

EDUCAÇÃO

&



CRÍTICA

Edição & Crítica



2018

Edição & Crítica

Luiz Henrique Silva de Oliveira
Wagner Moreira
(orgs.)



E23 Edição & crítica / Luiz Henrique Silva de Oliveira,
Wagner Moreira (orgs.). – Belo Horizonte : CEFET
-MG, 2018. 247 p. : il.

Vários autores.
Inclui bibliografia.
ISBN 978-85-99872-47-5

1. Edição. 2. Crítica. 3. Processo de edição. I. Oliveira,
Luiz Henrique Silva de. II. Moreira, Wagner. III. Título.

CDD: 070.5

Ficha elaborada pela Biblioteca - Campus I – CEFET-MG
Bibliotecário: Wagner Oliveira Braga CRB6 - 3261

Diretor-Geral

Prof. Flávio Antônio dos Santos

Vice-Diretora

Profa. Maria Celeste Monteiro de Souza Costa

Chefe de Gabinete

Prof. Henrique Elias Borges

Diretora de Educação Profissional e Tecnológica

Profa. Carla Simone Chamon

Diretor de Graduação

Prof. Moacir Felizardo de França Filho

Diretor de Pesquisa e Pós-Graduação

Prof. Conrado de Souza Rodrigues

Diretor de Planejamento e Gestão

Prof. Gray Farias Moita

Diretora de Extensão e Desenvolvimento Comunitário

Profa. Giani David Silva

Conselho Editorial

Dra. Ana Utsch - EBA/UFMG

Dr. Luis Alberto Brandão - FALE/UFMG

Dr. Pablo Gobira - ARTES/UEMG

Dr. Paulo Dutra - SD/SFA-USA

Dr. Rogério Barbosa - DELTEC/CEFET-MG



Apresentação

Edição & Crítica é um livro que vem comemorar os dez (10) anos de existência do Programa de Pós-Graduação em Estudos de Linguagens - Posling, do CEFET-MG. Com ele, propõe-se apresentar ao público alguma atividade de pesquisa desenvolvida pelos docentes ligados ao Curso de Letras - Tecnologias da Edição e à Linha de Pesquisa IV - Edição, Linguagem e Tecnologia, do Posling. Para além da relação estreita entre esses cursos, quer-se dar a ver um pensamento representativo das perspectivas sobre os processos de edição cuja amplitude lembra a de um mapa vasto e de horizontes abertos, apesar de suas zonas cientificamente nomeadas.

Nesse sentido, é preciso afirmar que essa produção assevera um espaço de debate para os discentes e os docentes do CEFET-MG e para aqueles que se querem estudiosos e apaixonados pela área em sua ação impressa e em seu exercício digital.

Os Editores.

Imaginar o livro*

Wagner Moreira

* Este artigo é resultado de pesquisa financiada pela FAPEMIG, agência a qual agradeço.

Estou [...] despedaçando os meus pensamentos em palavras, as palavras em letras, e estou escolhendo teclas que fazem com que as letras se reintegrem em palavras, e as palavras em pensamentos. Estou 'calculando' e 'computando' os meus pensamentos. Na realidade, por certo, as letras impressas na folha de papel continuam soltas, e há intervalos entre elas. Mas consegui o milagre de ter produzido texto discursivo, não obstante. Os produtores de imagens técnicas fazem o mesmo no nível não da linha, mas do plano. (Vilém Flusser, 2008, p. 32)

A experiência traz em si o caráter prático de uma ação que pode conduzir o sujeito ao conhecimento, via percepção sensorial, ou mesmo à sabedoria, por meio do acúmulo de prática, sistematizado ou não, ao longo da existência. Parece-me que Flusser, ao refletir sobre a imagem técnica e discorrer sobre o ato de escrever em uma máquina mecânica, como visto na epígrafe que abre esse texto, está exercitando e construindo o que se pode entender por essa tentativa, esse ensaio que tem como objetivo construir um saber, qual seja, marcar uma diferença entre a vivência com máquinas mecânicas e a vivência com aparelhos digitais.

Ao fazer isso, pode-se perceber que há um deslizamento do eixo de ação da linha para o do plano, em outras palavras, há um deslocamento da escrita em linha para o plano da imagem sintética. Comparando os grãos que compõem uma fotografia, os pontos que constituem a imagem

em um televisor e aqueles que formam a imagem em uma tela de computador, Flusser conclui que estes são planos, ou, como os chama, “pontos computados” (FLUSSER, 2008, p. 39). Isso faz lembrar o conceito de ponto geométrico elaborado por Kandinsky, qual seja, ele é a última e única união do silêncio com a palavra; ele pode ser percebido como um corte, quando concebido como elemento gráfico gramatical, por exemplo, e, dessa forma, constrói sentido como o silêncio; ele é o primeiro encontro do utensílio com a superfície material, com o plano; ele também é definido pela sua dimensão e sua forma. Neste último caso, o ponto se apresenta como polissêmico, podendo se mostrar, se construir como o próprio plano material. (KANDINSKY, 1996, p. 35-58). O ponto geométrico pode apresentar a versatilidade do ponto computado, por exemplo, quando se identifica com o plano material.

Deve-se chamar a atenção para o fato de Kandinsky estar racionalizando o caráter pictural desse elemento, o ponto. E, claro está, o pensador reflete o universo artístico-verbal em sua aproximação com o dos gestos mecânicos e suas máquinas e utensílios. Desse modo, podemos inferir que existe um imaginário sobre o ponto que antecede a percepção e a construção deste elemento por aparelhos digitais, seja pelo viés das artes plásticas e da tipografia — no caso da linguagem verbal e outras correlações artísticas —, seja pela trajetória apresentada por Flusser — com o seu olhar sobre o fotográfico e sobre o televisivo. Tal constatação ajuda a caracterizar o tempo atual como aquele no qual ambas as forças perceptivas sobre o elemento ponto estão

em pleno exercício de suas energias criativas.

Assim como o sujeito que ora se relaciona com ambas as formas está habilitado para realizá-las e recebê-las, ele próprio aproximado, funcionando como um espaço de convergência. Esse espaço de convergência faz aparecer uma sensação de continuidade dos fazeres artísticos e dos tecnológicos, somados a uma reação que reconhece o universo digital como um estado de diferença em relação aos anteriores.

Para Flusser, o ponto computado se orchestra em planos que, quando observados de muito perto, dão a ver elementos tópicos como o fóton e o elétron, e quando observados de uma distância maior, constituem superfícies significativas, cenas. Isso faz pensar na categoria da distância como um operador de leitura dessa imagem que determina a sua condição de produção e de comunicação por meio de sua superfície. Neste caso, a formação das imagens técnicas implica o poder de produção de algo abstrato, levando-o à categoria de concreto. Nessa perspectiva, imaginar é conjugar pontos computados para formar planos abstratos que, determinados pela distância de observação, deixam a vista alcançar uma paisagem, micro ou macroscópica. Imaginar é realizar uma operação logarítmica para se criar o que se deseja mostrar como visível. Essa noção de imaginar abre uma diferença para com as realizações pensadas por Kandinsky e todo o universo das máquinas mecânicas e correlatas. Aqui, não há mais a necessidade de se fazer o ponto, componente inerte da grafia, ganhar movimento e se transformar em linha ou em plano; aqui, essa

função está delegada para a máquina digital, restando ao sujeito lidar com a opacidade do aparelho seja deixando-se modelar por aquele, seja criando novos procedimentos de modelagem matemática para o instrumento e seus componentes.

Se se puder crer em Flusser, então, pode-se depreender que a superficialidade destacada anteriormente modifica a noção de subjetividade, por exemplo, uma vez que o processo de alheamento sobre o funcionamento das máquinas digitais dirige as atenções do sujeito para a produção e para a recepção dessas imagens técnicas. Há, pois, um velamento nas ações que, simplesmente, desconsidera os modos basilares da produção digital para valorizar, maciçamente, os usos disponibilizados por essa tecnologia. Assim como há uma sugestão de que essa tecnologia, que torna tudo imagem sintética, procura se apropriar de todo o universo técnico-tecnológico e dos objetos criados anteriormente a ela, quer como memória, produto, mercadoria, arquivo, processo, quer como inspiração criativa para diversos fins.

Benjamin Buchloh (2000) trata a apropriação, em seu artigo “Procedimentos alegóricos: apropriação e montagem na arte contemporânea”, como diz o título, como um modo de fazer alegórico da arte no século XX e sua relação com o mercado, principalmente, o da arte e o da comunicação de massa. O pensador caracteriza a apropriação, por meio da montagem/colagem, como uma estratégia dialética que faz aproximar as vanguardas históricas europeias da arte contemporânea. Desse modo, os

traços dessa técnica artística podem ser descritos como a justaposição, a fragmentação, a ressignificação dos objetos, a reorientação do olhar perceptivo, o estabelecimento de um plano para o qual convergem a grande arte e a cultura de massa, a desconstrução alegórica — que pressupõe a valorização do modo de distribuição do objeto artístico; a sua materialidade; a repetição seriada, o apoderar-se de produtos e de imagens; e o lugar de existência da obra como elementos determinantes da estrutura do objeto artístico.

Seguindo nessa linha de pensamento, Buchloh afirma que

ao estender o “espaçamento” dos elementos, ao singularizar os elementos da apropriação e ao redirecionar a visão/leitura para a moldura, a nova prática de montagem descentraliza o lugar do autor e do sujeito, permanecendo no interior da dialética dos objetos apropriados do discurso e do sujeito/autor, que ao mesmo tempo nega e se constitui no ato da citação. (BUCHLOH, 2000, p. 189)

Portanto, verifica-se um deslocamento do sujeito e do autor que passam a se posicionar como o espectador/leitor que deve completar a recepção da obra de arte com sua ação de leitura e/ou com algum tipo de interatividade com o objeto artístico. Isso indica que esse sujeito pratica um processo de identificação com a arte que o leva a uma zona de descentramento de ação, isto é, não mais se deve esperar o anúncio de única significação dirigida pelo artista ou pelo objeto observado. Essa troca também possibilita uma consciência sobre a construção de sentidos múltiplos, o que implica associar ao discurso da recepção o da diferença das

experiências de todos aqueles capazes de praticar o ato de recepção, incluindo aqui, o próprio autor da obra. O teórico, ao analisar obras videográficas, ainda destaca a mediação que pode existir entre a arte e a produção corporativa da mídia, uma vez que ambas costumam se influenciar reciprocamente, tal como a fotografia modificou a cultura visual no século XIX. Dessa forma, a apropriação vem para tensionar as relações e convergências entre a arte e os meios de comunicação de massa.

No universo artístico e no universo mecânico-digital das máquinas, cumpre-se um percurso de deslocamento que gera uma diferença no sujeito/autor, ao longo do século vinte e início do vinte e um. Tal movimento está diretamente ligado à apropriação em suas diversas formas e modos de agir sobre os seres e os objetos. É nesse contexto que se deve imaginar o livro, esse objeto que atravessa a história do humano, juntamente com a escrita e com a imagem, ajudando a fixá-las e a transformá-las com a sua face plural. E, por vezes, sendo a matéria do ato de apropriação em sua diversidade, o livro demonstra a sua expressão de poder e de adaptação ao longo dos séculos e das várias tecnologias que lhe dizem respeito.

Corroborando essa imagem de um percurso histórico, Hendel (2003) afirma que “o *design* de livro está atado inexoravelmente à dupla tradição: como lemos e qual a aparência que o livro deveria ter” (HENDEL, 2003, p. 06). O *designer* acredita em duas possibilidades de se pensar o fazer desse objeto: uma sincrônica e outra diacrônica; ambas guardando méritos e problemas específi-

cos para o ato criativo. Nesse sentido, pensar nas estratégias de realização desse trabalho não garante um bom desempenho mercadológico para a peça, seja ela de aspecto massificado ou artístico; isso parece indiferente. Mas, garante para os editores um estilo que pode ser configurado com versatilidade e ligado tanto ao fazer histórico quanto ao momento presente. Em suma, “a maneira como essas tradições deveriam ser observadas, ou mesmo se deveriam ser observadas, depende do livro a ser projetado” (HENDEL, 2003, p.30).

Por outra via, Hendel está ciente dos movimentos paradigmáticos que deslizam um sobre o outro no presente, seja a maneira moderna, seja a modelagem atual, o crítico de edição nos diz que

Vivemos uma época em que é interessante ser um designer de livro. Mais ou menos nos meados da década de 1990, muitos designers sucumbiram de boa vontade ao computador — mesmo aqueles que haviam jurado jamais usar uma máquina dessas. Nunca, na história da impressão de livros, pôde a maioria dos designers contar com uma ferramenta com que conseguissem trabalhar tão facilmente com tipos. (HENDEL, 2003, p. 05)

É sob a égide do paradigma digital que o livro ganha mais força em nossas sociedades. Essa tecnologia já provou que realiza a apropriação de meios de comunicação, expressões artísticas e tecnológicas em larga escala, sem nenhum constrangimento, convertendo tudo e todos em um similar numérico ou, como se disse anteriormente, convertendo tudo e todos em imagem técnica. Nos termos

da tradição, o formato do livro, as margens, o tipo gráfico, os parágrafos, os algarismos, os travessões, as citações e tudo que constitui um códice está agora adequado a essa ferramenta algorítmica. Richard Eckersley (2003), por exemplo, destaca algumas questões sobre o trabalho de elaboração do projeto de um livro no computador. Para ele, a facilidade somada à grande oferta de tipos cria um processo de dependência no ato criativo, pois, desestimula a pesquisa sobre as famílias tipográficas e a criação de novas espécies de letras. Ele reconhece uma mudança no trabalho de composição da peça livresca que mantém os resultados que obtinha anteriormente, quando não trabalhava com o computador. Isto faz pensar na velocidade e na multiplicidade como marcas desse novo modo de agir, além, é claro, do que o *designer* chama de controle extraordinário que se tem sobre o objeto elaborado. Destaca, por fim, outra perda: a ausência de diálogo entre o tipógrafo e o *designer*, pois, há cada vez menos tipógrafos e o mercado editorial, com o aparelho digital, tem praticado uma economia na contratação dessa mão de obra. Pode-se inferir disso que há uma espécie de canibalização dos tipos gráficos que, desse modo, são utilizados pelas editoras com o mínimo de custo financeiro.

Segundo Hendel (2003), “o dilúvio de novas fontes acaba complicando a escolha. A possibilidade de digitalizar o tipo fez com que ele se desindustrializasse” (HENDEL, 2003, p. 38). Isso porque não se é mais necessário criar um tipo e acompanhar a sua fundição, testá-lo em diversas condições, etc. Todavia, é preciso chamar a

atenção para o fato de se estar aqui verificando uma modificação no processo e na compreensão do que seja a indústria. O caráter de atividade, de aplicação, de trabalho e de zelo, por exemplo, associados a esse vocábulo em sua origem latina, não cessa por conta do digital. Mas, certamente, muda-se a forma de produção mecânica para a de produção eletrônica, o que implica um controle maior e mais eficiente sobre o resultado, suas possibilidades de uso e sua distribuição, seja ela gratuita ou paga. Claro que se verifica um certo apagamento dos processos de produção do tipo gráfico e, por contiguidade, do livro.

Em seu ensaio *Livro*, Michel Melot (2012) apresenta uma perspectiva histórica que associa o bom sucesso do códice à expansão do cristianismo. Seu texto, repleto de provocações sobre esse formato de mais de dois mil anos e suas diversas relações com os aspectos históricos, os religiosos e os tecnológicos, destaca que o interesse pela materialidade do códice se afirmou, sistematicamente, a partir das invenções da informática e, com ela, das telas digitais. Como consequência,

[...] se reconhece que a impressão do livro marcou nossos espíritos, os quais, foram moldados a partir dele e que toda forma de ameaça sobre sua integridade coloca em perigo o próprio substrato de nossos conhecimentos e de nossas crenças, de nossa relação com o saber, com o tempo e com o mundo. (MELOT, 2012, p. 24-25)

Pode-se inferir dessa observação que um modo de existir está sob risco de extinção, qual seja, aquele que se

irradiou por mais de dois mil anos e suas diversas possibilidades por meio do códice. Isso implica uma modelagem diferente para as relações sociais, políticas, filosóficas e artísticas que dialogam com o livro e, a partir de agora, devem incluir em seu campo de ação o pluriverso digital e sua multiplicidade de planos. Segundo o ensaísta, a predominância do formato do códice levou cerca de quatrocentos anos para se afirmar como hegemônico sobre as outras tecnologias que comportavam a escrita e a imagem (MELOT, 2012, p. 26). Daí se pode depreender que o fim do livro, como formatado pelo códice, deve estar no horizonte das gerações futuras. O que cabe, neste momento de transição, é se perceber o convívio entre as tecnologias e suas trocas criativas na composição desse objeto milenar. Isso, sem se esquecer de que o livro e o computador apresentam lógicas diferentes, “ainda que elas compartilhem da escrita e da leitura. São dois mundos e nada indica que um deve excluir o outro” (MELOT, 2012, p. 61).

