

Grand Guignol de Papel: Cultura Midiática e Cultura das Bordas nos *Faits-Divers*

Valéria dos Santos Guimarães
UNESP

Bordas é a definição em equilíbrio, como no fio da faca.
Jerusa Pires Ferreira

Resumo

Notícias de teor sensacionalista são familiares de gerações de leitores. Esse Théâtre du Grand Guignol de papel vem de tempos imemoriais. Foi pesquisando tais narrativas em jornais e revistas brasileiros da passagem dos séculos XIX ao XX e se perguntando qual seu lugar na economia dos periódicos impressos, que o conceito de “cultura das bordas” de Jerusa Pires Ferreira veio se juntar a outras referências para o desenvolvimento do trabalho. A definição de cultura das bordas para aquela produção impressa que não se definia pelos ditames do cânone, tampouco do folclore, caía muito bem para o fait divers que também dialogava com a cultura tradicional, mas já respondia à lógica da cultura midiática moderna. Este artigo tem como objetivo trazer à tona algumas das problemáticas relativas à análise dessas aparentemente insignificantes narrativas que são os faits divers e destacar como a obra da autora foi precursora dos estudos da cultura midiática no Brasil.

Palavras-chave: Sensacionalismo – imprensa periódica – cultura midiática

Notícias de teor sensacionalista são familiares de gerações de leitores, seja qual for seu suporte, impresso, eletrônico, digital, sem contar sua circulação oral. Remetem a uma tradição de longa duração, de vários séculos, e atuam satisfazendo os instintos mais primários do ser humano. Exposto a sentimentos de surpresa, medo e/ou sofrimento, quem as consome pode deixar fluir pulsões e instintos os mais básicos ao abrigo de perigos reais.

Esse Théâtre du Grand Guignol de papel, bem familiar dos leitores atuais, vem de tempos imemoriais. No formato impresso, apareceram como folhetos de grande formato trazendo notas do cotidiano chamados *occasionnels*, saídos dos prelos apenas três décadas depois que a *Bíblia* latina veio à luz por obra de Gutenberg. Os registros mais

antigos encontrados datam de 1488. A falta de periodicidade justifica o nome: eram impressos apenas por *ocasião* de algum fato extraordinário (LEVER, 1993, p. 9).

Tudo era válido para provocar fortes emoções na recepção e vender mais folhetos. Assim, entre os séculos XVI e XVII surgiu o *canard* (pato) que misturava relato de notícia, literatura de *colportage* e muita invenção a fim de melhor impressionar (e atrair) público – daí ser identificado com notícia falsa, tradição herdada pelos *faits divers*. Com temas do cotidiano e linguagem coloquial voltada ao público em geral, era uma produção que sequer se entendia como cultura. Posteriormente seria reconhecida como cultura popular, com todo o sentido pejorativo que tal expressão encerrava. A tradução de *faits divers* para o português pode ser “fatos diversos” ou “notícias diversas”, como são nomeadas as várias seções existentes na imprensa brasileira da passagem do século XIX ao XX, mas o termo em francês era e continua sendo o mais utilizado no jargão do jornalismo até os dias atuais, mesmo fora da França.

Nascido das narrativas orais, contação de casos e rumores, muitas vezes formando um verdadeiro intertexto com elementos do real e da ficção literária, o *fait divers* leva nome francês, todavia a fórmula que o tornara possível seja própria de todas as culturas. Os franceses conformaram o gênero no jornal do século XIX de um jeito particular, com muito drama e barulho, enquanto anglo-saxões já se divertiam ou se apavoravam com os *space fillers* (preenchedores de espaço) nos impressos, menos dramáticos, com menos análise sociológica (outra característica peculiar de alguns dos *faits divers* franceses), mas fruto de uma mesma matriz. Eram assim chamados por serem notas banais, às vezes inventadas, para literalmente preencherem espaços vazios da folha impressa quando não havia notícia suficiente para aquela edição.

