismos de responsabilidade enunciativa do discurso baseadas na marcação de modalidades apreciativas axiológicas. Entre estas estratégias incluem-se, por exemplo, as fraseologias⁶, os recursos linguístico-expressivos e as técnicas narrativas.

As fraseologias, apesar de poderem ser conotadas como lugares-comuns e estereótipos, contribuem para modalizar apreciativamente o discurso e, assim, valorizar o texto a que se referem. Repare-se em como as seguintes expressões locucionais vão ao encontro das expectativas dos leitores “ideais” de literatura policial: “Traições, violência, heroísmo e paixão num thriller absolutamente brilhante.” (A); “uma atmosfera misteriosa e envolvente” (MC); “empolgando-nos até um final emocionante” (OI); “Um enredo fascinante” (PL); “com uma atmosfera de cortar a respiração” (CT).

Os recursos linguístico-expressivos também contribuem para a modalização apreciativa do discurso. Veja-se, a este nível, o uso dado à pergunta retórica – “E quem é que deixou ... A CURIOSIDADE MATOU O GATO?”

⁶ A fraseologia é entendida, neste artigo, como frase feita, estereotipada na forma e no sentido.

(FO); “*Estará a resolução nas antigas lendas locais?*” (CT); “*Quem o poderá ter roubado? E com que obscuras intenções?*” (A) – ou ao jogo de palavras, estruturado com base na articulação de tropos e de figuras de retórica como a metáfora, a antítese ou a enumeração – “*transformar esse belo refúgio num Paraíso das Trevas.*” (PT); “*tanto o mistério do caso presente como o seu próprio passado sombrio*” (D) – ou em relações semânticas de holo-nímia metafórica – “*estes crimes têm lugar num bosque de contornos malignos que agarra o leitor entre os seus ramos...*” (IB).

Destaca-se ainda, nos textos analisados, o recurso a duas classes de palavras, pela sua função axiológica: o adjectivo e o advérbio de modo. O primeiro, ao surgir anteposto ao nome (por vezes numa situação de dupla adjectivação), não só realça a preponderância da característica atribuída relativamente ao nome caracterizado – “*presumível milionário*” (MC), “*generosos milhões*” (CT), “*enigmático e sombrio cenário*” (CT) – como também pode destacar sentidos conotativos – “*velha amiga*” (OI). O segundo, também com uma função de caracterização (subjectiva), surge posposto ao adjectivo – “*pessoas... horrivelmente mutiladas*” (GC), “*criminoso aparentemente imortal*” (GC), “*alegradamente embriagado*” (FO).

No que concerne às técnicas narrativas, assume particular interesse estilístico o tratamento que é dado à categoria do narrador. Trata-se do narrador de tipo heterodiegético, que não participa na acção como personagem e que se limita a narrá-la, recorrendo sobretudo ao discurso indirecto (marcado pelo uso da terceira pessoa). Apesar disso, o sujeito enunciativo não deixa de ser afectado pela subjectividade narrativa, ao sugerir, de forma implícita, o seu ponto de vista face à situação enunciada; com efeito, o narrador da sinopse do romance policial tende a ser parcial, comentando e (des)valorizando personagens e situações.

Uma das técnicas a que o narrador recorre para demonstrar a sua subjectividade é a focalização interna; de facto, embora pudesse assumir um estatuto de narrador omnisciente (revelando um conhecimento ilimitado e absoluto da acção e fornecendo todas as relações lógicas ao nível diegético para que a história se revestisse de uma coerência intrínseca), o sujeito da enunciação prefere perspectivar os acontecimentos sob o ponto de vista do protagonista. Esta restrição da transmissão de conhecimentos permite que os leitores vão tendo acesso à informação gradualmente – os avanços na investigação são narrados à medida que o detective reflecte e reconstrói o enigma inicial, para que os leitores possam fazer o mesmo.