Esse modo de existir está diretamente colocado com a mundialização de difusão e com a padronização do livro, esse objeto que é um produto. Essa face da industrialização se apresenta, como qualquer indústria, como um exercício da política das concentrações. Segundo Melot (2012),

o perigo que ela significou para a diversidade das opiniões não deve ocultar o fato de que a concentração dos capitais não se traduz automaticamente em uma uniformização dos mercados, pois estes sabem se organizar em torno de diversos setores, no interior de uma

mundialização de fachada (entre grupos de idade, público masculino e público feminino, países pobres e países ricos, por exemplo). (MELOT, 2012, p. 112)

Pode-se atribuir isso ao movimento de apropriação, que o mercado livreiro exerce, da diversidade como um negócio. Ele elabora uma espécie de função para o produto seriado que passa a atuar como uma expressão sociopolítica, um acontecimento de direito ou mesmo uma forma de liberdade. Essa funcionalidade figura o *merchandising* aplicado ao bem de consumo, revelando sua meta principal, qual seja, o acúmulo financeiro para o fortalecimento do capital dessa indústria.

É preciso chamar a atenção para a indiscutível escolha que essa indústria do livro faz na atualidade, qual seja, o códice é trabalhado, é composto, predominantemente, com a ferramenta digital. Infere-se daí uma derivação maciça desses objetos que trazem em si a marca exuberante da imagem técnica. Em outras palavras, a maior parte absoluta dos códices impressos no planeta é um material elaborado pelo universo eletrônico. É preciso destacar, também, que as cada vez mais raras gráficas e os seus tipógrafos, e os artistas que ainda fazem os seus objetos artesanais compõem um universo paralelo rico e persistente, que caracterizam uma maneira de dialogar com os espaços de poder que avançam sobre o nosso imaginário. Tudo isso ajuda a conhecer a circunstância que envolve o códice, hoje, apontando para a relação que se verifica com a produção do papel e do livro digital e seus dispositivos de

leitura.

Essa indústria do livro pratica o que é descrito por Vandana Shiva (2003), em seu livro *Monoculturas da mente*. Nele, a pensadora trata as diferenças entre o saber universal e o local, entre as ações globalizadas e aquelas particulares a uma região, de maneira a expor os processos de dominação em exercício nos dias correntes. Segundo a autora, saber e poder caminham juntos desde a ascensão do capitalismo comercial, gerando dominação e desigualdade, sem afirmar um processo de legitimidade de suas ações. É nesse sentido que a ambivalência entre o que é local e o que se diz universal faz aparecer um movimento de propagação intelectual forçada, uma vez que “a tradição ocidental é uma tradição que se propagou pelo mundo inteiro por meio da colonização intelectual” (SHIVA, 2003, p. 22). Isso consolida um plano de violência que tem por prática desconsiderar o saber local como modo de se criar conhecimento, o que resulta na invisibilidade e no rebaixamento daquele. Aqui, deve-se atentar que o livro foi e é um dos instrumentos que servem a essa prática — em sua forma impressa ou digital; assim como se opõe a ela, quando do interesse dos autores, do editor e do artista. Shiva insiste que o

saber dominante também destrói as próprias condições para a existência de alternativas, de forma muito semelhante à introdução de monoculturas, que destroem as próprias condições de existência de diversas espécies. (SHIVA, 2003, p. 25)

Isso implica a concepção de um sistema racionalizado da produção livresca que desconsidera as diferenças regionais ao operar um corte e uma montagem de suas especificidades para fazer com que sirvam, em condição subordinada, simplificada e reduzida, aos interesses dessa indústria. O que faz pensar na revalorização unilateral do uso e da circulação do que deve, ou não, circular nesse formato, no mercado editorial que responde aos atos globalizados, colocando a produtividade, o rendimento e o valor econômico como força-motriz do setor. Em outras palavras, tudo deve funcionar em nome do mercado, inclusive aqueles que se querem à margem desse sistema capitalista de circulação de bens e serviços.

Essa perspectiva mercadológica também alcançou a base material do código, a produção de papel. Shiva afirma que

à medida que a indústria do papel e da polpa alcançaram proeminência, as espécies que produzem polpa passaram a ser as 'preferidas' pelo sistema de saber dominante. As florestas naturais foram derrubadas e substituídas por monoculturas de Eucalyptus, uma espécie estrangeira que produz muita polpa. (SHIVA, 2003, p. 43)

Com essa postura, afirmaram-se os critérios universais de crescimento rápido e de rendimento elevado, que respondem bem à agilidade do meio digital, em detrimento das florestas nativas, substituídas sem se considerar os impactos nas comunidades locais, na sustentação da vida ou nas funções biosféricas. Com a desculpa de se produzir, em

larga escala, um bem cultural, o livro, tem-se uma ação predatória que está longe de ser democrática. Como uma solução para a irradiação do saber e do conhecimento, esse modus operandi se revela, no mínimo, contraditório, pois, sua prática garante a uns entretenimento, saber, cultura, expressão política, etc., e a outros falta de infraestrutura, obsolescência de sua tradição, opressão de seu modo de vida, etc.

Vale se perguntar, que livro impresso é esse que lemos, hoje? Livro imaginado sob a égide do digital. Livro que captura forças heterogêneas sociopolíticas para planificá-las sob a forma do códice. Livro, objeto de paixão, que continua a encantar milhões de pessoas, cujos desejos são alimentados e também são formados por essa coisa material que agrada aos sentidos. Livro que oculta o seu processo de fabricação, assim como a sua face de indústria, para fomentar o jogo financeiro mercadológico. Livro: corpo familiar que a milênios vem conquistando o seu lugar nos espaços mais íntimos dos grupos de pessoas que comungam a ancestralidade, os interesses e as convicções. Livro deslocado e afirmado como múltiplo e como multiplicidade, ele afirma-se como um dispositivo complexo e, como tal, aberto para um imaginário e para uma prática cultural e histórica melhor. Oxalá o livro permaneça em elétrons e fótons esse modo de construir mundos.

Referências bibliográficas

BUCHLOH, Benjamin H. D. Procedimentos alegóricos: apropriação e montagem na arte contemporânea. Revista do Programa de Pós-Graduação em Artes Visuais da EBA/UFRJ, Rio de Janeiro, ano VII, n. 7, p. 179-197, 2000.

ECKERSLEY, Richard. Richard Eckersley. In.: HENDEL, Richard. O design do livro. São Paulo: Ateliê Editorial, 2003. p.132-133.

FLUSSER, Vilém. O universo das imagens técnicas: elogio da superficialidade. São Paulo: Annablume, 2008.

HENDEL, Richard. O design do livro. São Paulo: Ateliê Editorial, 2003.

KANDINSKY, Wassily. Ponto linha plano. Contribuição para a análise dos elementos picturais. Lisboa: Edições 70, 1996.

MELOT, Michel. Livro,. Cotia, SP: Ateliê Editorial, 2012.

SHIVA, Vandana. Monoculturas da mente: perspectivas da biodiversidade e da biotecnologia. São Paulo: Gaia, 2003.

O mercado profissional e a formação em edição

José de Souza Muniz Jr.

Introdução

Existe uma opinião amplamente difundida, ainda que não consensual, de que a sociedade precisa de editores, entendidos aqui em sentido amplo – não somente os proprietários das empresas editoriais, mas também os profissionais responsáveis pela produção de livros. Contentemo-nos, por ora, com essa precária definição e abrangência – ela própria objeto de debate e dissenso – para marcar que essa ideia de necessidade da existência de editores traz consigo uma pergunta elementar: quem deve formar esses editores?

Uma primeira resposta possível aponta para o mercado – ou, melhor, para a prática profissional, se acreditamos que o trabalho não se resume, ou não deveria resumir-se, a um mercado. Foi exatamente assim, botando a mão na massa, que a maior parte dos editores do passado e do presente passaram a exercer o ofício. Nesse âmbito particular, há pelo menos três vias: a do autodidatismo; a do aprendizado entre colegas, situados ou não em diferentes níveis hierárquicos; e a do aprendizado hereditário (o nome é autoexplicativo), que pode ser verificado em boa parte das empresas editoriais familiares.

Uma segunda resposta possível, e é a ela que me atendo, é a formação acadêmica, que vem se consolidando historicamente como agente central de ensino das “profissões qualificadas”. Essa possibilidade de aprendizado do ofício editorial se amplia à medida que o ensino superior brasileiro faz um triplo movimento de *diversificação* (abrangendo novos tipos de formação para além dos clássicos cursos de Direito, Medicina e Engenharia), *massificação* (quando a oferta aumenta tanto no ensino público como privado, abrangendo camadas sociais que antes não possuíam acesso a ela) e *desconcentração* (processo por meio do qual as instituições vão se interiorizando pelo território brasileiro).

Até os anos 1960, havia dois agentes principais de formação dos editores brasileiros: de um lado, o mercado, representado pelas próprias editoras, dentro das quais os profissionais iam se aperfeiçoando nos ofícios do livro, aprendendo-os por meio do próprio trabalho, dos ensinamentos de colegas mais experientes e da herança de pais para filhos; de outro lado, as instituições de ensino superior, e, sobretudo, cursos como os de Letras, História, Filosofia, Direito etc., que forneciam as bases de uma formação humanística considerada adequada ou recomendada para o trabalho dentro das editoras. Tais ofertas de graduação, que forneciam insumos de formação geral, relacionados principalmente à lida com os objetos intelectuais e com a língua, obviamente não contemplavam a formação propriamente técnica do ofício, que se dava na própria prática e também por meio das ofertas de forma-

ção complementar (cursos de curta duração, no Brasil e no exterior).

É no contexto da ditadura civil-militar que se desenha, pela primeira vez no país, uma formação específica de graduação para editores. Com a criação dos primeiros cursos de Comunicação Social, logo surgem as primeiras ofertas para a habilitação em Editoração ou Produção Editorial, que viriam a somar-se às já existentes em Jornalismo, Relações Públicas, Publicidade e Propaganda, Cinema, Rádio e Televisão. As universidades pioneiras na formação em Editoração foram três: a Universidade Federal do Rio de Janeiro; a Universidade Anhembi Morumbi; e a Universidade de São Paulo. Vale lembrar que tais ofertas se consolidam no início da década de 1970 – portanto, na fase que Emanuel Araújo (1986, p. 29) denomina “terceiro período” da editoração brasileira, cuja marca característica seria a profissionalização¹. Esses cursos surgem, então, na onda inaugural dos cursos de comunicação, ofertas destinadas a formar profissionais para a crescente indústria cultural brasileira, num momento em que as políticas nacionais de cultura e de educação adquirem um caráter de “modernização conservadora”, com forte teor nacionalizante, para responder ao desenvolvimento urbano-industrial do país e ao crescimento da cultura de massa (CALABRE, 2009, p. 45-92). Na aula inaugural do curso da USP, assim se pronuncia o professor Mário Guimarães Ferri, naquela ocasião presidente da Comissão Editorial da Edusp:

Era mais do que tempo para o seu surgimento. Não era mais possível continuar com a formação empírica de

¹ Para o autor, o primeiro período começa em 1808, com a instalação da Imprensa Régia portuguesa, e se estende até a primeira metade do século XX; caracteriza-se pelo amadorismo e pela dependência com relação à produção editorial europeia. O segundo período, cujo ícone é Monteiro Lobato, começaria com a Primeira Guerra Mundial e se caracterizaria pela substituição das importações e por empreendimentos editoriais ousados, como as diversas brasileiras.

editores autodidatas, como são todos os que conheço, em nosso País. E ao dizer isto, não estou fazendo nenhuma censura a esses homens, em grande maioria meus amigos pessoais. Eles surgiram numa época em que não havia qualquer escola para os formar, e, assim, só com muito esforço e coragem, lançaram-se a uma tarefa que era, para eles, uma verdadeira aventura, pois não possuíam qualquer formação que os habilitasse para o exercício dessa nobre função: a de editor. [...] São pioneiros que vieram a preencher uma lacuna onde não havia profissionais com formação escolar adequada para o exercício daquela função. Eles, melhor do que nós, sabem que a situação não podia continuar assim. Eles, mais do que nós, estavam lutando pela existência de um curso como este. Eles, tanto quanto nós, aplaudem a instalação deste curso. (FERRI, 1972, p. 17-8)

O tributo que Ferri paga aos editores brasileiros não é casual, já que a iniciativa de criação do curso é fruto, também, de demandas diretas do mercado. Tal como aponta Marques de Melo (1972, p. 6), à época coordenador do Departamento de Jornalismo e Editoração da Escola de Comunicações e Artes, a comissão especial que se cria em 1969 para a elaboração do anteprojeto do curso contou com a participação de dois representantes da Câmara Brasileira do Livro, entidade que, segundo o mesmo autor, apoia a inauguração do curso e cujas associadas desde logo abririam suas portas para estágios, pesquisas e análises relacionadas ao curso (idem, p. 7).

Com o passar do tempo, e sobretudo nos últimos

anos, o conjunto desses cursos se diversificou e se expandiu. Alguns deles incorporaram às suas propostas curriculares outros produtos culturais que não o livro, como os periódicos e os discos, além, mais recentemente, das mídias digitais. Ademais, surgiram ofertas semelhantes para além do eixo Rio de Janeiro–São Paulo. O caso a ser marcado é o de Santa Maria (RS), cuja universidade federal, na esteira do REUNI, passou a ofertar o primeiro curso de Produção Editorial em uma cidade do interior, pelo que temos registro². Paralelamente, outro processo que vale ser marcado é que tais ofertas formativas deixam de se concentrar nas faculdades de Comunicação e passam a estar presentes também nos departamentos, faculdades e institutos de Letras³. É o caso do Centro Federal de Educação Tecnológica de Minas Gerais (CEFET-MG), com seu curso de Letras – Tecnologias da Edição, e da Universidade Federal de Minas Gerais (UFMG), cuja Faculdade de Letras oferece um Bacharelado em Edição. O surgimento dessas ofertas faz com que Belo Horizonte, terceiro polo editorial do país, consolide-se também como um relevante polo de ensino e de pesquisa sobre o tema.

À exceção da Universidade Anhembí Morumbi, cujo curso de Produção Editorial segue desde os anos 1970, as outras ofertas com maior longevidade estão concentradas em instituições estaduais ou federais. Algumas instituições privadas (inclusive no Norte e no Nordeste do país) chegaram a oferecer graduações na área, mas as descontinuaram por razões diversas, dentre as quais pode-se supor que a baixa demanda seja a principal. Atualmente, além

² A Faculdade Editora Nacional (hoje pertencente ao grupo Anhangüera), sediada em São Caetano do Sul (SP), passou a ofertar um curso de Produção Editorial uma década antes, mas situa-se na região metropolitana de São Paulo.

³ Está por ser historiografada e documentada a presença de componentes curriculares relacionados ao tema (edição, história do livro, revisão de textos, etc.) em outros cursos brasileiros de Letras.

da Anhembi e de cinco instituições públicas (USP, UFRJ, UFSM, UFMG e CEFET-MG), há um curso de Editoração nas Faculdades Rio Branco, em São Paulo. Cumpre, portanto, destacar o protagonismo das instituições públicas (e, principalmente, federais) no fortalecimento, ampliação e diversificação dessas ofertas de formação, em consonância com a pesquisa e a extensão, que configuram o tripé do ensino superior público brasileiro.

No que diz respeito à abrangência dessas propostas e ao destino de seus egressos, dois pontos devem ser considerados. O primeiro deles é que, à diferença dos cursos para as profissões clássicas (médico, advogado, engenheiro, etc.), os cursos de Edição, Editoração e Produção Editorial têm como proposta abranger uma imensa variedade de posições, responsabilidades e funções dentro do mercado editorial: editores, editores assistentes, assistentes editoriais, coordenadores de produção, diagramadores, iconógrafos, preparadores, copidesques, revisores, etc. Trata-se, além disso, de uma formação não monopólica, uma vez que outras ofertas existentes (Design Gráfico, Publicidade, Jornalismo, etc.) concorrem para a formação desses trabalhadores, na medida em que abrangem competências semelhantes ou conexas àquelas que o mercado editorial demanda.

O segundo ponto concerne à multiplicidade de que se reveste a figura do “editor” ou do “produtor editorial” na atualidade. Para dar conta dessa multiplicidade, podemos pensar em duas possibilidades diametralmente opostas. De um lado, situa-se a trajetória do editor poli-

valente, bastante comum nas pequenas empresas: ele seleciona os títulos, cuida dos trâmites legais e administrativos, cuida da produção textual e gráfica, intermedeia os agentes de produção industrial, concebe o marketing, negocia a distribuição, etc. No outro extremo, está o profissional da divisão fordista do trabalho, que atua apenas numa das fases ou processos e, não raro, se especializa num nicho específico de mercado (didáticos, técnicos e científicos, literatura, humanidades, infantojuvenis, ciências, saúde, etc.). Em pontos intermediários entre esses dois extremos, encontram-se diversas possibilidades de especialização ou generalização das atividades de produção editorial.