Mesmo depois dos *faits divers* serem fixados nas colunas de um *Le Petit Journal*, um dos veículos mais emblemáticos do mundo a publicar *faits divers* em altíssimas tiragens em meados do século XIX, continuavam alimentando a conversação nas ruas, feiras, praças, barbearias, cafés ou na intimidade dos lares, em uma retroalimentação entre escrita e oralidade. Ao lado de folhetins e da crônica, o *fait divers* era um dos novos gêneros do jornalismo moderno que promoveu, como nenhum outro, a presença de representações de pessoas comuns nos jornais. Compunham uma espécie de mitologia do cotidiano, elemento central na criação de uma sociabilidade em ambiente de intensa urbanização que se forma em torno do universo dos periódicos impressos em larga escala (THÉRENTY, 2009, p. 270).

É possível ler um exemplo de *fait divers* publicado no jornal paulistano muito sensacionalista *A Gazeta* em 1915 e de sua peculiar linguagem abaixo. O título irônico faz um trocadilho (infame) com o nome da agredida e recorre à intertextualidade, como fica claro no empréstimo de referências literárias, neste caso o popularíssimo Shakespeare:

AGRESSÃO

Em vez de Otelo, apareceu-lhe Hércules

Ontem à noite a italiana Desdemona D'Amicis de 21 anos de idade, residente à rua Benjamin Constant, n. 7, queixou-se à polícia de uma estúpida agressão a ponta-pés [sic] de que fora vítima por parte de um açougueiro estabelecido no Mercado e residente à rua Maria Paula, n. 30.

Desdemona, que referia ter vomitado sangue e se queixava de violentas dores internas no ventre, foi submetida a exame de corpo de delito pelo Dr. Marcondes Machado. (A GAZETA)

Não cabe aqui analisar este exemplo de *fait divers* (representação da mulher imigrante e pobre, violência doméstica, presença de estereótipos, vocabulário da praça pública, escatologia etc.). Importante destacar que foi pesquisando tais narrativas em jornais e revistas brasileiros da passagem dos séculos XIX ao XX e se perguntando qual seu lugar na economia dos periódicos impressos, que o conceito de “cultura das bordas” de Jerusa Pires Ferreira veio se juntar a outras referências para o desenvolvimento do trabalho.

A definição de cultura das bordas para aquela produção impressa que não se definia pelos ditames do cânone, tampouco do folclore, caía muito bem para o *fait divers* que também dialogava com a cultura tradicional, mas já respondia à lógica da cultura midiática moderna.

Na crítica à denominação de “paraliteratura” para “qualquer outra coisa que pareça fugir ao padrão estabelecido pela instituição ‘Literatura’ ou, no polo oposto, aquilo que não caiba nos domínios legitimados de uma cultura popular tradicional que se costuma delimitar enquanto Folclore”(PIRES FERREIRA, 2010, p. 12), Jerusa chamava a atenção para um fenômeno semelhante que acometia o *fait divers*. O que eram aquelas narrativas que circulavam impressas em vários suportes, ocupando, na maioria das vezes, as últimas páginas dos periódicos, e abusando de um vocabulário vulgar, por vezes com textos inflados com melodrama a se confundir com a ficção dos folhetins? Relacionadas com o mau gosto, repletas de detalhes de crimes sangrentos e não raro acompanhadas de nauseantes imagens de corpos, com as curiosas e quase nunca harmoniosas cenas de

gêmeos siameses, com cenas cotidianas de atropelamentos banais ou incêndios trágicos, as *notícias diversas* estavam ali, enigmáticas, escapando a definições fáceis.