Com o intuito de adensar a expectativa e o suspense, a focalização interna é actualizada essencialmente por dois processos: a pontuação e a selecção vocabular. Quanto à pontuação, destacam-se as suspensões frásicas e os contextos interrogativos, actualizados sob a forma de perguntas retóricas, elemento que, para além de transmitir vivacidade e ênfase ao discurso, proporciona a exercitação do raciocínio hipotético-dedutivo por parte do leitor. No concernente à selecção vocabular, regista-se a ocorrência de verbos cognitivos – em que se destacam os verbos com valor epistémico de dúvida – “*Outras três pessoas parecem estar ligadas*” (MC), “*parecem con-*

venientemente chocados” (SP) – ou de (in)certeza – “*não percebe*” (FO), “*quer saber*” (CT) –, de adjetivos e de advérbios axiológicos – “*belo refúgio*” (PT), “*colega negligente*” (OI), “*turma, pouco brilhante*” (OI), “*alegadamente embriagado*” (FO), “*convenientemente chocados*” (SP), “*caso aterradoramente semelhante*” (D) –, que sugerem o conhecimento limitado, a percepção do mundo e, principalmente, a perspicácia analítica do detective (em início de investigação) sobre quem recai a focalização do narrador.

Outra estratégia narrativa utilizada é o recurso ao presente histórico, que presentifica a acção, transportando o leitor para o tempo da narrativa, e promove uma aproximação ao leitor, dando-lhe um papel activo na leitura, colocando-o na “pele” do protagonista. O presente histórico é o tempo verbal predominante em todos os textos analisados, sendo que apenas se recorre ao pretérito imperfeito em dois textos (D, FO), com o intuito de recuperar os antecedentes da acção, e ao pretérito perfeito na última frase de um texto (GC), provavelmente como marca de fecho.

4. Considerações finais

A *sinopse* e a *capa (de romance policial)* constituem géneros peritextuais editoriais, na medida em que são géneros de texto adaptados na actividade sociodiscursiva da edição de textos e se reportam a outros textos, não tendo uma existência autónoma/independente. Assim, entendida como género incluído que partilha uma gramática de texto comum com a *capa de romance policial* e com a própria *literatura policial*, a *sinopse* (de romance policial) poderá ser descrita por parâmetros linguísticos específicos:

- a nível temático-composicional, verifica-se o predomínio do discurso narrativo; a construção da referência é feita em torno das áreas lexicais do crime e da investigação, recorrendo-se a processos de coesão temporo-aspectual e interfrásica característicos do discurso narrativo e dos géneros policiais);
- a nível estilístico, constata-se a existência de mecanismos de responsabilidade enunciativa e de modalização característicos, entre os quais poderão ser destacadas a adjectivação e a adverbialização com valor axiológico, a pontuação valorativa, algumas figuras de retórica e tropos e determinadas técnicas narrativas (em que se destacam o presente histórico e a focalização interna do narrador).

Finalmente, não pode deixar de ser salientado o facto de a *capa de livro* ser um género que circula na área editorial. Quer isto dizer que, em termos editoriais, a *capa de livro* é um meio privilegiado de divulgação publicitária, na medida em que, por se tratar simultaneamente de género e suporte, apresenta, à semelhança de uma embalagem, o livro de que constitui peritexto, condicionando a sua difusão, circulação, compra e leitura. Assim, uma vez que a sua finalidade é despertar a curiosidade, apresentar o produto (e o produtor) e apelar à leitura/compra por parte do público-alvo, a *capa* é concebi-

da e estruturada com base na intenção/orientação argumentativa de cada um dos elementos que a compõem. Como consequência, a gramática do texto da *sinopse* é norteada, à semelhança das restantes unidades linguísticas prototípicas da *capa*, por um objectivo ilocutório claramente argumentativo e praxiológico, facto que, inevitavelmente, se repercute na descrição genérica.