Tais cursos veem-se desafiados, então, a dar conta de formar pessoas para atuar não dentro de uma “categoria profissional” historicamente estabelecida, protegida e regulamentada por lei, e sim de uma “constelação profissional” com fronteiras abertas e moventes. Para além das consequências mais evidentes – por exemplo, a falta de um Código de Ética que fundamente o ensino deontológico e o exercício da prática profissional –, isso traz um duplo desafio às instituições. De um lado, é preciso encarar o problema do vácuo legal a que seus egressos estarão submetidos no mercado de trabalho. Não se trata, necessariamente, de impor um modelo de reserva de mercado, mas de lutar por garantias mínimas de direitos trabalhistas no que se refere a remuneração, jornadas de trabalho, condições ergonômicas e materiais para o exercício das respectivas atividades, etc. De outro lado, e de maneira complementar, seria preciso enfrentar esse “caos terminológico” que caracteriza as pro-

fissões e funções do mercado editorial, que é tanto causa como efeito do vácuo legal mencionado anteriormente. Exemplo cabal disso são as tênues fronteiras que separam a edição, o copidesque, a preparação e a revisão de textos: a falta de normas claras e consensuais que regulem o uso dessas terminologias, distinguindo adequadamente as diferentes fases e funções, aflige estudantes e profissionais da área, porque tem sérias implicações de ordem prática no tocante à remuneração, à duração e às exigências materiais e intelectuais da tarefa, ao reconhecimento simbólico que dela deriva, etc.

O duplo desafio supramencionado torna-se ainda mais complexo se levamos em conta que a edição é um setor produtivo que tem passado por rápidas transformações, que têm duas origens particulares. Em primeiro lugar, as inovações tecnológicas (particularmente o processo de digitalização), que incidem sobre as características tanto dos produtos como dos processos do trabalho editorial, impondo o surgimento de novas tarefas e o desaparecimento de outras, demandando também o aprendizado de competências específicas. Em segundo lugar, as mudanças na estrutura econômica do setor, fortemente impactado por fusões, aquisições e *joint ventures* a partir dos anos 1990, tanto em nível local como global. Tais mudanças, além de redundar numa “revolução conservadora” no mundo editorial (BOURDIEU, 2018 [1999]), levaram ao surgimento de novos arranjos produtivos e novas formas de gerenciamento da edição.

Nesse sentido, duas questões mais amplas se im-

põem. Primeiro: até que ponto essas mudanças estão em consonância com as demandas sociais que historicamente a edição tem tratado de responder, ou seja, que implicações tais transformações têm para a qualidade das ofertas de informação, educação e entretenimento que seus profissionais tratam de pôr à disposição do público? Segundo: de que modo as instituições podem organizar criticamente esse “universo de possíveis” do mercado editorial em suas propostas pedagógicas, considerando-se não apenas aquela tarefa inaugural de contribuir para profissionalizar o mercado editorial, mas também a urgência de intervir nas formas de reflexão e de ação sobre ele, em benefício de quem produz e de quem consome livros e outros produtos editoriais?

⁴ Refiro-me, principalmente, à lei Nº 13.467/2017, que regulamenta a chamada Reforma Trabalhista.

Agruras da edição

Para pensar a atual configuração dos cursos de Edição, Editoração e Produção Editorial, penso ser necessário considerar os inquietantes desafios derivados tanto dos processos de inovação tecnológica como das mudanças na estrutura econômica das empresas. Refiro-me, aqui, a três reconfigurações inter-relacionadas. A primeira é a proliferação dos contratos parciais, dos contratos precários e da terceirização, formas de vínculo que deixam o trabalhador mais desprotegido em termos legais, sobretudo num momento em que as garantias tendem a se esvaír com reformas que flexibilizam as relações de trabalho⁴. Em segundo

lugar, há o imperativo da flexibilidade, que converte os profissionais em trabalhadores polivalentes e está comumente associado à redução das plantas produtivas e ao aumento do desemprego estrutural. Por fim, a redução dos custos e dos tempos de produção, que não raro redundam na queda na qualidade final dos produtos e na qualidade de vida dos trabalhadores, submetidos a cargas de trabalho excessivas e a patologias físicas e emocionais decorrentes da hipersolicitação. O resultado de tudo isso nos coloca em um momento bastante complexo, que não pode ser pensado de modo simplista, como se todas essas mudanças culminassem necessariamente numa maior profissionalização, modernização e aperfeiçoamento das práticas e dos produtos.

No âmbito da editoração, não são muitos os estudos que se debruçam sobre as transformações da produção e a situação dos trabalhadores, e parte das análises repete o argumento da flexibilidade como ruptura positiva em relação ao fordismo. Tarragó e Alvarez (2005), por exemplo, enfatizam que tais transformações demandam, por parte dos profissionais, o desempenho de novas tarefas e a aquisição de novas competências. As autoras tomam como pressuposto algo que é um aspecto problemático:

As transformações do setor editorial exigem dos profissionais que trabalham com edição, incluídos os profissionais da informação, novas competências profissionais que integrem conhecimentos, habilidades e atitudes, assim como a mobilização de capacidades diversas para obter um desempenho eficiente no trabalho. Essas competências devem estar associadas ao domínio

das TICs, a gestão editorial, a linguagem oral e escrita, o mercado, entre outras. (TARRAGÓ & ALVAREZ, 2005, p. 12, tradução minha)

As autoras defendem, para isso, a formação universitária de trabalhadores dinâmicos, inovadores e polivalentes, que dominem os recursos técnicos, linguísticos e de gestão, e que estejam prontos para as contínuas transformações do mundo e a crescente competitividade dos mercados. Na mesma direção, Souza, Brito e Loureiro (2006) justificam o surgimento dos cursos de Produção Editorial como resposta a essas novas demandas. O produtor editorial atua nas interfaces da comunicação, como um profissional capaz de lidar com diferentes suportes, gêneros e contextos de trabalho. Este seria, então, o trabalhador ideal para a nova realidade de convergência midiática, que é tanto consequência quanto causa das fusões e aquisições de empresas do setor:

Entendemos que o mercado demanda hoje um profissional que seja generalista sem deixar de ser especialista. Um profissional que tenha conhecimento e técnica suficiente para agregar valor e gerenciar processos e, mais que isso, que possa ter uma visão do todo.

O produtor editorial é um profissional que tem muitos desafios pela frente. E os desafios para romper os obstáculos existentes, por meio de posturas profissionais e estratégicas exigem uma elevada postura empreendedora, evidenciando dessa forma a importância do seu papel como articulador no planejamento, realização, gerenciamento e avaliação de projetos midiáticos.

É importante ressaltar ainda a relevância de se manter uma visão crítica sobre todos os processos, buscando um comportamento ético que contribua para a construção de uma sociedade mais harmoniosa. (SOUZA, BRITO & LOUREIRO, 2006, p. 10)

O discurso desses autores está marcado pelo imperativo da adequação dos trabalhadores às demandas e exigências do mercado. Além disso, tais trabalhos não tocam na responsabilidade formativa das empresas, atribuindo à universidade a tarefa de fornecer pronta essa mão de obra qualificada. Não problematizam os efeitos objetivos e subjetivos dessas exigências para os trabalhadores; e não consideram os agravos de saúde física e mental que a polivalência traz para boa parte dos trabalhadores. Amaral Filho, por sua vez, sugere que as terceirizações têm um aspecto problemático, mas justifica-a com uma contingência econômica:

Editoras mais estruturadas [...] podem ter parte dos revisores e diagramadores diretamente empregados, mas essa prática está desaparecendo no Brasil devido aos altos custos trabalhistas, em cenário de crescimento estagnado. [...] Outra prática que está se tornando comum é a terceirização do 'projeto editorial' — ou seja, tudo é feito fora, inclusive a edição (AMARA LFILHO, 2006, p. 21).

O autor atenta para um dado importante: não apenas as atividades auxiliares à edição são feitas externamente à casa editorial. Todos os tipos de profissional (tradutores, preparadores, revisores, designers, diagramadores, ilustradores, fotógrafos, e até mesmo editores, coordenadores de produção e assistentes editoriais) estão sob regimes precários ou alternativos de trabalho. No entanto, o cenário econômico desfavorável não é um fator que, por si só, explique o fenômeno: é preciso pôr em relevo que muitas empresas praticam essas formas de contratação de mão de

obra porque não querem abrir mão de suas margens de lucro.

O trabalho de Gomes (1988) dá evidências de que alguns dos problemas atuais do mercado editorial não são tão novos assim. O autor fornece ampla documentação sobre as remunerações praticadas na época e revela a omissão do poder público em fiscalizar as estratégias com as quais as editoras buscam reduzir seus custos, prejudicando os trabalhadores, em especial os terceirizados. Destaca as “estratégias de desvalorização dos indivíduos através da manipulação de seu ímpeto competitivo por grandes esquemas industriais” (GOMES, 1988, p. 15), o enfraquecimento dos sindicatos, a redução das equipes editoriais fixas, o aviltamento das remunerações e direitos trabalhistas e a falta de uma legislação para regulamentar os contratos. Por fim, destaca o impacto de tudo isso na qualidade dos livros publicados no Brasil.

A manipulação do ímpeto competitivo dos trabalhadores, destacada pelo autor, que se torna mais intensa no mercado editorial com a era da acumulação flexível, não é exatamente uma novidade e Marx anteviu algumas de suas consequências: “uma vez que o número de capitalistas diminuiu, a sua competição por trabalhadores dificilmente continua a existir, enquanto a competição entre trabalhadores, devido ao aumento do seu número, se tornou maior, mais anormal e mais violenta” (MARX, 1993, p. 105). Em especial para aqueles que se valem do chamado “PJ” (pessoa jurídica) e do teletrabalho, implodem-se várias das possibilidades de integração com os colegas – que,

nessa lógica, passam a ser concorrentes num mercado de alta oferta – e de forja de uma identidade profissional. A competição desenfreada se traduz, afinal, “em fragmentação, tanto do ofício quanto das comunidades de ofício” (MARTÍN-BARBERO, 2006, p. 58). Com isso corrobora Dejours:

Os contratos de objetivos, a avaliação individualizada do desempenho, a concorrência entre os agentes e a precarização das formas de emprego conduzem ao desenvolvimento de condutas desleais entre pares e à ruína das solidariedades. O resultado destas práticas gerenciais é o isolamento de cada indivíduo, a solidão e a desagregação do viver junto (DEJOURS, 2004, p. 34).

Ao transformar a venda de sua mão de obra em um pequeno negócio, o profissional não se livra do desgaste das remunerações e pode contribuir ainda mais para aviltar os preços. Além disso, ao abrir mão – voluntária ou, no mais das vezes, involuntariamente – dos benefícios do trabalho estável (férias, condições salubres de trabalho, décimo-terceiro salário, licenças, etc.), acaba por arcar com despesas e responsabilidades que a editora deveria garantir. Nos discursos hegemônicos que preconizam a polivalência, a versatilidade e a flexibilidade, essas problemáticas convertem-se em virtudes: vence a concorrência o profissional que se dispõe a executar tarefas as mais diversas possíveis por preços competitivos (ou o que é pior: vence aquele que se submete aos preços abusivos que constam nas tabelas de várias editoras).

Esse aumento dos contratos temporários e do teletrabalho acontece em consonância com o enxugamento

das plantas estáveis de trabalho dentro das editoras – o que não significa, em qualquer hipótese, a diminuição das responsabilidades e das cargas de trabalho. A fórmula “livros demais, editores de menos” (MACEDO, 2014) sintetiza de modo contundente essa combinação perversa entre a predominância de uma lógica de superprodução e da superabundância, calcada na produção de catálogos de “cauda curta” e na obsolescência programada das ofertas (COLLEU, 2007; WATERS, 2006; ZAID, 2004), e a redução das equipes internas, nas quais muitas vezes o editor passa a figurar como mero gestor de produtos e de processos, com perfil polivalente e forte ênfase nas competências de *marketing* (SAFERSTEIN, 2016):

[...] quando, hoje, os grupos editoriais adquirem selos mais ou menos históricos e colocam em seus cargos executivos pessoas completamente alheias à lógica própria do campo editorial, e exigem delas resultados financeiros anuais mais que saneados – ou obrigam editores veteranos a admitir e aplicar mais ou menos cinicamente, mais ou menos credulamente, mais ou menos decididamente, os critérios de rentabilidade de uma empresa cuja estrutura requer investimentos abundantes e regulares para sobreviver –, seus princípios se desviam e a edição de livros se converte em uma atividade maluca, sem direção certa. (RODRIGUES apud BUENO, 2005, p. 364)

A análise de Bueno (2005) vai justamente nessa linha. Segundo a autora, a concentração do setor e os novos métodos produtivos, alavancados pelas tecnologias, acarretaram a diminuição dos custos e dos prazos, mas também o empobrecimento da oferta de livros. Tudo isso à custa da qualidade de vida dos profissionais do setor, que passam por demissões massivas e pela precarização

dos vínculos de trabalho. Muitos, segundo ela, são forçados a tornar-se autônomos ou simplesmente mudar de profissão. Bueno dá especial atenção ao trabalho com o texto, que tende a ser cada vez mais rápido, com menos fases e, portanto, com menos qualidade. O tom da análise é, em geral, pessimista:

Desenganemo-nos: enquanto o ritmo da edição for marcado tão fortemente por uma lógica financeira, as coisas não voltarão a ser feitas com calma; as velhas editoras de prestígio engolidas pela voragem de um mercantilismo exacerbado não renascerão das cinzas; as equipes editoriais forçadas a se tornarem autônomas não voltarão a seus postos de trabalho. (BUENO, 2005, p. 368)

Um estudo mais recente com profissionais de revisão de textos atuantes no Rio de Janeiro corrobora essas conclusões. Na amostra analisada por Bessa (2015), quase metade dos respondentes declara ser a revisão sua ocupação profissional, mas apenas um terço possui vínculo empregatício como revisor, e 94,2% dos respondentes fazem trabalhos *freelance*. Mais de 70% dos profissionais apresentam queixas com relação aos prazos e à remuneração, e 60% sentem-se profissionalmente pouco valorizados e respeitados. Outro dado alarmante é que 75% dos respondentes dizem apresentar algum problema de saúde relacionado ao trabalho, incluindo problemas na coluna, nos olhos, estresse, ansiedade e distúrbios do sono. Abramides e Cabral (2003), que mencionam a indústria editorial como um dos setores com maior incidência de casos de LER/DORT (lesões por esforço repetitivo e distúrbios

osteomusculares relacionados ao trabalho), advertem que “a precarização das relações de trabalho, a intensificação de ritmos, a perda de postos de trabalho e a exigência de polivalência (requisições diferenciadas na atividade laborativa) têm ampliado e agravado o quadro de doenças e riscos de acidentes nos espaços sócio-ocupacionais” (ABRAMIDES & CABRAL, 2003, p. 8).

A análise do mercado editorial contemporâneo releva uma situação ambivalente, típica do toyotismo: ao mesmo tempo que as editoras se concentram em grandes grupos nacionais ou transnacionais, vinculados ao capital financeiro, pulverizam suas células de produção em micro-empresas e profissionais autônomos, contratados de acordo com as demandas editoriais. Com a insegurança dos contratos por projetos de prestação de serviços, muitos dos trabalhadores ficam sujeitos a rendas variáveis e baixa estabilidade profissional: a qualquer momento, o profissional pode ver-se desprovido de suas fontes de remuneração e vínculo institucional. Para manter seu nível de renda, alguns são forçados a diversificar seus serviços e, nesse contexto, “a flexibilidade tende a aparecer como dilaceração e autoflagelação inconsciente do corpo” (ALVES, 2005, p. 426). Para se adequar às exigências do mercado, o trabalhador sacrifica (às vezes sem se dar conta) a própria saúde física e mental. Ele “é um indivíduo disposto à permanente reconversão de si mesmo, e isso num momento em que tudo na sociedade faz do indivíduo um sujeito inseguro, cheio de incerteza, com tendências muito fortes à depressão, ao estresse afetivo e mental” (MARTÍN-BARBERO, 2006, p. 59).