O estigma carregado por elas causava resistência na recepção erudita, caso ilustrado pela pena de Lima Barreto em seu *Recordações do Escrivão Isaías Caminha*, publicado em 1909. Ele reage a essa “nova imprensa” em crítica ao diário carioca *Correio da Manhã* (que aparece sob o nome de *O Globo* no romance, como se sabe):

os diários do Rio nada têm o que se leia e todos eles se parecem, pois todos eles têm a preocupação de noticiar crimes, escândalos domésticos e públicos, curiosidades banais e, em geral, ilustrados com zincografias que nada têm a ver com o caso, quando não são hediondas ou imorais, como aconteceu com *O Globo* que, certa vez, deu a de um cadáver exumado, inteiramente nu. (BARRETO, 1998, p. 100)

Eram os *faits divers*, afinal, jornalismo? Se assim fossem, seu compromisso com a informação deveria obedecer a certos princípios. Mas a leitura de alguns exemplos nem sempre levavam a crer que havia respeito à exigência de um relato fidedigno, com checagem dos fatos e ética na narrativa, como requer a regra básica do jornalismo tal qual os atuais manuais de redação. Se o pacto com a informação não era a prioridade, eram tais relatos mera ficção? Algum tipo de exercício literário, como assumia Nelson Rodrigues? (ver CASTRO, 1995). Tampouco parecia ser o caso, marcadores no texto davam a entender que, em alguma instância, aquilo tinha acontecido: o testemunho do repórter, de algum entrevistado ou a reprodução de partes do inquérito policial consultado na delegacia eram indícios de “fontes seguras”; a descrição densa da cena do crime; a presença das autoridades restaurando a ordem causada pelo desvio e ruptura do evento extraordinário e, não menos convincente, a presença de algum rastro material do acontecido como um bilhete, uma arma, as ruínas de um incêndio, ou mesmo um livro ou um corpo – por vezes capturado pelas lentes do fotógrafo (do jornal ou da polícia) e exposto sem pudores, como visto acima.

Logo o pedaço de cadáver encharcado em mistério fartava toda a cidade, diria Machado de Assis (1996, p. 203), e as conversas não giravam em torno de outra coisa, até o próximo escândalo. No rastro de rumores que se multiplicavam pela cidade, vinham as críticas ao alvoroço causado pela repercussão injustificada, ao excessivo espaço ocupado nas conversas e ao suposto mau gosto espalhado e alimentado pelo interesse mórbido da audiência. Rápido, o “povo” era apontado como culpado, donde emerge como categoria a ser explorada na pesquisa a ideia de “cultura popular”, conceito problemático e polissêmico.

No Brasil, essas peculiares notícias são chamadas genericamente de “sensacionalismo” ou “de sensação”, embora esta não seja uma definição precisa:

sensacionalismo é próprio de vários gêneros, do *faits divers*, do folhetim, das celebridades. Depois o estilo passou a compor outros discursos e aparecer em outros suportes, até nas páginas antes tidas como sérias, a exemplo das seções de economia ou política. Também foi chamado de jornalismo marrom. Mudava de cor, quando americanizado o termo, para jornalismo amarelo. E tudo isso sempre chamado assim, de “popular”, com todo o sentido pejorativo que se atribuía à palavra.

Jerusa, como todos que trabalham com o conceito de cultura popular, teve que enfrentar questões recorrentes: esta é a cultura feita para o povo ou pelo povo? É possível pensá-la em oposição a uma cultura das elites, erudita e normativa? Como a cultura popular deve ser encarada: como essência imutável e pertencente ao passado, congelado pelo registro de antiquários e folcloristas, ou como categoria histórica em mutação, redimensionando-se no tempo e espaço?

Assim como fez Roger Chartier (1988), ela revisita os clássicos do tema como Geneviève Bohème, Robert Mandrou e Carlo Ginzburg. Ela acrescentou a este repertório analítico Antonio Gramsci, Hans-Jürgen Lüsebrink, Jesús-Martín Barbero entre outros, para jogar luz no caso brasileiro da edição popular, tema de vários de seus trabalhos, caso dos folhetos de cordel. Ela igualmente se opunha à leitura dicotômica que promovia a oposição rígida entre alta e baixa cultura, entre erudito e popular, e se dedicou à empreitada de tentar superar a visão fragmentária das fontes em direção ao que chamou de um “grande texto que mostra, em termos de unidade, uma grande coerência” (PIRES FERREIRA, 2010, p. 92).