Anexo 1 – Apresentação do corpus

Informação bibliográfica	Sigla
BENEDEK, Emily (2007), <i>Mar Vermelho</i> . Lisboa: Plátano Editora.	MV
CHRISTIE, Agatha (2007), <i>Sangue na Piscina</i> . Lisboa: Asa.	SP
DUNNING, John (2007), <i>A Promessa do Livreiro</i> . Lisboa: Editorial Estampa.	PL
FOLLETT, Ken (2007), <i>A Ameaça</i> . Lisboa: Presença.	A
FRENCH, Tana (2007), <i>Desaparecidos</i> . Lisboa: Civilização Editora.	D
FUENTES, Eugénio (2007), <i>O Interior do Bosque</i> . Lisboa: Sudoeste Editora.	IB
GORDON, William C. (2007), <i>Mistério em Chinatown</i> . Lisboa: Dom Quixote.	MC
HOAG, Tami (2007), <i>Paraíso das Trevas</i> . Lisboa: Bertrand.	PT
MCDERMID, Val (2007), <i>O Cadáver Tatuado</i> . Lisboa: Gótica.	CT
PRESTON, Douglas & CHILD, Lincoln (2007), <i>Gabinete de Curiosidades</i> . Lisboa: Ulisseia.	GC
STALLWOOD, Veronica (2007), <i>Fraude em Oxford</i> . Lisboa: Publicações Europa-América.	FO
REICHS, Kathy (2007), <i>Ossos Intactos</i> . Lisboa: Texto Editores.	OI

Referências

- Adam, Jean-Michel (1992). *Les textes: types et prototypes. Récit, description, argumentation, explication et dialogue*. Paris: Nathan.
- Adam, Jean-Michel (1985). *Le texte narratif*. Paris: Nathan.
- Adam, Jean-Michel (1999). *Linguistique textuelle. Des genres des discours aux textes*. Paris: Nathan.
- Adam, Jean-Michel (2002). “Plan de texte”. In Patrick Charaudeau & Dominique Maingueneau (orgs.), *Dictionnaire d'Analyse du Discours*. Paris: Seuil, pp. 433-434.
- Bakhtine, Mikhaïl (1984). *Esthétique de la création verbale*. Paris: Gallimard.
- Bronckart, Jean-Paul (1997-1999). *Activité langagière, textes et discours. Pour un interactionisme socio-discursif*. Lausanne: Delachax & Niestlé.
- Coutinho, Antónia (2003). *Texto(s) e Competência Textual*. Lisboa: FCG.

- Coutinho, Antónia (2007). “Descrver géneros de texto: resistências e estratégias”. *Proceedings of the 4th SIGET – International Symposium on Genre Studies*. Publicação em CD-Rom.
- Cuddon, John Anthony ([1977] 1991³). Detective story. In *A Dictionary of Literary Terms and Literary Theory*. Oxford: Blackwell, pp. 229-236.
- Dondis, Donis A. (1976). *La Sintaxis de la Imagen – Introducción al alfabeto visual*. Barcelona: Gustavo Goli.
- Genette, Gérard (1982). *Palimpsestes*. Paris: Seuil.
- Genette, Gérard (1987). *Seuils*. Paris: Seuil.
- Jorge, Noémia (2008). *O Género editorial capa. O caso dos romances policiais*. Trabalho de projecto, Universidade Nova de Lisboa.
- Kayman, Martin A. & Maria de Lurdes Sampaio (2001). Policial. In *Biblos. Enciclopédia Verbo das Literaturas de Língua Portuguesa*, 4. Lisboa: Verbo, pp. 305-319.
- Miranda, Florencia (2007). “Marcadores de género: uma pista para identificar a ficcionalização de géneros textuais”. *Proceedings of the 4th SIGET – International Symposium on Genre Studies*. Publicação em CD-Rom.
- Miranda, Florencia & Antónia Coutinho (2008). Las etiquetas como género de texto – un abordaje comparativo. *II Congreso sobre la Lengua de la Vid y el Vino, y su Traducción*, Universidad de Valladolid (Espanha), Abril de 2008.
- Miranda, Florencia & Antónia Coutinho (2009). To describe textual genres: problems and strategies. In Ch. Bazerman, D. Figueiredo & A. Bonini (orgs). *Genre in a Changing World*. Parlor Press / WAC Clearinghouse.
- Rastier, François (2001). *Arts et sciences du texte*. Paris: PUF.
- Reis, Carlos ([1987] 1998⁶). *Dicionário de Narratologia*. Almedina: Coimbra.
- Todorov, Tzvetan ([1966] 1970). [trad. port.] Tipologia do romance policial. *Poética da Prosa*. Lisboa: Edições 70.
- Van Dijk, Teun A. ([1977] 1998) *Text and context. Explorations in the semantics and pragmatics of discourse*. London: Longman (trad. esp. *Texto y Contexto. Semántica y Pragmática del discurso*. Madrid: Catedra).