Nunca é demais lembrar, no caso específico dos revisores de textos, que a profissão está regulamentada pelo decreto-lei nº 7.858, de 13 de agosto de 1945, que, entre outras providências, fixa em seis horas o limite máximo de duração do trabalho diário (BRASIL, 1945). Sabe-se, no entanto, que tal legislação encontra diversos obstáculos para efetivar-se. O primeiro deles é que, não raro, as empresas contratam revisores sob cargos com outras denominações (assistente editorial, auxiliar administrativo, etc.), para estabelecer cargas horárias de oito horas diárias. O segundo é que outros profissionais do mercado editorial, de perfil mais polivalente e não contemplados por essa legislação, acabam por exercer também a atividade de revisão, o que também acaba por produzir condições pouco salubres de trabalho. Por fim, é muito comum que, para complementar sua renda, os revisores contratados sob o regime de seis horas exerçam atividades como *freelance* no contraturno, trabalhando muitas horas além do que recomenda a legislação vigente.

Caminhos possíveis

A situação, pintada com cores tão pouco estimulantes, impõe uma pergunta: quais são os caminhos possíveis, na medida em que o pensamento hegemônico faz crer que tudo isso é decorrência natural da evolução dos processos produtivos, e que cabe ao trabalhador aceitar as contingências e adequar-se a esse estado de coisas? Uma

das soluções, defendida por Gomes (1988), três décadas atrás, é a regulamentação do trabalho no setor:

O governo também deve se aperceber das artimanhas das editoras, que demitem funcionários e reduzem suas equipes para trabalhar com autônomos, o que as dispensa dos encargos trabalhistas. [...] Muitos deles constituem micro-empresas e emitem notas fiscais que são contabilizadas como despesas pelas editoras. Trata-se de uma estratégia de fazer desaparecer os direitos trabalhistas de uma categoria e continuar a usufruir de sua função. (GOMES, 1988, p. 25-6)

O autor propõe, também, que os profissionais de edição estejam sob a égide do Sindicato dos Jornalistas, que regulamenta as condições de trabalho e os pisos salariais da categoria e configuraria uma matriz de reivindicação mais forte do que aquelas de que os trabalhadores do mercado editorial dispõem hoje. A proposta faz sentido ainda hoje, tendo em vista que a formação dos grandes grupos midiáticos tende a pôr, sob o mesmo guarda-chuva, profissionais das duas áreas, que, ademais, possuem semelhantes condições de trabalho. Mas com que instrumentos efetivos esse tipo de união lidaria numa realidade que, de tão sedimentada, parece irreversível, inclusive com o enfraquecimento de direitos que os jornalistas conquistaram a duras penas? E, se não é no movimento sindical, em que instância seria possível lidar com uma realidade tão desfavorável?

Bueno (2005) destaca a necessidade de formação continuada, boas remunerações, melhores condições de trabalho e cronogramas compatíveis com a produção de bons livros. Ela também propõe, como instrumento concreto de pressão, a criação de um selo oficial de qualidade

para o setor. À semelhança do que já acontece em outros setores (onde a pressão pela sustentabilidade ecológica e pelo combate ao trabalho escravo se faz sentir por mecanismos tanto governamentais como não governamentais de controle social), esta etiquetagem das editoras de acordo com sua conduta ética serviria tanto para despertar a consciência do público com relação a esses problemas, como para incentivar as próprias empresas a transformar seus modos de gestão.

Para além dessas propostas concretas, penso que esse debate deve escapar tanto às armadilhas do determinismo tecnológico (que tende a atribuir ao desenvolvimento das novas tecnologias de produção as agruras do desemprego estrutural) quanto às armadilhas do determinismo econômico, que imputa tão somente aos grandes conglomerados as práticas de precarização das condições de trabalho. Embora as pequenas editoras não participem tão ativamente do processo de “modernização” industrial do setor, acabam por apropriar-se das práticas de trabalho vigentes nas médias e grandes empresas, de modo a diminuir custos e ganhar competitividade. Mesmo as editoras com métodos quase artesanais acabam recorrendo à precarização da mão de obra, por meio das terceirizações e do arrocho das remunerações.

Vale, ademais, a advertência de Bourdieu (2018):

Se queremos evitar cair nessa outra forma de fatalismo que consiste em atribuir tudo o que acontece no mundo da edição às forças econômicas fora de controle (“a mundialização”) ou à manifestação dessas forças no interior do mundo da edição (“os dois grandes grupos”), é necessário delimitar o objeto campo editorial como um espaço relativamente autônomo – ou seja, capaz

de retraduzir segundo sua própria lógica as forças externas, principalmente as econômicas e políticas – no qual as estratégias editoriais firmam seus princípios.

Também considero necessário que as instituições de ensino superior que oferecem cursos de Edição, Editoração e Produção Editorial lidem de maneira realista com esses problemas. Hoje, o estudo da edição no Brasil deve levar em conta a rapidez com que essas transformações têm acontecido e seus impactos nas rotinas de produção, na qualidade dos produtos e na vida dos sujeitos envolvidos. Nas propostas pedagógicas, as mudanças tecnológicas e estruturais dentro das empresas não devem ser acatadas como dados para descrição, e sim como verdadeiros problemas de reflexão e pesquisa, dignos de discussão e intervenção. É necessário repensar os perfis profissionais que essas instituições devem formar, sem que se tomem as demandas do mercado como pressuposto, como se a polivalência – que encontra na interdisciplinaridade seu perfeito álibi epistemológico – fosse tão-somente uma competência a ser conquistada, e não também criticada. Para tanto, talvez também seja necessário (ainda!) libertar o livro de certa aura mágica, de privilégio e erudição:

A editoração pertence ao chamado ramo intelectual da nossa cultura de mandarins e talvez lhe tenha herdado a hipocrisia benemérita sob a forma de fantasias de superioridade do tipo “Eu, um doutor que sei escrever, não preciso me preocupar com coisas chãs [...]”.

A aceitação do trabalho mal remunerado e a atividade filantrópica e hipócrita de cuidar de estandes beneficentes em feiras de caridade apontam para o mesmo imaginário brasileiro de uma sociedade com apenas duas classes: a elite

econômica e os pés-rapados.

Trabalhando na indústria cultural, uma pessoa que se sente pé-rapado, mas se fantasia de elite, perpetua esse imaginário anacrônico. (GOMES, 1988, p. 24)

As advertências desse autor mostram cabalmente que não é de hoje que o mercado de trabalho em edição enfrenta problemas. Nas contingências atuais, as possibilidades de deterioração ainda maior das condições de trabalho impõem essa discussão como tarefa urgente. Talvez as instituições de ensino superior tenham um papel limitado no que concerne aos rumos do mercado editorial, mas é certo que cabe a elas – como *loci* de pesquisa e de diálogo com a realidade brasileira – refletir sobre as causas e as consequências dessas e de outras transformações.

Ao desafio inaugural de profissionalizar o mercado editorial brasileiro, que os cursos de graduação na área encamparam nos anos 1970, soma-se hoje o desafio de ajudar esses futuros profissionais a pensar as mudanças profundas que esse mercado sofreu desde então, bem como assumir o protagonismo no enfrentamento de suas consequências tanto individuais como coletivas. O objetivo deste artigo foi abrir alguns caminhos para fazer prosseguir esse debate tão urgente em uma sociedade que precisa, sim, de editores. Mas que sejam editores não só bem formados e competentes, mas bem remunerados e devidamente reconhecidos. Que possam seguir fazendo seu trabalho com satisfação e saúde.

Referências bibliográficas

ABRAMIDES, Maria Beatriz Costa; CABRAL, Maria do Socorro Reis. Regime de acumulação flexível e saúde do trabalhador. São Paulo em Perspectiva, São Paulo, v. 17, n. 1, 2003. Disponível em: <<http://www.scielo.br/pdf/spp/v17n1/v17n1a01.pdf>>. Acesso em: 10 set. 2018.

ALVES, Giovanni. Trabalho, corpo e subjetividade: toyotismo e formas de precariedade no capitalismo global. Trabalho, Educação e Saúde, Rio de Janeiro, v. 3, n. 2, p. 409-428, 2005. Disponível em: <<http://www.scielo.br/pdf/tes/v3n2/09.pdf>>. Acesso em: 10 set. 2018.

AMARAL FILHO, Ricardo Gomes do. “Não estou nisso para ganhar dinheiro”: discurso e prática nas indústrias de criação. 300 f. Dissertação de Mestrado (Administração de Empresas) – Escola de Administração de Empresas da Fundação Getúlio Vargas, São Paulo, 2006.

ARAÚJO, Emanuel. A construção do livro: princípios da técnica de editoração. Rio de Janeiro: Nova Fronteira; Brasília: Instituto Nacional do Livro, 1986.

BESSA, Marcelo. Perfil dos profissionais que trabalham com revisão de texto no Rio de Janeiro. Cadernos CESPUC, n. 26, p. 70-102, 2015. Disponível em: <<http://periodicos.pucminas.br/index.php/cadernos-cespuc/article/view/P2358-3231.2015n26p71/9246>>. Acesso em: 10 set. 2018.

BOURDIEU, Pierre. Uma revolução conservadora na edição (Trad. Luciana Salazar Salgado e José de Souza Muniz Jr.), Política & Sociedade (UFSC), n. 39, maio-ago. 2018. (no prelo)

BRASIL. Decreto-lei nº 7.858, de 13 de agosto de 1945. Dispõe sobre remuneração mínima dos que exercem a atividade de Revisor e dá outras providências. Rio de Janeiro, 1945. Disponível em: <<http://www2.camara.leg.br/legin/fed/declei/1940-1949/decreto-lei-7858-13-agosto-1945-416560-publicacaooriginal-1-pe.html>>. Acesso em: 10 set. 2018.

<http://www2.camara.leg.br/legin/fed/declei/1940-1949/decreto-lei-7858-13-agosto-1945-416560-publicacaooriginal-1-pe.html>

BUENO, S. S. ‘En lugar de la Mancha’.. Procesos de control de calidad del texto, libros de estilo y políticas editoriales. Panace@, v. VI, n. 21-22,

p. 355-370, set.-dez. 2005. Disponível em: <http://www.medtrad.org/panacea/IndiceGeneral/n_21-22_revistilo_SenzBueno.pdf>. Acesso em: 10 set. 2018.

CALABRE, Lia. Políticas culturais no Brasil: dos anos 1930 ao século XXI. São Paulo: Editora FGV, 2009.

COLLEU, Gilles. Editores independentes: da idade da razão à ofensiva? O editor independente de criação, um ator maior da bibliodiversidade. Rio de Janeiro: Libre – Liga Brasileira de Editoras, 2007.

DEJOURS, C. Subjetividade, trabalho e ação. Revista Produção, São Paulo, v. 14, n. 3, p. 27-34, set.-dez. 2004. Disponível em: <<http://www.scielo.br/pdf/prod/v14n3/v14n3a03.pdf>>. Acesso em: 10 set. 2018.

FERRI, Mário Guimarães. Editoração: conceitos e perspectivas. In: FERRI, Mário Guimarães; MARQUES DE MELO, José. Editoração na USP. São Paulo: Universidade de São Paulo, 1972.

GOMES, M. Radiografia do mercado de trabalho em editoração. Cadernos de Jornalismo e Editoração, São Paulo, n. 22, dez. 1988.

MACEDO, Luciana Félix. Livros demais, editores de menos! As relações de comunicação e trabalho em um grande conglomerado editorial. Dissertação (Mestrado em Ciências da Comunicação). São Paulo: Universidade de São Paulo, 2014.

MARQUES DE MELO, José. O curso de Editoração na ECA/USP. In: FERRI, Mário Guimarães; MARQUES DE MELO, José. Editoração na USP. São Paulo: Universidade de São Paulo, 1972.

MARTÍN-BARBERO, Jesús. Tecnicidades, identidades, alteridades: mudanças e opacidades da comunicação no novo século. In: MORAES, Dênis de (Org.). Sociedade midiaticizada. Mauad X: Rio de Janeiro, 2006.

MARX, Karl. Manuscritos económico-filosóficos. Lisboa: Edições 70, 1993.

MUNIZ JR., José de Souza. Intelectuais do livro: espaços de formação e autorreflexão do espaço editorial no Brasil e na Argentina. In: CONGRESSO BRASILEIRO DE CIÊNCIAS DA COMUNICAÇÃO, 37., 2014, Foz do Iguaçu (PR). Anais... São Paulo: Intercom, 2014.

Disponível em: <<http://www.intercom.org.br/papers/nacionais/2014/resumos/R9-1791-1.pdf>>. Acesso em: 30 out. 2015.

SAFERSTEIN, Ezequiel. La década publicada: los best-sellers políticos y sus editores. Tese (Doutorado em Ciências Sociais). Universidad de Buenos Aires: Buenos Aires, 2016.

SOUZA, Terezinha de Fátima Carvalho; BRITO, Adriana Ricieri; LOUREIRO, Virgínia. Século XXI – novas possibilidades, novas exigências: a produção editorial. In: CONGRESSO BRASILEIRO DE CIÊNCIAS DA COMUNICAÇÃO, 29., Brasília (DF), 2006. Anais... São Paulo: Intercom, 2006. Disponível em: <<http://www.intercom.org.br/papers/nacionais/2006/resumos/R1609-1.pdf>>. Acesso em: 10 set. 2018.

TARRAGÓ, Nancy Sánchez; ALVAREZ, Yuniar Yaneris Díaz. El sector editorial contemporáneo y las competencias profesionales. ACIMED, Havana, v. 13, n. 5, sep.-oct. 2005. Disponível em: <<http://scielo.sld.cu/pdf/aci/v13n5/aci08505.pdf>>. Acesso em: 10 set. 2018.

WATERS, Lindsay. Inimigos da esperança: publicar, perecer e o eclipse da erudição. São Paulo: Editora UNESP, 2006.

ZAID, Gabriel. Livros demais! Sobre ler, escrever e publicar. São Paulo: Summus, 2004.

Do livro ao “livro”: ensaiando
a genealogia de um objeto*

Ana Elisa Ribeiro

* Este artigo é resultado de pesquisa financiada pela FAPEMIG, agência a qual agradeço.

Memória, esquecimento e o livro

Uma discussão sobre memória e esquecimento pode sempre apontar para a escrita e para outras formas protéticas de registro do pensamento, do sentimento, das ideias e da humanidade. Tais próteses, de maneira menos ou mais complexa, têm sido alinhadas a uma discussão sobre o analógico e o digital, considerando-se uma longa história de invenções e processos para a duração e a permanência (e mesmo a *persistência* ou a *resistência*) do escrito, do texto e, em última análise, das ideias. Isso porque o texto entra em fusão com seu suporte – em textura e natureza tecnológica – e termina por mesclar o que, na origem, existe separadamente. Hoje, após tanto tempo e tanta discussão sobre as materialidades e a desmaterialização do objeto, é usual ainda decantar o livro, separando texto e códice (ou o que seja seu formato, sua configuração ou sua figuração) para repensar sua existência e suas funções, no mínimo.

A natureza analógica de algumas tecnologias pôde configurar dispositivos baseados em filmes, fitas, magnetismo, tinta, couro, fibras e muita química, afinal. Objetos mecânicos foram e são capazes de gravar, inscrever, talhar, cavar, modelar, modular, prensar, tingir, alcançando um re-

gistro físico que sobrevive a várias eras, embora seja lido conforme os leitores que encontra, em épocas cada vez mais distantes da sua produção. O leitor, portanto, tem a duração de uma vida; o texto, não.

Se a memória humana no corpo animado não pode, sozinha, ultrapassar o tempo da vida, ela se arranja na forma de textos que podem transbordar os limites do corpo, seja na forma da fala (do canto, do poema), seja na forma do escrito. E transbordam, obviamente, também a forma do próprio livro. E essa é a beleza e um dos incômodos que levam aos processos inventivos, enfim, ligados à escrita e à leitura.

Mesmo que máquinas não sejam inventadas e feitas para a escrita (e a leitura), a humanidade cria modos que ampliam seus usos, distorcem-nos positivamente, redirecionam-nos até as bordas do texto. Não foi, no entanto, o caso da caneta ou do livro, objetos dedicados à escrita, ainda que eles possam servir como um porta-copos ou até para uma traqueostomia, eventualmente. Para compreender esses movimentos da história das publicações, que não vou repisar aqui senão oferecendo referências conhecidas e acessíveis no Brasil², convoco Michel de Certeau (2008), para quem “a memória dos lances antigos é essencial a toda partida de xadrez”, epígrafe que venho usando em muitos textos e reflexões que nem chegam a tornar-se escritos.

Sem a memória não é possível recalcular; sem ela, é provável repetir-se equivocadamente; sem a memória, é mais difícil aprender; sem ela, é improvável que se possa

² Ver CHARTIER, 1998, 1998a, 2001, 2002; DARNTON, 2010; BRIGGS e BURKE, 2004; BREGANÇA, 2002; CAMPOS, 1994; FURTADO, 2006, FEBVRE e JEAN-MARTIN, 1994.

avançar ou progredir, já que não se sabe onde se esteve; sem a memória dos lances, é difícil avaliar jogadas, presentes e futuras; sem a memória, o caminho a se trilhar é mais perigoso e é muito mais difícil saber das origens (menos ainda retornar a elas, se for o caso); sem ela, não há referência. Sem a memória não se sabe o que nos trouxe aqui; nem o presente se explica ou se clareia. Tudo é aleatório porque apenas a sorte – e não o conhecimento – nos podem favorecer. E o mesmo vale para o que pensamos e produzimos para o livro e outros objetos de ler.