Usando os cordéis como exemplo, defendia que invertiam o sentido mais corriqueiro de escoamento da cultura letrada dos centros urbanos em direção ao campo. Provenientes do contexto rural, uma vez presentes entre o público leitor e ouvinte das cidades, os cordéis rápido se tornaram mais um produto da indústria cultural, impondo-se a um consumo generalizado, massivo e, finalmente, voltando aos leitores do campo. É a essa operação de apropriação da produção letrada externa às instituições oficiais, de matriz oral e de resposta a uma demanda já existente do mercado editorial voltado ao consumo da maioria que ela chamou de “tramoia”, um rearranjo que torna comercializável o que antes se apresentava esquecido, desgastado ou marginal. Ou melhor, das bordas.

A noção de um “contínuo textual” a fim de superar os impasses impostos à análise de um material caracterizado pela fragmentação, empréstimos e invenção, a adoção da perspectiva que não reduz tais expressões a apenas residuais e resultado da “morte da narrativa” em ambiente de consumo supostamente alienante e, sobretudo, a opção por não

ver incompatibilidade entre o popular tradicional e massivo era roteiro seguido por Jerusa, altamente inspirada no teórico colombiano (de origem espanhola) Jesús Martín-Barbero (2003).

Jacques Migozzi, com quem tinha diálogo direto, importante referência do estudo da cultura popular e midiática, nos anos 2000 problematizou a questão que envolve as abordagens que encaram os impressos de grande consumo apenas sob o viés ideológico:

Estas narrativas, a história do livro e da edição, a história cultural, a teoria das mídias assim como os estudos culturais ou a sociologia da leitura, nos permitiram, através de olhares cruzados e muitas vezes complementares, de não mais considerar sua textualidade abstrata e artificialmente isolada a partir do único ângulo temático ou poético, ligando-a sistematicamente às práticas e interações que lhes dão sentido, desde os processos de produção industrial/série de narrativas destinadas ao público em geral até as práticas de de apropriação dos leitores, levando em conta a dimensão midiática dos suportes e das modalidades de difusão, predeterminando o encontro entre uma narrativa e seu leitor-consumidor hermeneuta. (MIGOZZI, 2011)¹¹

As complexas práticas de apropriação mostram que não se pode reduzir a análise à noção de que “comunicar” é apenas “sedução” e “manipulação”, que seu aspecto dialógico é nulo. E isso se faz mais acentuado quando se pensa em impressos de largo consumo, ou, como se convencionou chamar, de massas. Em certo sentido, eram as novas expressões da cultura popular que pareciam ser o alvo do incômodo.

Era nesse mesmo sentido que ia Barbero, o qual dedicou parte de sua obra a refletir sobre o estigma imposto aos artefatos culturais voltados para a maioria e a explicar, em termos simples e didáticos, como essa visão pode estar carregada de preconceitos elitistas. Fazendo coro a uma tendência que já se firmava nos anos de 1980 entre intelectuais em todo o mundo, em 1987 ele lança em Barcelona sua obra clássica sobre teorias da comunicação, enfatizando, já no título, a passagem de uma abordagem tecnicista (meios) para a dialógica (mediações). Começa seu livro pela questão incômoda do receptor da cultura de massas, “o povo” e o “popular”.

Para ele, “O consumo não é apenas reprodução de forças, mas também produção de sentidos”, com ênfase nos “*usos* que lhes dão forma social e nos quais se inscrevem demandas e dispositivos de ação provenientes de diversas competências culturais.”