Máquinas de ler e escrever

A escrita, em uma de suas origens, foi solução para a – falta da – memória. Mesmo que nós, humanos, fôssemos capazes da memorização infinita³, descobrimos que nossa própria finitude poderia ser transcendida pelo escrito, a ponto de parecermos pensantes e “dialogantes” mesmo depois de mortos. Mas não apenas a escrita, alfabética, cirílica, egípcia, maia... Seus suportes foram parte fundamental da solução, isto é, pedra, couro, fibra. E não apenas seu material, de todos os reinos possíveis, mas sua legibilidade e seu tipo de inscrição, além de um ciclo de aprendentes e ensinantes desse conhecimento, sem contar sua portabilidade. Inscrever em uma parede é um ato de composição sem portabilidade alguma, provavelmente; e talvez seja um ato destrutível demais para certas intenções do escrito e de seu autor. Escrever a lápis é um ato de composição, certa-

³ A memorização do texto e mesmo do escrito é tema de filmes e debates. Na crise e na perseguição dos livros, as pessoas podem se tornar arquivos vivos dos textos caçados. Em pleno século XXI, bibliotecas continuam sendo alvo de bombardeios. A materialidade que “salva” (ao modo dos computadores) é também fácil de capturar. A humanidade oscila, então, entre a memorização e a virtualização dos textos e sua inscrição em suportes físicos. O digital traz outra reflexão, já que, a despeito das possibilidades de destruição do hardware, os textos virtuais podem estar “nas nuvens”, em qualquer lugar intangível. Bem, esse é mesmo o princípio que norteou a criação da internet, isto é, a salvaguarda de informações militares, estratégicas, em pontos imprecisos de uma rede que não poderia ser destruída em apenas um endereço.

mente apagável demais para alguns fitos. Produzir textos em livros é, então, um outro desses atos de composição, com modos de circulação distinguíveis e não desprezíveis.

Suportes e modalidades de escrita ou de texto – ampliando-se sempre seu sentido para a imagem – vêm sendo, portanto, assunto e objeto de uma verdadeira engenharia, muitíssimo relativa à humanidade, mesmo quando ela acha que a leitura é pura superfluidade, conforme algumas infelizes campanhas de formação de leitores. Se o escrito foi, por algum momento, solução para a memória na forma da permanência (ou em seu desejo, ao menos), o livro ainda o foi mais. Talvez ele tenha sido seu golpe mais fecundo – o livro impresso, frise-se, sem medo de que eu pareça, a esta altura, defendê-lo de algum “perigo”.

Venho discutindo o que foi e o que é (e não é) um livro há alguns anos (RIBEIRO, 2011, 2012; ALBARRÁN e RIBEIRO, 2013), incomodando-me muito com as metáforas que se aplicam a ele. E enganam! E o que é, então, um livro? O que o pode definir, senão um arranjo de materialidades, funções, aspectos e efeitos? A forma, o processo que o configura, suas serventias e seus modos de uso me parecem bastante específicos, já quase entrada a terceira década do século XXI. A discussão, hoje, soa polarizada, já que se observa certa insistência nas duplas (antagônicas?) analógico/digital, impresso/digital ou mesmo manuscrito/digital, esta, já, um atravessamento.

Anadigitais

No entanto, venho mencionando um fato pouco alardeado nos debates sobre impresso e digital: isto é, também, aquilo. Não há livro impresso que não tenha DNA digital, exceto se for composto por algum processo inteiramente mecânico, como a tipografia em tipos de metal. No entanto, um livro digital só se parece um livro porque as telas continuam “páginas”, em sua existência campal e geométrica. Continuam nos propondo margens e bordas, quinas e vértices. Não nos propõem diferença muito maior do que linhas que, afinal, se cruzam nos hipertextos. No entanto, um livro continua sendo um objeto dedicado, em que o texto *é* (e não apenas *está*), o que ocorre de outro modo em objetos que mostram, projetam, disponibilizam, mas não são, afora se estiverem ligados, ativados, carregados e outros níveis de dependência. Afinal, os livros digitais têm vida mais curta do que nossos corpos, como se vem evidenciando com a experiência empírica.

O livro, ao que parece, é da categoria dos dedicados, exclusivos quase; enquanto o dispositivo projetor dos eletrônicos/digitais é instável. No entanto, discursivamente, isso não pega bem. Não há prestígio em ser instável e meio promíscuo, embora haja em ser atual, moderno e novo.

Crossing media

Vamos ao ciclo: tenho presenciado, em pós-graduações e em editoras, apresentações de projetos editoriais que

propõem livros impressos sempre relacionados a outro produto digital, isto é, livros didáticos que chamam o leitor para “conteúdos web”, livros literários que, à maneira dos diários, convidam o leitor ao *blog* ou mesmo livros com QR codes que podem ser lidos por telefones celulares. A incompreensão geral sobre os lances do xadrez me causa encantamento. Trata-se de um universo de objetos cujos ciclos de vida são muito diferentes, o que os transforma (os objetos) em indefensáveis, uma vez que não respondem à simples e objetiva (e necessária) pergunta: quem atualizará e/ou financiará esse *site*, este *blog*, este “conteúdo” enquanto este livro impresso durar e for usado? A não ser que o livro seja efêmero... projetado para uma vida breve. As respostas não vêm, assim como não vêm as planilhas de custos, os profissionais necessários e a solução para quando o *blog* sair do ar. Os tempos dos objetos, digo, suas durações, são tão diversos quanto os próprios objetos. Mas eles se interpolam, em certos projetos editoriais, o que já se chamou *cross media*.

Metáforas e analogias ganham força quando chamamos uma projeção branca de página e quando clicamos num canto e folheamos o que não é folha. Da linguagem é que é feito o jogo. Um *tablet*, um telefone, um *pendrive* são um livro? Perguntaria René Magritte se isto é um livro (Fig. 1)? E caberia, completamente, a discussão atual na União Europeia (UE) sobre o que são livros? E não apenas por questões filosóficas, mas porque a definição do que seja um objeto tem relações com seu comércio, especialmente nos dias que correm.

Enquanto a França desafia a UE tentando taxar e-books do mesmíssimo modo que os livros impressos, a Itália dá um golpe de mestre (como fez em outros momentos da história do livro) e altera a definição do que seja um livro, alcançando qualquer objeto que tenha um ISBN (International Standard Book Number)⁴. Isto que vem a seguir, portanto, sem ISBN, não é mais um livro:

Ao que parece, é preciso descolar o gostar de ler e o gostar de livro⁵, faz tempo. No entanto, um objeto novo, dessemelhante, quer, ainda, ser da linhagem dos livros, não quer se distanciar dessa nobre genealogia, mesmo que seja por meio de metáforas pouco convincentes.

Do discurso biológico vêm os termos genealogia, parentesco e mutação, que empreguei recentemente, mas também com base em Bolter e Grusin (2000), que tratam de remediação e de mídias. Com que um rolo se parece? Que parentesco ele tem com um códice, exceto pelas folhas de papiro ou de pergaminho? Essa, sim, é a revolução verdadeira, conforme Chartier, que aponta sempre que a prensa alemã não modificou a forma do livro, embora tenha mudado seu processo de produção e de circulação. E que parentesco há entre códices de papel e um e-reader? Afinal, não falamos de uma materialidade (*hardware*)? Novamente, os textos passam de um modo de existência a outro, mas não sem afetar o leitor, que também tem modificadas suas práticas, suas formas de acesso e suas possibilidades de interpretação.



Fig 1. Obra de René Magritte. Fonte: Internet.

⁴ Ver notícias sobre a contenda em <<http://www.publishnews.com.br/materias/2015/03/04/80889-essa-pantufa-de-oncinha-nao-e-um-livro>>. Acessado em: 9 mar. 2018.

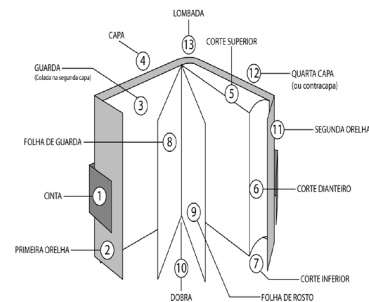


Fig 2. Partes do livro. Fonte: Internet.

⁵ O economista, fundador e editor do portal *PublishNews*, Carlo Carrenho, formulou essa questão, de maneira afirmativa, em um encontro informal em São Paulo, 2014.

Afinal, do que estamos falando?

Não adianta o esforço de desmaterializar os livros, como se a discussão fosse banal ou intratável. E menos ainda ignorar a força que as materialidades têm sobre aspectos simbólicos (e vice-versa, em alguma medida nem sempre igual) dos objetos. Um livro que existe sob o critério exclusivo de “ter ISBN” tem impacto sobre os impostos de um país, mas também sobre a existência de diversos livros sem número, mas não menos livros. Já o critério da forma de códice ou da existência em papel rearranja um universo de outros objetos que vêm sendo lidos – o que mais pode ser lido? – e vêm sendo percebidos como “formas de livro”. Um leque? Um espectro de materialidades sob o título de “livro”?

Pensar em uma “paisagem”, como faz, poeticamente, Gunther Kress (2003), traria algum conforto? O espectro do livro vem se ampliando, no que insisto em achar que só ganhamos, muito embora isso também re-dimensione (para mais) o imenso trabalho de quem lida com a produção, mas principalmente com a formação do leitor, nos dias de hoje.

Referências bibliográficas

- ALBARRAN, Alí. A.; RIBEIRO, Ana Elisa. As fronteiras do livro. In: XXXVI Congresso Brasileiro de Ciências da Comunicação, 2013, Manaus. Anais do XXXVI Congresso Brasileiro de Ciências da Comunicação. Manaus: Intercom, 2003, v. 1. p. 1-15.
- BOLTER, Jay D; GRUSIN, Richard. Remediation. Understanding New Media. USA: MIT Press, 2000.
- BRAGANÇA, Aníbal. Por que foi, mesmo, revolucionária a invenção da tipografia? O editor-impressor e a construção do mundo moderno. In: XXXVI Congresso Brasileiro de Ciências da Comunicação, 2013. Anais do XXV Congresso Brasileiro de Ciências da Comunicação. Salvador, s/n, 1 a 5 de set. 2002.
- BRIGGS, Asa; BURKE, Peter. Uma história social da mídia: de Gutenberg à Internet. Trad. Maria Carmelita Pádua Dias. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2004.
- CAMPOS, Arnaldo. Breve história do livro. Porto Alegre: Mercado Aberto/Instituto Estadual do Livro, 1994.
- CERTEAU, Michel de. A invenção do cotidiano – artes de fazer. 14 ed. Trad. Ephraim Ferreira Alves. Petrópolis: Vozes, 2008.
- CHARTIER, Roger. A ordem dos livros: leitores, autores e bibliotecas na Europa entre os séculos XIV e XVIII. 2 ed. Trad. Mary Del Priore. Brasília: Editora Universidade de Brasília, 1998.
- CHARTIER, Roger. A aventura do livro: do leitor ao navegador. Trad. Reginaldo de Moraes. São Paulo: UNESP, 1998a. (Prismas)
- CHARTIER, Roger. Cultura escrita, literatura e história: conversas de Roger Chartier com Carlos Aguirre Anaya, Jesús Anaya Rosique, Daniel Goldin e Antônio Saborit. Porto Alegre: Artmed Editora, 2001.
- CHARTIER, Roger. Os desafios da escrita. Trad. Fulvia M. L. Moretto. São Paulo: Editora Unesp, 2002.
- DARNTON, Robert. A questão dos livros. Trad. Daniel Pelizzari. São Paulo: Companhia das Letras, 2010.
- FEBVRE, Lucien; JEAN-MARTIN, Henry. O aparecimento do livro. Trad. Fulvia M. L. Moretto, Guacira Marcondes Machado. São Paulo:

Unesp/Hucitec, 1992.

FURTADO, José Afonso. O papel e o pixel. Do impresso ao digital: continuidades e transformações. Florianópolis: Escritório do Livro, 2006.

KRESS, Gunther. Literacy in the new media age. London: Routledge, 2003.

RIBEIRO, Ana Elisa. Ler na tela - O que é, hoje, um livro? In: MARTINS, Aracy Alves; MACHADO, Maria Zélia Versiani; PAULINO, Graça; BELMIRO, Celia Abicalil. (OrgS.). Livros & telas. Belo Horizonte: Editora da UFMG, 2011, v. 1, p. 93-106.

RIBEIRO, Ana Elisa. O que é e o que não é um livro: materialidades e processos editoriais. Fórum Linguístico (UFSC. Impresso), 2012, v. 9, p. 333-341.

Cinco livros perfumados da
Editora Noa Noa*

Mário Alex Rosa

* Este artigo é resultado de pesquisa financiada por bolsa da CAPES, agência a qual agradeço.

Eu sinto, ao compor, o peso das palavras.

Cleber Teixeira

O poeta e tipógrafo Guilherme Mansur, em seu depoimento para o livro *Editando o editor* (2018), diz que “tipografar é um exercício lento. [...] Quando se é um tipógrafo-poeta há um prazer extra aí, porque você gostaria de finalizar a composição daquela série de poemas de um de seus autores preferidos. [...]” E sentencia: “o que me interessa em tipografia é exatamente a sua linguagem”. Essa postura nos parece bastante adequada para pensarmos o legado de outro poeta-tipógrafo: Cleber Teixeira. Ou seja, para Teixeira, compor um livro era tipografar tipo a tipo, escolher a melhor fonte para aquele livro que estava para nascer. Num exercício demorado que implicava a escolha de papéis para o miolo, capa, modo de costura (que poderia variar com grampos, costura, colagem) ou mesmo folhas soltas. Tudo dependeria do que cada texto solicitaria, e na maioria das vezes foram textos de poesia. Poesia que, uma vez compreendida pela leitura do editor, o projeto gráfico começaria a ser planejado; portanto, compor um livro, sobretudo em tipografia, pressupõe um conhecimento profundo e lento sobre edição. De fato, pois é visível o trabalho artesanal que Cleber Teixeira impôs na impressão de cada livro da Editora Noa Noa.

Neste artigo, trataremos de cinco livros editados por Cleber Teixeira, cujos projetos gráficos merecem destaque tanto pela simplicidade quanto pelo primor de suas impressões. Vale dizer que a análise de cada projeto se diferencia conforme a relação entre forma e conteúdo; portanto, se em alguns livros houve mais detalhes gráficos, como papéis diferenciados, em outros, Cleber Teixeira fez escolhas mais simplificadas, mas não menos rigorosas, pois cada livro tem sua própria história no seu processo antes de se tornar livro e também com as particularidades de cada impressão, conforme mostraremos a seguir sobre esses cinco livros da Noa Noa. Plínio Doyle (1999) - um dos maiores colecionadores de livro no Brasil - argumenta que, para colecionar e conhecer um livro, “é preciso começar por amar o livro, cuidar dele com o maior zelo e carinho; [...] conhecer um livro não é tê-lo lido integralmente; é examinar sua folha de rosto, ler o prefácio ou a introdução, consultar o índice, a errata, se houver, o colofão e as orelhas”. Embora seja um depoimento de um bibliófilo, fica evidente que editar livros requer esse olhar, ainda que certas partes possam parecer invisíveis aos olhos de um leitor comum. No entanto, para um poeta-tipógrafo é imprescindível estar a serviço do livro e não apenas do seu gosto particular de impressor. Cleber Teixeira tinha convicção de que compor um livro é afinar as partes com o todo e vice-versa, ou seja, a escolha dos tipos, a diagramação, o formato do livro, o papel, cores, enfim, tudo deveria ficar bem orquestrado. A sua visão estética de tipografia pode-se dizer que foi de linhagem

mais clássica, com pouca interferência do editor, porém, isso não significa que não imprimisse a sua marca tipográfica, o que de fato aconteceu, como se pode ver no conjunto dos sessenta e poucos livros editados pelas mãos desse tipógrafo que sempre preferiu “a pureza dos primeiros tipógrafos”.

Entenda-se pureza aqui como um projeto de impressão que privilegie a clareza, com o mínimo de interferências que possam ofuscar a essência de um livro. De fato, pois ao analisarmos seus projetos percebemos que o tratamento do miolo se adéqua ao seu conteúdo, assim como o tratamento das capas, inclusive quando revestia com delicados papéis de seda as capas, como será mostrado mais adiante. Ainda no que se refere à ideia de pureza, podemos exemplificar com o pensamento incontestável do tipógrafo alemão Jan Tschichold em seu livro *A forma do livro ensaios sobre tipografia e estética do livro* (2007) quando afirma que:

Quanto mais significativo é o conteúdo de um livro, mais tempo precisa ser preservado e mais equilibrada, de fato, mais perfeita, tem de ser sua tipografia. Entrelinhamento, espacejamento entre letras e espacejamento entre palavras devem ser impecáveis. As relações das margens entre si, as relações de todos os corpos de tipos usados, a colocação de títulos correntes: tudo deve exibir proporções nobres e produzir um efeito inalterável. (Tschichold, 2007, p. 28)

Cleber parece que se manteve firme na ideia de que para compor um livro era preciso seguir quase que religiosamente os princípios adotados por Tschichold, ainda

que aqui e ali tenha procurado sempre deixar a sua marca editorial e tipográfica. Na verdade, Cleber foi mais um tipógrafo sem maiores experimentações na composição. O que, por um lado, possa parecer mais conservador, no sentido de que não fez muitos experimentos vanguardistas, sobretudo considerando que editou nove livros com um dos poetas mais experimentais que é o poeta concretista Augusto de Campos, por outro lado, Cleber Teixeira, mesmo conhecendo os experimentos e procedimentos das literaturas de vanguarda europeia, preferiu manter-se “fiel” ao seu projeto editorial, ao contrário, por exemplo, de outro importante poeta-tipógrafo Guilherme Mansur, que optou por edições, digamos, mais experimentais. Assim, todos os livros da Noa Noa pautaram-se, segundo o próprio depoimento de Cleber dado a Gisela Creni (1994):

A editora tem um projeto gráfico padrão (grifo nosso), bastante simples, que eu criei tendo como modelo a pureza dos primeiros tipógrafos. Só há alterações quando trabalho com um autor que tenha uma poesia inovadora – e eu já fiz isso – ao qual eu possa dar alguma contribuição fazendo uma folha de rosto ou uma diagramação especial, enriquecendo e transformando tudo num objeto poético que tenha a ver com o poeta. Mas só pelo meu desejo de me mostrar inovador não; se eu não encontrei uma sintonia, e não há necessidade, o que eu vou fazer é dar o melhor suporte para que aquela poesia surja. Não quero ser o coautor do livro, pelo contrário, eu me preocupo em fazer da melhor maneira possível, escolhendo o tipo ideal, a melhor diagramação, o formato do livro e o melhor papel para a impressão, e que tudo fique ideal para cada autor. Essa é a maior preocupação que tenho quando pego um texto para fazer um projeto. Quem é esse autor? Qual o uni-

verso dele? Como ele gostaria de ter sua obra editada? São as perguntas que faço sempre. (CRENI, 2013, p. 135).

Portanto, olhar e manusear um livro da Noa Noa é, de fato, estar diante de um projeto que coloca o livro como um objeto a ser apreciado em sua totalidade. Estamos considerando que na sua maioria os livros editados por Cleber Teixeira têm o status de pequenos livros-objeto. Classificar o livro como livro-objeto é considerado por diversos teóricos de difícil nomeação. Um livro-objeto pode ser considerado livro de artista, um livro artesanal, de pouca tiragem, com encadernações complexas; pode ser chamado de livro experimental ou mesmo livro arte, no sentido de que traz na sua edição um projeto gráfico que possa diferenciá-lo do livro, digamos, mais comercializado. Estamos privilegiando sobretudo os livros editados em tipografia e numa prensa manual, como foi o caso dos livros aqui analisados. Portanto, não nos parece irreal tomarmos as edições da Noa Noa como livros-objeto. Segundo Marcio Doctors (1994),

Os livros-objeto não se prendem a padrões de forma ou funcionalidade, extrapolam o conceito livro rompendo as fronteiras comumente atribuídas aos livros de leitura para se assumirem como objetos de arte. São objetos e percepção. Normalmente, são obras raras, muitas vezes únicas, ou com tiragens extremamente reduzidas. Resistem na c o n - tramão em relação aos veículos reproduzidos em massa. (DOCTORS, 1994)

Em se tratando da Noa Noa, de fato, praticamente nenhum livro editado por Cleber se prendeu às conven-

ções da funcionalidade padrão do livro. Os cinco livros aqui apresentados são exemplos extremamente ajustados ao que pode ser chamado de livro-objeto ou livro experimental, no sentido de que os experimentos e a concepção da forma que cada livro recebeu sobressaem como edições que instigam o leitor a reconhecer, ou melhor, a manusear o livro numa relação íntima entre o tátil e o visual.

Conforme foi mencionado anteriormente, este artigo abordará os seguintes livros: *Armadura, espada, cavalo e fés* (1991) (fragmentos 22, 23 e 24) do próprio poeta-tipógrafo, *O senhor Thoreau escreve um livro* (1986), de James Playsted Wood, *Ode a um poeta morto* (2001), de Raul de Leoni, *Algumas cartas* (1983), de Emily Dickinson, e *Paul Gauguin - entrevista e Carta a Daniel de Monfreid* (1990). Essas produções tiveram formatos diferentes, o que confirma mais uma vez que para cada projeto de livro Cleber procurou adequar o objeto conforme o conteúdo, mas também dialogando com os autores envolvidos. É importante salientar que o processo de impressão em tipografia manual requer do impressor outro tempo muito diferente das tecnologias atuais. A tipografia é uma arte manual, cujo processo demanda domínio técnico e científico, portanto não se resume apenas à composição de colocar as letras numa ordem estabelecida. Leila Lampe (2016) nos lembra que

A tipografia assim como a gravura, se caracterizam pelo seu processo de reprodução e, embora fossem reverenciadas como expressão

artística até o século XVIII, ambas foram marginalizadas com a industrialização, não levando em conta seu valor estético, cultural e transformador, e refiro-me, principalmente, ao ato da multiplicação com a precisão artística que só a mão do homem é capaz de moldar. (LAMPE, 2016, p. 10)

Nesse sentido, todo o trabalho tipográfico de Cleber Teixeira reforça a ideia de que a montagem de cada livro por suas mãos sempre o motivou a valorizar a arte do livro como uma estética que merecesse dar ao livro ao mesmo tempo beleza e funcionalidade. Enfim, ser agradável aos olhos e às mãos.

Para Paredes, a alma do livro não é somente o texto imaginado, escrito ou ditado pelo autor, mas é esse texto produzido em uma adequada apresentação. Se o corpo do livro e o produto do trabalho feito pelos impressores ou pelos encadernadores, a criação de sua alma não envolve apenas a invenção do autor. A alma é moldada também pelos tipógrafos, editores ou revisores, que se encarregam da pontuação, da ortografia ou do layout do texto. Esse processo criativo, pelo qual as imperfeitas criaturas humanas usurpam algo do específico poder de Deus, é ameaçado por uma dupla corrupção: quando um elegante livro oculta uma doutrina perversa ou quando uma alma inocente é confinada em um corpo disforme. (CHARTIER, 2002, p. 38, LAMPE, 2016, p. 24).

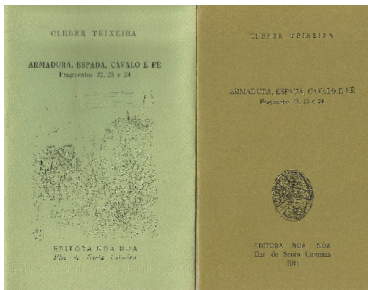
Se a alma de um livro vai muito além de seu criador, nos parece justo começar os nossos comentários pelo livro cuja autoria é do próprio poeta-tipógrafo Cleber Teixeira que concebeu seus livros de poesia. O livro *Armadura, espada, cavalo e fé* (fragmentos 22, 23 e 24) foi publicado em 1991.

Cleber Teixeira (1991), autor da introdução, afirma que esse livro

“é uma modesta ‘work in progress’, para recorrer à matriz joyceana, ou uma ‘Opera aperta’, para, mais uma vez, abrigá-la sob as asas protetoras das matrizes eruditas. Os vinte e um fragmentos anteriores estão espalhados em outros pequenos volumes também editados pela Noa Noa. Quando a “indesejável dos homens” chegar, estes fragmentos comporão um texto único, o ‘Cahier de Notes’ de um trovador provençal que, por erro de cálculo dos deuses, nasceu oito séculos depois e não nos belos campos de um amarelo luminoso no verão plúmbeo pelo orvalho da madrugada no inverno da Provença, mas nos verdes campos de Jacarepaguá, modesto subúrbio do Rio de Janeiro, belo como a Provença, mas conhecido sobretudo por seu hospício, onde quase todos os loucos são poetas e escrevem numa língua não identificada e numa forma que, na falta de uma definição mais precisa, poderíamos chamar de simbolismo concreto”. (TEIXEIRA, 1991)

Nota-se que é um projeto de longo prazo e que se confirmou em composições diferentes a cada fragmento editado. Assim que conseguirmos as outras edições, que contêm outros fragmentos, voltaremos a esse livro. Por enquanto ficamos nessa edição, cujo projeto, como já dissemos, foi todo concebido pelo poeta.

A tiragem é de apenas 50 exemplares, numerados e assinados pelo autor. O livro foi impresso sobre papel canson para a capa e papel fabriano para o miolo, um dos papéis de preferência de Cleber, pois, segundo ele, é um papel que aceita com qualidade o uso de tipos



Capa Folha de rosto

móveis de caixa. Afora a estrutura formal desse pequeno e elegante livro, no qual há dois desenhos: um na capa de autoria de André Dunoyer de Segonzac e outro no miolo de Iberê Camargo, que parece ter sido feito especialmente para o livro. Com poucas linhas, nele se vê um cavaleiro montado no seu cavalo impondo sua espada. Com cadernos soltos, ou melhor, presos apenas por uma delicada cordinha verde que sustenta o livro com suas dez páginas. Lendo o poema, percebe-se que, além de ser uma homenagem à própria poesia, seria um metapoema dialogando não apenas com a poesia, mas com diversos poetas que são mencionados no corpo do poema: Augusto de Campos, Arnault Daniel, Dylan Thomas, Maiakósvski, Fernando Pessoa, entre outros. Mas o que se revela em todo o questionamento não é apenas o ofício do poeta ou da poesia, mas, sobretudo, o ofício do poeta-tipógrafo Cleber Teixeira, na sua Provença inventada, de ficar tipografando e se perguntando nesse espaço-ambiente de sua Noa Noa o lugar da poesia num mundo indiferente a ela e mais ainda à tipografia:

E este poetar sobre a poesia
não é da insana na arte
a insanidade maior
travestida de cura?
E quem outorga
ao insano
o direito de poetar?
(TEIXEIRA, 1991, s.p.)

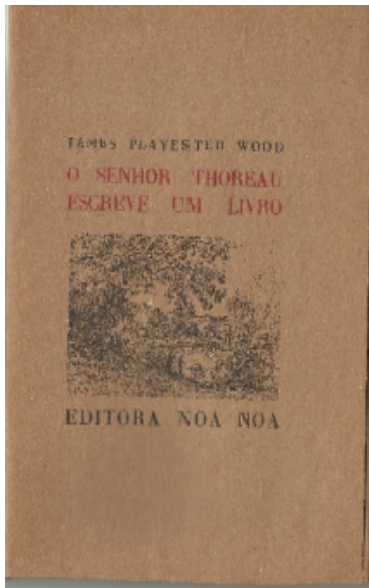
Mais que o “direito de poetar”, portanto de fazer poemas, está também o direito de tipografar livros, mesmo que em ambos (poeta e tipógrafo, que aqui são os mesmos) o ofício possa ser comparado à insanidade, mas é dela que parece vir a cura. O duplo ofício, portanto, se inscreve nesses fragmentos como uma resposta possível através da poesia e pelo que representou para Cleber Teixeira a arte da tipografia. Em outras palavras, e resumindo muito a leitura de outras partes do livro, pode-se dizer que aqui sem dúvida o poeta encontrou o tipógrafo e vice-versa. Aliás, o comentário de Augusto de Campos nos parece justo ao dizer que “ele [Cleber] é capaz de dar a um livro o mesmo tratamento que um poeta dá a um poema”. De fato, Cleber, como já se disse antes, procurou dar a ver em suas publicações uma discricção em que aparecesse menos o editor e sempre mais o livro, ou seja, o que sempre importou não foi o “tipógrafo-designer” e sim o livro que tanto cultuou como forma de fazer o melhor que puder aos outros, mesmo que o suposto leitor tenha pouco conhecimento ou quase nada sobre a composição desse obscuro objeto do desejo, que pode ser o livro. Mas independentemente dessa carência de leitura no Brasil, onde o índice de leitores é ainda mínimo, chegando nem a 10%, ainda assim são importantes gestos como o de Cleber em dar ao livro uma dimensão artística, valendo-se de uma técnica cada vez menos valorizada e praticada no mundo: a tipografia.

O livro *O senhor Thoreau escreve um livro* (1986), com tiragem de 100 exemplares, foi impresso sobre pa-

pel ingres-fabriano em cor amarela, dando um charme a mais à edição. O livro vem guardado numa pequena caixa-envelope feita em papel kraft, com o título impresso em vermelho, com um belo desenho de Henri Harpignies, no qual assistimos uma cena bucólica de um homem em meio à natureza, ou melhor, misturado a ela, a ponto de quase não se vê-lo ali à beira de um rio, com a sua vara de pescar na busca de algum peixe, talvez. Mas o que importa é que essa cena/desenho, cuja edição foi tão delicadamente impressa por Cleber, não deixa de ser uma referência ao livro de Thoreau (1817-1862) *A weekon the Concord and Merrimack Rivers* (*Uma semana nos rios Concord e Merrimack*). Aliás, mais do que o narrado nessa aventura do escritor estadunidense é a outra história acerca desse livro que fora recusado por diversos editores, conforme se lê no texto do crítico James Playsted Wood, na edição aqui editada pela Noa Noa: a dificuldade do autor em ser aceito no meio intelectual norte-americano na primeira metade do século XIX que viria a ser reconhecido por pelo menos dois livros, o relato autobiográfico *Walden* e o ensaio *A desobediência civil*. Embora um militante radical e defensor da natureza, já naquela época, Thoreau, mesmo apoiado pelo já reconhecido escritor da época Ralph Waldo Emerson, ainda assim o livro *Walden* continuou sendo recusado anos e anos. Numa de suas cartas aos amigos, Thoreau, já muito deprimido, comenta que “não gostava o suficiente de seu livro para pagar a impressão”. Mas o medo maior era contrair dívida, pois, no fundo, acreditava naquilo que tinha escrito. O livro acabou saindo em 1849 pago pelo autor. Além da

venda ter sido um fracasso, o livro recebeu uma resenha extremamente negativa, o que contribuiu ainda mais não só para uma baixíssima venda, mas para o livro praticamente ficar esquecido. No Brasil, por exemplo, até hoje não há nenhuma tradução, mesmo que o livro *Walden*, com diversas edições, seja conhecido no país.

As histórias sobre cada livro suscitam curiosidades, e uma delas, sem dúvida, é essa que Cleber Teixeira resgata para, quem sabe, pensarmos que o que acontece hoje não parece muito diferente de outras épocas. Entretanto, o que chama ainda mais atenção é o que levou o poeta-tipógrafo Cleber Teixeira a publicar o texto *O senhor Thoreau escreve um livro*, de James Wood. Uma das respostas possíveis está na apresentação do editor ao dizer que “a Editora Noa Noa dá início a um projeto editorial que tem muito a ver com a paixão que nos alimenta: a publicação de textos sobre textos, livros sobre livros, correspondência sobre e de escritores, a história e a estória de todos que lidam com livros”. Com essa informação tão devotada, podemos afirmar que parafraseando o título original, também o senhor Cleber Teixeira escreveu (mais) um livro ao colocar em circulação não só essa edição como ao divulgar os diversos caminhos que um livro pode ter, conforme lido nesse primoroso roteiro publicado em 1948 e traduzido pela poeta Angela Melim, em 1986, para a Editora Noa Noa. Segue a capa da edição brasileira.