11 “Ces récits, l’histoire du livre et de l’édition, l’histoire culturelle, la théorie des médias comme les études culturelles ou la sociologie de la lecture, nous ont permis, par leurs regards croisés et souvent complémentaires, de ne plus considérer sous le seul angle thématique ou poétique leur textualité abstraitement et artificiellement isolée, en la reliant systématiquement aux pratiques et aux interactions qui lui donnent sens, depuis les processus de production industriels/sériels de récits visant le grand public jusqu’aux pratiques lectorales d’appropriation, en passant par une prise en compte de la médiativité des supports et des modalités de diffusion, prédéterminant la rencontre d’un récit et de son lecteur-consommateur herméneute.” Tradução minha.

(MARTÍN-BARBERO, 2003, p. 302). Ele busca nos imaginários e na memória a lógica que alimenta o gosto pelo repetitivo, melodramático e previsível, qualidades em geral desprezadas pela análise que visa definir “bom gosto” com certos atributos provenientes do universo do erudito, confundindo a própria noção de cultura com erudição. (MARTÍN-BARBERO, 2003, p. 319.) Isso sem contar aqueles que viam na cultura de massas nada mais que a corrupção de uma “autêntica” cultura popular.

Barbero localiza em Tocqueville um precursor em tematizar a participação de grandes parcelas da população nas novas expressões da democracia do século XIX. Ele defendia a hipótese de que o medo da multidão nasceu no contexto da modernidade, da ascensão das massas à participação política – ainda que em forma de protestos violentos contra a exclusão política, social e econômica –, à percepção de uma homogeneização cultural, em que predomina a vontade da maioria, em que o governo deve responder a esta mesma maioria e aquele indivíduo que se acha injustiçado não tem poder de se fazer representar (pois o que vale é a vontade do grupo como um todo), o que poderia, supostamente, resultar em tirania. Até hoje esse discurso alimenta demandas conservadoras, como se tem visto nas manifestações de um certo “libertarismo”. As massas, nesse contexto, passam a ser vistas como turbulentas, primitivas, ligadas por um sentido de anulação das individualidades. Sem forma definida – daí o termo “massa” – seria levada facilmente por um líder e estaria à mercê do contágio (MARTÍN-BARBERO, 2003, p. 56-59).

Alguns teóricos tentaram compreender o fenômeno, inclusive como maneira de controle e de gestão, de acordo com a concepção de cidade orgânica então em vigor, instaurando o costume de ver tais manifestações como a prova concreta de falta de cultura e de racionalidade. Segundo Dominique Kalifa, o tradicional temor e desprezo pelo povo e por tudo o que por ele era produzido – inclusive o que chamamos hoje de cultura popular, embora sequer se admitisse que havia “cultura” proveniente do “povo” – transfere-se para o temor das multidões (e, logo, ao pavor dos movimentos operários):

Desde o fim do século XIX, o temor do “povo” deu lugar ao temor das multidões e depois das massas. Apoiados nos trabalhos de Taine, os sociólogos dos anos 1890 como Gabriel Tarde, Scipio Sighele ou Enrico Ferri, multiplicam as pesquisas sobre estes novos atores coletivos e descrevem, através do prisma deformante da patologia social e em páginas de uma escuridão apavorante, o horror de uma multidão criminosa e selvagem, refratária às leis da razão, “filha do inconsciente” e da sugestão, impulsiva, errática, verdadeira “besta humana”. Outros, como Gustave Le Bon, partem da mesma constatação, dedicando-se a atualizar as regras da psicologia das multidões a fim de poder controlá-las e mesmo manipulá-las. As massas que sucedem as multidões no rastro dos grandes acontecimentos revolucionários do início do século XX constituem, tanto para o povo quanto para a multidão,

as mesmas projeções fantasiosas. Que se veja aí uma fonte de caos e de declínio da civilização ou, ao contrário, o ator coletivo de uma grande esperança política – o povo, multidões e massas constituem, em todos os casos, atores sem contornos sociológicos reais e sobre os quais as elites projetam múltiplos fantasmas. O mesmo acontece, evidentemente, com a cultura que lhes é atribuída. (KALIFA, 2014, p. 94).