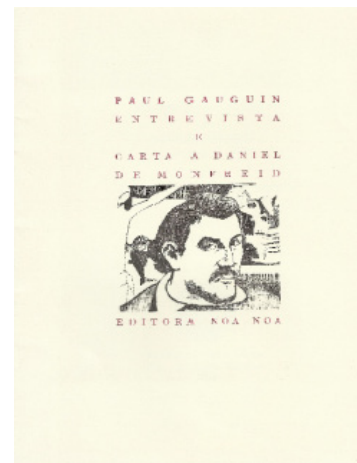


Capa - 1986

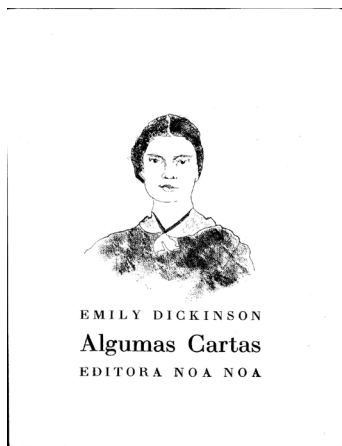
Seguindo essa ideia de publicar textos/livros que tratem “da paixão que nos alimenta”, Cleber editou a plaquete *Paul Gauguin entrevista e carta a Daniel de Monfreid* (1990). Com tiragem de 300 exemplares impressos com tipos romanos, corpo 12, sobre papel offset e vergê, com o desenho da capa (autorretrato) e textos de Paul Gauguin. A proposta é novamente colocar em circulação textos pouco conhecidos, sobretudo em português, como é o caso da entrevista e, se não me engano, da carta também, embora não conste no prefácio escrito por Cleber Teixeira. Se no livro anterior a discussão era sobre os conflitos vividos pelo escritor Thoreau para a publicação do seu livro, agora aqui a experiência é do pintor Paul Gauguin e suas tensões existenciais que foram desde questões estéticas, como a autenticidade da pintura, da originalidade, até de ordem pessoal como a família e o trabalho. Mas o que se deve notar nessas edições e em outras é o interesse de Cleber Teixeira em publicar textos que se aproximam do que podemos chamar de arte-vida vida-arte, ou seja, demonstrar que a arte não é apenas uma experiência de ordem conceitual, mas que está muitas vezes acoplada à vida de quem a vive intensamente.

A edição vem com uma luva em papel de seda verde que guarda os textos, todos em folhas soltas, porém bem ajustadas num formato de envelope, que lembra os tradicionais envelopes de carta. Segue a reprodução da capa.

Outro livro que seguiu a direção dos dois anteriores foi a bela edição de *Algumas cartas* (1983), da poeta Emily Dickinson. Nessa, a tiragem foi de 550 exemplares impres-



Capa - 1990



Capa - 1983

soos manualmente com tipos romanos, corpo 12, sobre papel offset. Os desenhos da capa e do miolo foram feitos por Pedro Pires. O livro vem enluvado por um papel de seda verde claro, e a capa em papelão é revestida por offsett. Novamente os cadernos não têm costuras, estão soltos, podendo o leitor manusear livremente suas partes.

Praticamente todas as cartas tratam do diálogo entre a poeta e Thomas Wentworth Higginson, o seu tutor, um tipo de conselheiro a quem a poeta recorreu por várias vezes pedindo conselho e críticas sobre seus poemas. Todas elas vêm com comentários do destinatário, o que torna a edição ainda mais relevante, pois não só lemos as cartas da remetente como os comentários de Thomas Wentworth, pois, infelizmente, não temos nessa missiva as respostas do seu conselheiro. Portanto, a interpretação, nesse caso, é sempre unilateral, ainda que possamos acreditar nas interpretações de Higginson. Mas deixando de lado os melindres dessa correspondência, interessa-nos sublinhar, mais uma vez, o quanto Cleber Teixeira ao editar esses tipos de texto, estava, a meu ver, procurando discutir, apresentar questões “teóricas” sobre a arte, em especial a poesia.

Outro dado importante nessas edições é que elas vêm com pequenos textos escritos pelo poeta-tipógrafo. Textos que além de muito pessoais demonstram paixão, sinceridade e mesmo caráter poético, sem se furtar a conhecimentos sobre os autores envolvidos. Com discrição, Cleber, sem ser um teórico, traz informações singulares

para cada um dos autores escolhidos por ele. Mas, além disso, chama atenção também que os escritores e pintores tiveram pouco ou quase nenhum reconhecimento em vida. Trazê-los para a Noa Noa, a meu ver, demonstra o quanto Cleber tinha de dignidade em publicar autores fundamentais para as artes de um modo geral, mesmo sendo pouco conhecidos no Brasil. Porém sempre acentuando o seu interesse por mostrar através desses textos o quanto vida e obra se mesclam, ou melhor, que dão dignidade humana aos que se entregam à arte do livro. Adentrar nesses espaços íntimos não é bisbilhotar, mas dignificar aqueles “guardiães dos instantes mágicos perdidos por aí e só captados pelos grandes poetas”.

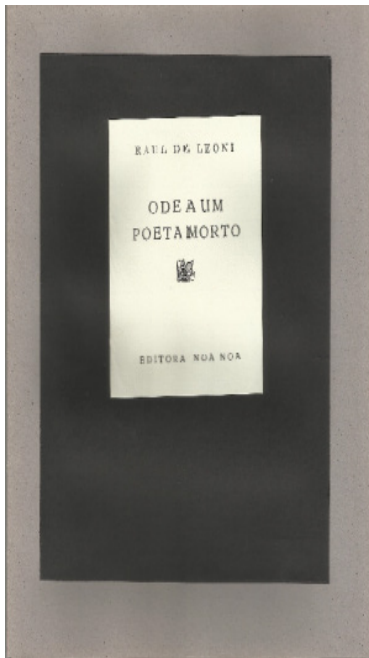
O próximo livro a ser comentado não se aproxima tanto dos três anteriores no que se refere à proposta de Cleber em editar livros que tratam de e sobre livros, mas se aproxima pelo menos de dois princípios comuns nas edições da Noa Noa: publicar livros de poesia e de autores que por alguma razão foram menos lembrados ou mesmo pouco reconhecidos em vida.

No primeiro livro comentado aqui a poesia ou mesmo o poeta era saudado, mesmo com as indiferenças, a poetar, a mostrar o seu sentimento pela poesia e pelos poetas citados. Portanto, não é muito diferente que no livro a ser comentado o título seja *Ode a um poeta morto* (2001), ou seja, novamente a poesia aparece como uma forma de celebrar a crença nessa arte tão cultuada por Cleber Teixeira.

Ode a um poeta morto foi composto e impresso manualmente na oficina da Editora Noa Noa, com tiragem

de apenas 75 exemplares impressos sobre papel de folha de bananeira feito à mão pela oficina Terra. O poema escrito por Raul de Leoni, hoje pouquíssimo lembrado, é dedicado à memória do poeta Olavo Bilac.

Se atentarmos para as informações antecedentes sobre como e do que foi feito esse livro, pode-se pressupor outros valores estéticos e técnicos em relação aos anteriores, pois a impressão tipográfica aqui é tipografada num papel criado a partir de folhas de bananeira. São visíveis as diversas linhas, pedaços pequenos das folhas, o que poderia inviabilizar a impressão de alguma fonte, como de fato se vê na página 21, no segundo verso da penúltima estrofe. Afora essa “falha” de impressão, todo o projeto é belo e extremamente bem editado. Já a capa foi feita em papel supremo, cujo formato novamente é de uma caixa onde o livro é guardado. A capa composta por Cleber Teixeira foi montada da seguinte forma: sobre o papel supremo há outro papel (color plus?) de cor preta colado sobre o primeiro e este por sua vez vem com outro papel (vergê) onde se lê o título do livro.



Em resumo, as capas podem ir desde o interesse da editora em colocar no mercado algo que chame atenção, no sentido comercial, ou mesmo um projeto mais estético, mais conceitual. Mas há também aqueles que procuram dialogar de alguma forma com o que está no miolo. Portanto, não há uma regra a ser cumprida, embora possa haver projetos de grandes editoras que escolhem um perfil de capa para uma coleção e a mantenha. No

caso de uma Editora como a Noa Noa praticamente essas regras não são dotadas, a não ser por um pensamento mais estético ou mesmo mais artesanal, como é o caso da edição anterior. Nota-se que a montagem da capa foi toda manual, ou seja, o editor foi montando uma a uma. Enfim, as capas e todo o projeto da Noa Noa partiram de um editor que tinha o livro como uma arte a ser apreciada não só com os olhos mas também com as mãos, pois só assim o leitor poderá perceber o cuidado que Cleber Teixeira sempre teve com os livros feitos pelas suas finas e fortes mãos.

Considerações finais

O que se pretendeu neste artigo foi apresentar apenas cinco livros editados pela Noa Noa, procurando demonstrar não só as diferenças de cada projeto editado por Cleber Teixeira, mas sobretudo o cuidado gráfico e o valor de quem editou com poucas máquinas do mundo da tipografia, mas nem por isso deixou de dar um acabamento singular a cada livro editado. A beleza dos livros da Noa Noa recoloca sempre em debate que é possível ainda fazer livros com gosto por quem ama esse objeto que está longe do seu fim impresso. Ressaltamos também que o texto faz parte de um projeto maior em andamento, no qual se pretende e já vêm sendo feitas análises de outros livros perfumados da Noa Noa.

Referências bibliográficas

- BUENO, Luís. Capas de Santa Rosa. São Paulo: Ateliê Editorial, 2016.
- CHARTIER, Roger. Os desafios da escrita. Tradução: Fúlvia M. L. Moretto. São Paulo: Editora UNESP, 2002.
- _____. A aventura do livro: do leitor ao navegador. Tradução: Reginaldo de Moraes. São Paulo: Editora UNESP, 1999.
- CRENI, Gisela. Editores Artesanais Brasileiros. Belo Horizonte: Autêntica, 2013.
- CLEBER, Teixeira. Armadura, espada, cavalo e fé: fragmentos 22, 23 e 24. Santa Catarina, Noa Noa, 1991.
- DICKINSON, Emily. Cartas de Emily Dickinson a Thomas Wentworth Higginson. Santa Catarina: Noa Noa, 1983
- DOCTORS, Marcio, MINDLÍN, José SACCA, Lucila. Livro Objeto: A fronteira dos vazios. Rio de Janeiro: CCBB, 1994. Catálogo.
- DOYLE, Plínio. Uma vida. Rio de Janeiro: Casa da Palavra
- FRIEIRO, Eduardo. Os livros nossos amigos. Belo Horizonte: Itatiaia, 1999.
- HALLEWELL, Laurence. O livro no Brasil: sua história. Tradução: Maria da Penha Villalobos, Lolio Lourenço de Oliveira e Geraldo Gerson de Souza. São Paulo: EDUSP, 2012.
- HENDEL, Richard. O design do livro. Tradução de Geraldo Gerson de Souza e Lúcio Manfredi. São Paulo: Ateliê Editorial, 2006.
- LAMPE, Leila. A literatura a partir da tipografia: o peso das palavras em Armadura, espada, cavalo e fé de Cleber Teixeira. Dissertação de mestrado, UFSC, 2016.
- LEONE, Raul de. Ode a um poeta morto. Santa Catarina: Noa Noa, 2001.
- LIMA, Guilherme Cunha. O Gráfico Amador: as origens da moderna tipografia brasileira. Rio de Janeiro: Editora da UFRJ, 1997.
- LUPTON, Ellen. Pensar com tipos: guia para designers, escritores, editores e estudantes. Trad.: Andre Stolarski. São Paulo: Cosac-Naify, 2006.
- MACHADO, Ubiratan. A capa do livro brasileiro 1820 – 1950. São

Paulo: Ateliê Editorial, SESI; 2017.

MANSUR, Guilherme. Editando o editor. Organização de Simone Homem de Mello. São Paulo: EDUSP, 2018.

MELOT, Michel. Livro,. Tradução de Marisa Midori Deaecto e Valéria Guimarães. Cotia: Ateliê Editorial, 2012.

SILVEIRA, Julio e RIBAS, Martha. A paixão pelos livros. Rio de Janeiro: Casa da Palavra, 2004.

ROTH, Otávio. O que é papel. São Paulo: Brasiliense, 1983.

TARDIEU, Eugène. Paul Gauguin: entrevista. Santa Catarina: Noa Noa, 1979.

TSCHICHOLD, Jan. A forma do livro: ensaios sobre tipografia e estética do livro. Tradução: de Jose Laurenio de Melo. Cotia: Ateliê Editorial, 2007.

WOOD, James Playsted. O senhor Thoreau escreve um livro. Santa Catarina: Noa Noa, 1986.

Edição e literatura infantil:
considerações sobre autoria,
leitura e ethos

Maria do Rosário A. Pereira
Patrícia Rodrigues Tanuri Baptista

Introdução

Por meio de uma leitura crítica da Trilogia do Retrato, de Ilan Brenman e Renato Moriconi, e *Bili com limão verde na mão*, de Décio Pignatari, este trabalho, com foco interdisciplinar, se propõe a refletir sobre a literatura infantil e o mercado editorial brasileiro na contemporaneidade e também sobre como os aspectos gráfico-editoriais em uma narrativa visual, revelados pelas escolhas de formato, cor, luminosidade, papel, composição da ilustração, contribuem para a construção do *ethos* da interação com o leitor.

Afinal, a busca por uma interatividade maior com o público infantil, em uma época em que a tecnologia capta a atenção com grande facilidade, é uma marca autoral significativa. Formato, fonte, papel, ilustrações e outros elementos contribuem para o processo de formação do leitor mirim tanto quanto ou até mesmo mais do que o texto verbal. Nesse sentido, inicialmente, faz-se relevante pensar sobre o lugar ocupado pela literatura infantil no panorama editorial brasileiro, sobretudo nas últimas décadas.

Historicamente, a literatura infantil sempre foi relegada a segundo plano quando comparada à literatura canônica tradicional. Existe um mito, ainda hoje, de que *escrever para crianças* é uma tarefa fácil e que não exige,

por parte do escritor, tanto esmero. No entanto, o crescimento do mercado infantil tem demonstrado ser bem outra a realidade, com um público consumidor exigente. Quando se pensa na publicação de livros infantis no Brasil, trata-se de um longo e sinuoso caminho. *Patinho feio*, de Franz Richter, foi um marco na publicação de livros no país. Lançado em 1915, beneficiou-se da policromia (técnica que usa mais de três cores), em uma época na qual a tradição visual centrava-se no branco e no preto. A partir daí, fortaleceu-se a presença da imagem nos livros infantis em terras brasileiras, associada a fatores de ordem socioeconômica e cultural, como, por exemplo, “o aumento da escolarização, o aperfeiçoamento das técnicas gráficas, as mudanças sociais que valorizaram o papel da infância, com o incentivo ao desenvolvimento de produtos voltados para os pequeninos” (RAMOS, 2011, p. 28). Além disso, de acordo com Graça Ramos, aliado a esses, havia ainda um último fator, mais relevante, a saber, o aparecimento de estudos que comprovavam a importância das ilustrações no processo de formação de novos leitores, funcionando como estímulo no processo de alfabetização.

No entanto, mudanças efetivas na publicação de livros infantis no Brasil, tornando-os mais atrativos aos leitores, ocorreram somente a partir dos anos 1970, com o lançamento de obras como *Flicts*, de Ziraldo, em que as ilustrações apresentavam-se como textos significativos, e não meramente decorativos, não podendo, portanto, serem simplesmente excluídas. A tradição editorial, até

então, primava por muito texto e poucas ilustrações, esparsas inclusive; por vezes o nome do ilustrador sequer era mencionado nos créditos da obra. De alguma forma, nessa década, o mercado nacional parece acompanhar as tendências mundiais, já que, a partir dos anos de 1960, autores estrangeiros começaram a inserir novidades no livro infantil, sobretudo no que se refere aos temas questionadores do conceito de infância, e aos aspectos visuais, que passam a ocupar uma dimensão bem mais relevante. Ressalte-se o interesse crescente pelo universo dos desenhos animados e das HQs (Histórias em Quadrinhos) como fator preponderante nessas modificações que o livro infantil passaria a incorporar. É assim que, na década de 1980, surge uma geração de autores de literatura infantil no Brasil que redimensionam tanto a escrita quanto o potencial narrativo que as próprias imagens podem apresentar, composta por autoras como Lygia Bojunga, Ana Maria Machado, Ruth Rocha e Sylvia Orthof, dentre outras.

No que se refere ao livro infantil contemporâneo, saliente-se que, ao mencionarmos a palavra “imagem”, esta não se refere apenas às ilustrações, mas também abarca aspectos relativos ao projeto gráfico, como tipos, fontes, tamanho, espaçamento, entrelinhas, cores, papel, fatores que podem determinar o ritmo e o impacto da leitura, sobretudo quando se pensa no público infantil, para quem atrativos dessa natureza podem ser determinantes na fruição da leitura. O mercado editorial parece dar mostras de compreender a importância desses aspectos,

uma vez que, em 2009, o segmento de livros infantojuvenis foi o mais produtivo no Brasil em termos de vendas. Dos 35 mil títulos lançados anualmente, 24% pertencem a esse segmento, o que aponta para a vitalidade do setor. Dessa forma, editores, autores e ilustradores aperfeiçoam as técnicas de escrita e os processos editoriais que envolvem a produção dessas obras, com ênfase em uma interatividade maior.