Mesmo com a “conversão” das massas em “público” como afirma Barbero, ao se referir ao clássico trabalho de Gabriel Tarde *L’opinion et la foule* (A Opinião e a Multidão), permanece a noção de que “la foule est folle”, ou seja, que a multidão é louca, descontrolada, amorfa, individualidades sem relação, levadas pela sugestão e contágio. A noção de massa oscila, nessa concepção, entre a ameaça e o descontrole da multidão, sempre adesista e manipulada. O público passa de ativo (massas revoltadas no XIX) a passivo (assistindo à cultura do espetáculo e absorvendo sem resistência) (MARTÍN-BARBERO, 2003, p. 63), mas o viés da “psicologia das massas” com fins de controle permanece, sobretudo no período entre guerras em que as aflições se multiplicam com o uso efetivo dos meios de comunicação para um projeto totalitário: “Os autores como Jose Ortéga y Gasset (*La Révolte des masses* [A revolta das massas], 1930), Aldous Huxley (*Le Meilleur des mondes* [O melhor dos mundos], 1932) ou George Orwell (*1984*, 1949) constroem fábulas em que são denunciados tanto o totalitarismo quanto a ditadura da cultura de massa e seus vetores.” (KALIFA, 2014, p. 94).

Enquanto algumas abordagens, sobretudo europeias, viam a cultura de massa como degradação, os americanos a encaravam como afirmação da sociedade democrática, dos valores de liberdade de expressão, a antítese do totalitarismo e da ditadura (MARTÍN-BARBERO, 2003, p. 69). O funcionalismo de um Paul Lazarsfeld, por exemplo, levava em conta o papel do indivíduo como um mediador entre o que é emitido pelos meios de comunicação e os grupos sociais que o recebem, com seus repertórios e meio de vida. Porém, ainda prevalecia em seu ponto de vista a existência do controle a pairar sobre essa mediação e, assim, a permanência de uma tal lógica própria do “sistema” que domina e controla as escolhas.

É esta abordagem que enfatizava o controle dos produtos midiáticos de grande consumo sobre as massas que predominou em certas vertentes teóricas. E foi preciso, portanto, problematizar tais contribuições para falar de recepção, leitura e os supostos efeitos dos meios de comunicação sobre seu público. Reduzir os meios de comunicação a responsáveis pela violência simbólica capitalista expressa em poder e dominação não explicava os fenômenos da cultura popular. Exemplos como os de Walter Benjamin ou Edward Thompson não deixavam dúvida sobre isso.

Não é o caso de estender essa discussão aqui. Basta dar destaque ao fato de que Jerusa fazia parte de um ambiente intelectual no qual o debate sobre cultura popular tradicional e massiva estava em alta. E que, de forma pioneira, ela caminhava em direção a abordagens que tentavam se livrar das amarras que reduziam tais expressões a mera alienação.

Por isso seu trabalho foi de central importância para uma geração que, como eu, procurava saídas para tratar de fenômenos de tal complexidade. Embora já pesquisasse sobre os *faits divers*, a erudição de Jerusa certamente abriu novas chaves interpretativas para meu trabalho. Sua visão antropológica do conceito de cultura, seu diálogo com a semiótica da cultura de Iúri Lótman e também com a escola dos Annales, ou seja, seu trânsito entre comunicação e história, entre estrutura e dialética da duração, vinham ao encontro de minhas aspirações de historiadora agora vinculada a um programa de Comunicação. A concepção de “Clio na Encruzilhada” promovia “a ideia permanente de cultura em relação, o diálogo, a organização de espaços de resistência” (PIRES FERREIRA, 2007, p. 229). O conceito de semiosfera, ou seja, a reflexão sobre o “habitat e a vida dos signos no universo cultural” (MACHADO, 2007, p. 16), foi também outra fonte de constante inspiração para quem já usava Roland Barthes, mas também Marc Ferro (ver GUIMARÃES, 2019); para quem provinha da formação em história, como eu, e resolvia se arriscar no vasto mundo das teorias da comunicação.

Se hoje algumas das questões acima estão bastante assentes, na época ainda não era bem assim. Jerusa atuou como um farol em noite escura nesse imenso oceano de teorias e discussões acadêmicas sobre a cultura midiática. Incentivou a todo momento meu trabalho, foi professora e colega, mas, antes de tudo, foi de uma generosidade intelectual sem limites, apontando caminhos e saídas despidas de preconceito para a análise dessas pequenas e aparentemente insignificantes narrativas que são os *faits divers*.

Referências

A Gazeta, São Paulo, 19 maio 1915.

BARRETO, Lima. *Recordações do Escrivão Isaías Caminha*. São Paulo: Ática, 1998.

CASTRO, Ruy. *O Anjo Pornográfico: A Vida de Nelson Rodrigues*. São Paulo: Cia. das Letras, 1995.

CHARTIER, Roger. *A História Cultural: Entre Práticas e Representações*. Lisboa: Difel, 1988.

- GUIMARÃES, Valéria. Apresentação: Mera Espuma das Ondas ou Uma História Cultural do Crime. IN: KALIFA, Dominique. *A Tinta e o Sangue: Narrativas sobre Crimes e a Sociedade da Belle Époque*. São Paulo: Editora da UNESP, 2019.
- KALIFA, Dominique. Das Culturas Populares à Cultura Midiática. *ArtCultura*, Uberlândia, v. 16, n. 29, jul-dez. 2014.
- LEVER, Maurice. *Canards sanglants: Naissance du fait divers*. Paris, France: Fayard, 1993.
- MACHADO, Irene. Apresentação: Por Que Semiosfera? in MACHADO, Irene (org.). *Semiótica da Cultura e Semiosfera*. São Paulo: Annablume/FAPESP, 2007.
- MACHADO DE ASSIS. *A Semana (1892-1893)*. Introdução e notas de John Gledson São Paulo: Hucitec, 1996.
- MARTÍN-BARBERO, Jesús. *Dos Meios às Mediações: Comunicação, Cultura e Hegemonia*. 2 ed. Rio de Janeiro: Editora da UFRJ, 2003.
- MIGOZZI, Jacques. Idéologie et stratégies argumentatives dans les récits imprimés de grande consommation. XIX^e-XXI^e siècles. Balises lumineuses. *Revue Belphegor*, v. 9, n. 1, 2011.
- PIRES FERREIRA, Jerusa. *Cultura das Bordas: Edição, Comunicação, Leitura*. São Paulo: Ateliê, 2010.
- PIRES FERREIRA, Jerusa. Clio na Encruzilhada. IN: MACHADO, Irene (org.). *Semiótica da Cultura e Semiosfera*. São Paulo: Annablume/FAPESP, 2007.
- THÉRENTY, Marie-Éve. *La Littérature au quotidien. Poétiques journalistiques au XIX^e siècle: Poétiques journalistiques au XIX^e siècle*. Paris: Seuil, 2009.

SOBRE A AUTORA:

Valéria dos Santos Guimarães

Atua junto ao Programa de Pós-Graduação em História da Unesp e (como colaboradora) Letras da mesma instituição. Foi professora visitante na Université Laval, Canadá, e pesquisadora no Centre d'Histoire Culturelle da Université de Versailles e no programa Directrice d'Études Associés da Fondation Maison des Sciences de l'Homme (2017). É autora de *Notícias Diversas* (2013 Mercado de Letras) e de *Les Transferts culturels* (L'Harmattan, 2011), entre outros.

ORCID: <https://orcid.org/0000-0003-0614-8922>

Recebido: 14/03/2022

Aceito: 27/06/2022