Contextualização

Nosso interesse em analisar a composição discursiva das obras em análise partiu da premissa básica de que essas obras são interativas por excelência, na medida em que o leitor é tomado como um parceiro na construção do sentido, que é conegociado e cointerpretado pelos participantes da interação (aqui entendidos como autor, ilustrador e leitor). Assim, fomos instigados a desvelar como os aspectos gráfico-editoriais em uma narrativa visual, revelados por escolhas de formato, cor, luminosidade, papel, composição da ilustração, contribuem para a construção do *ethos* da interação que se instaura com o leitor.

Brown e Levinson (1987, p. 243) discutem o *ethos*, tomando-o como interacional ao referir-se especificamente à qualidade da interação que caracteriza grupos ou categorias sociais de pessoas numa dada sociedade. Refere-se, como bem aponta Oliveira (2000, p.

2), “aos comportamentos de díades, aos aspectos generalizáveis dos padrões de interação de grupos”.

O conceito de *ethos*, que advém da Retórica de Aristóteles, foi revisto e ampliado por Dominique Maingueneau para a Análise do Discurso. Segundo Maingueneau (2008b, p. 17):

- o *ethos* é uma noção *discursiva*, ele se constrói através do discurso, não é uma imagem do locutor exterior a sua fala;
- o *ethos* é fundamentalmente um processo *interativo* de influência sobre o outro;
- é uma noção fundamentalmente *híbrida* (sociodiscursiva), um comportamento socialmente avaliado, que não pode ser apreendido fora de uma situação de comunicação precisa, integrada ela mesma numa determinada conjuntura sócio-histórica (MAINGUENEAU, 2008b, p. 17).

Para esta análise, estamos entendendo, portanto, a construção do *ethos* como um processo dinâmico que se institui no movimento da interação entre autor-ilustrador-leitor. Nas palavras de Salgado (2011, p. 86), “o *ethos* está, assim, implicado na cenografia discursiva”, que, segundo Maingueneau (2004, p. 99), “é, ao mesmo tempo, a fonte do discurso e aquilo que ele engendra”. A nosso ver, portanto, estudar o *ethos* é uma outra forma de ver e conceber como se institui a atmosfera interacional construída pelos participantes da interação.

Nas seções a seguir, propomos a análise das obras *Bili com limão verde na mão* e a coleção Trilogia do Retrato.

Experimentação gráfico-poética e aspectos discursivos e estéticos

Bili com limão verde na mão

Bili com limão verde na mão, do autor-poeta Décio Pignatari, foi publicado pela Cosac Naify em 2008. Com ilustrações de Daniel Bueno e projeto gráfico de Luciana Facchini, a obra foi selecionada para o Prêmio Jabuti em 2010 e considerada altamente recomendável pela FNLIJ, além de ter recebido 3º lugar na categoria Projeto Gráfico, em 2009, em prêmio oferecido pela Fundação Biblioteca Nacional. Chama a atenção o primor estético com que a obra foi confeccionada, desde o texto, que dá mostras da linguagem concretista constantemente trabalhada por Décio, passando por sua concepção gráfico-editorial, em que se percebe um diálogo entre projeto, ilustrações e texto, que convidam o leitor a participar ativamente da narrativa, tonando-se um cúmplice na construção dos sentidos. Trata-se de uma obra muito sugestiva, na qual cores, sensações e sonoridade se misturam, conclamando o leitor a viajar pelo universo de Bili (Belisa), uma menina de 13 anos às voltas com indagações existenciais típicas de sua faixa etária. O *ethos* que se constrói se desvela em uma espécie de convite ao leitor: escolha, viaje, decida seus próprios caminhos de leitura, em movimentos de idas e vindas desejadas e desejáveis.

Nas páginas 18 e 19, por exemplo, há uma dobradura nas folhas, que forma dois triângulos azuis nos quais se lê, dentre outras frases: “A borboleta se pôs a brincar, batendo as asas como se fossem folhas azuis de um livro ou palmas (...)” (PIGNATARI, 2008, p. 18-19).

Quando a dobradura se abre, visualizamos, em um fundo azul claro, as palavras *asas* e *borboletas*. A brincadeira está posta, e o leitor pode percorrer o espaço da página, abrindo e fechando dobraduras, lendo e relendo, fazendo associações. Isso exige que ele leia também visualmente a obra, pois, conforme Merleau-Ponty, “só se vê na direção para onde se olha” (MERLEAU-PONTY, 1999, p. 189). E *olhar*, para este estudioso, não significa apenas *ver*, mas sim *perscrutar* cada objeto, cada espaço que se apresenta, redimensionando sua beleza e complexidade.

O espaço gráfico, o que se coloca no papel, é estruturante da narrativa, que depende das formas e dos tipos desenhados para se estabelecer. O processo de criação de *Bili com limão verde na mão* durou mais de um ano, conforme relato do ilustrador:

Logo no início foi definida a ideia de uma proposta diferente para cada capítulo (...) com a aposta em figuras sintéticas e com contornos geométricos, aliadas à investigação de possibilidades com facas e transparências. (...) Todos os elementos foram redesenhados a partir de pouquíssimos módulos geométricos, com ênfase no círculo. Era a busca pela adequação à obra de Décio e por uma maior aproximação com o concretismo. Queríamos, ao mesmo tempo, que essa linguagem moderna tivesse algo de contemporâneo, e exploramos esse aspecto de modo sutil no uso das cores. (Disponível em: <<http://editora.cosac->

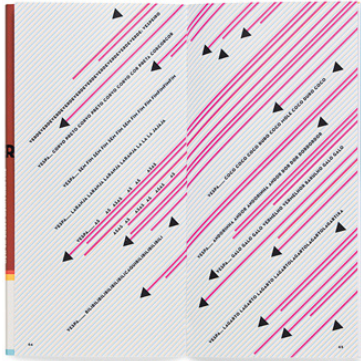


Fig. 1 - Páginas 64 e 65 de *Bili com limão verde na mão*.



Fig. 2 - Página 26 de *Bili com limão verde na mão*.

naify.com.br/blog/?tag=bili-com-limao-verde-na-mao>. Acesso em: jun. 2016)

Também linhas coloridas são usadas ao longo dos capítulos (atente-se para o fato de que a terminologia *capítulo* provavelmente nem seja adequada, uma vez que não há uma divisão estanque entre as partes do texto), tanto para sugerir movimento – o que se observa, por exemplo, nas páginas 64 e 65, em que Bili atira o limão em um vespeiro, e setas pontiagudas e cor-de-rosa se juntam para sugerir o voo de milhares de vespas – quanto para reforçar o caráter *nonsense* da obra.

De acordo com Palo (2008), *Bili com limão verde na mão* se dá a ver e a ser tocado em três espaços interdependentes do campo perceptivo: o espaço interior ou imaginário, o espaço exterior ao sujeito, e o espaço do próprio corpo:

Em *Bili*, entre os três espaços em formatação plástica, a palavra-verso que narra também não depende mais de uma lógica espacial, salvo daquela lógica bidimensional-suporte da página, por assumir as formas da organização tátil-visual nas quais as palavras, no livro-objeto, passam a habitar (PALO, 2008, p. 2).

Isso significa dizer que várias dimensões se interconectam, a visual e a narrativa, mas também a tátil e a sonora, por meio de movimentos sinestésicos – na página 26, por exemplo, “o duro conversava com

o verde, o cinza-pardo com o preto, o azul com o mole” (PIGNATARI, 2008, p. 26).

Cores e texturas dialogam entre si, assim como no próprio projeto gráfico. Essa imbricação entre forma e sentido confere novos significados à leitura, entendida como um processo interativo que convida o leitor a participar do jogo, acionando conhecimentos prévios e uma rede de interconexões que se formam entre as palavras e as imagens. Trata-se da construção de um *ethos* que promove uma experiência sensorial, em que coadunam diferentes sensações que colaboram para a construção do sentido.

Nesse jogo lúdico que também remete, de algum modo, a uma estrutura fabular, a imagem da menina Bili nunca aparece, ainda que detalhes como seu pé – quando adormece, na página 31 – e os animais e objetos que vai carregando e pelos quais é carregada ganhem um papel de destaque. Quando essa situação aparece à página 34 – “Menina sonhando, vivo cantando sem fim e nunca vi/menina bonita/com limão preto/Eu carrego vocês para sempre,/se vocês me deixarem ir junto.” – tem-se, na sequência, elementos que se aglutinam à caminhada insólita empreendida pela garota.

Nas páginas 34 e 35 tem-se um sangramento das imagens (quando extrapolam a mancha da página), o que demonstra essa associação corrente entre o projeto gráfico e o próprio enredo, que constrói um *ethos* que aguça a criatividade do leitor na construção das significações.



Fig. 3 – Páginas 30 e 31 de *Bili com limão verde na mão*.

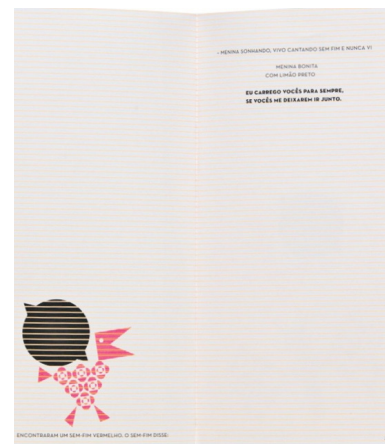


Fig. 4 – Páginas 34 e 35 de *Bili com limão verde na mão*.

Intitulado pelo próprio Décio como “um enigma da criação do seu autor”, *Bili com limão verde na mão* é uma bonita obra em que a fantasia e a inventividade dos profissionais envolvidos em sua confecção apontam para a grandeza que pode ser alcançada por um livro infantil. Quando Bili, ao final, volta para casa, depois de uma longa e peculiar andança, vê uma estrela, cuja imagem toma corpo nas duas últimas páginas do livro, estrela esta que faz o leitor se lembrar de que a poesia é parte integrante não apenas do universo infantil, mas de toda a humanidade.

A coleção Trilogia do Retrato

Nas obras *Telefone sem fio*, *Bocejo* e *Caras animais*, integrantes da coleção Trilogia do Retrato, a imagem é a principal estratégia para a construção da narrativa. Como a própria denominação da Trilogia sugere, a linguagem visual é apresentada em forma de retrato. Ressalta-se que os três livros têm dimensões pouco usuais para esse tipo de objeto. São parecidos com fascículos de arte, de proporções grandes, 27 x 36 cm. Esse pode ser considerado o primeiro atrativo, o primeiro recurso de envolvimento e captação do leitor. Segundo Graça Ramos (2011), os livros contemporâneos precisam competir com uma realidade tecnológica e audiovisual para captar a atenção e o interesse dos leitores, especialmente, dos mais jovens.

No primeiro livro, *Telefone sem fio*, a imagem é a única engenhosidade utilizada para narrar. Destacam-se aspectos como: a luminosidade da face dos personagens que dá a eles um caráter de reais, vivos, verdadeiros; a riqueza de cores e detalhes das expressões e dos gestos, como o meio sorriso do rei, a sobrançelha arqueada do pirata, os trejeitos do olhar da madame que parece disfarçar a curiosidade, o branco cuidadosamente acinzentado dos cabelos grisalhos da vovó, os olhos arregalados da Chapeuzinho Vermelho, moderna em seu moletom. E tudo isso vem destacado por um fundo preto que realça ainda mais a cor e a profundidade de cada imagem, revelando, na verdade, uma verdadeira arte do pincel que conta histórias. Esse aspecto artístico da obra se reflete também na escolha do papel, que promove uma fluorescência agradável aos olhos, adequada para a inserção das imagens que vão contar a história, como se pode perceber nos exemplos ao lado.

Nesse sentido, é fabuloso perceber como essa linguagem visual, tal como construída e projetada, constrói o *ethos* de uma interação que permite uma troca no processo de construção da narrativa, o leitor não é só leitor, nem tampouco um mero parceiro interacional na interlocução com o livro, ele é muito mais do que isso, ele é convidado a ser também autor da história, na medida em que autor e ilustrador dão a ele – leitor –, a chance de colaborar para a construção do sentido. Que segredo é esse que os personagens compartilham por meio do telefone sem fio? O próprio autor, Brenman, em entrevista para um trabalho de



Fig. 5 - Páginas do livro *Telefone sem Fio*.

conclusão do curso de Letras do Centro Federal de Educação Tecnológica de Minas Gerais – CEFET-MG, defendido pela aluna Adriana Rodrigues Gonçalves (2015), traz à tona essa questão ao mencionar: “o interessante é deixar aberto esse mistério, ele é projetivo, as pessoas podem imaginar infinitas possibilidades de ‘cochichos’, isso é uma das funções da arte”. Assim, pode-se perceber que, por meio da linguagem visual, instaura-se um verdadeiro diálogo em que o “ouvinte” (leitor) não é um mero receptor de informações, mas sim um coprodutor de sentidos, apropriando-se do pincel e fazendo seus próprios traçados de significações. Para Moriconi, “é preciso saber escutar a voz da imagem e a voz do objeto (suporte)” (MORICONI, In: GONÇALVES, 2015, p. 17). Dessa forma, o leitor pode “dar diferentes rumos para a história proposta a partir dessa linguagem ‘em que as palavras estão ausentes’” (RAMOS, 2011, p. 109).

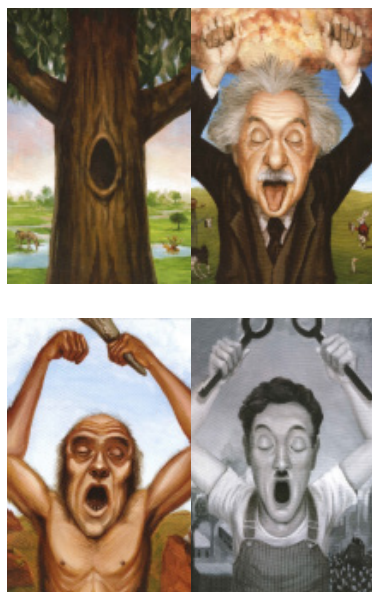


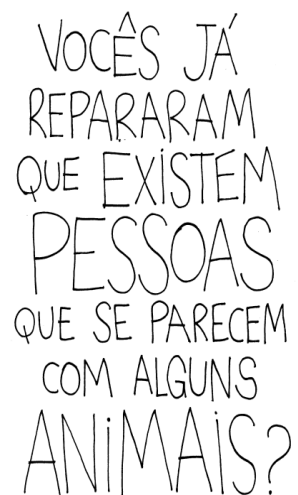
Fig. 6 – Imagens do livro *Bocejo*.

No segundo livro da Trilogia, *Bocejo*, as cores são intensas, predominantemente em tons terrosos, o pano de fundo não é mais preto, mas varia de um personagem para outro, e as pinceladas continuam extremamente cuidadosas, dando destaque para o pelo do corpo do homem das cavernas que parece se arrepiar com o bocejo e para a luminosidade da pele dos personagens que, neste livro, remetem a protagonistas conhecidos, como Charles Chaplin e Albert Einstein, como se pretendesse revelar que o bocejo é algo que qualquer um faz. A narrativa começa com o primeiro retrato pintado, que sugere uma árvore bocejando. Observem-se as imagens ao lado.

Todos os retratos são acompanhados da onomatopeia do bocejo: “Ohooooohhhh”. Esse é o único recurso verbal utilizado em toda a narrativa, o que demonstra, mais uma vez, a força e a magnitude da linguagem visual da obra. O mais curioso neste livro é que, novamente, comprova o desejo de estabelecimento de uma coprodução do sentido aparece na última página que, por ser espelhada, desafia o leitor a participar da brincadeira sugerida e a coconstruir o significado da narrativa, podendo brincar de construir o seu próprio retrato. Constata-se, novamente, que o leitor é instigado pela narrativa visual a construir vínculos adequados de sentido de uma página a outra, sendo, portanto, corresponsável pelos traços desenhados, que revelam o movimento de coconstrução da narrativa visual. Assim, evidencia-se o *ethos* de uma interação que busca parceria e cooperação do leitor na teia de significações.

No terceiro livro, *Caras animalescas*, concomitante à linguagem visual, aparecem trechos de linguagem verbal que combinam diferentes tamanhos de fontes em caixa alta que servem para realçar o tema do livro, a comparação de humanos a animais, dando também destaque às rimas que dão ritmo e movimento à narrativa. É interessante observar que o livro se abre com uma indagação ao leitor, convidando-o a fazer parte da história.

A partir daí, o leitor passa a participar da narrativa como se estivesse respondendo à pergunta dos autores do livro e, ao mesmo tempo, participando de um jogo ou de uma brincadeira. Cada retrato é pintado com a mesma ri-



VOCÊS JÁ
REPARARAM
QUE EXISTEM
PESSOAS
QUE SE PARECEM
COM ALGUNS
ANIMAIS?

Fig. 7 - Página de *Caras animalescas*.

A SRA.
MARICOTA
TEM CARA DE
GAIVOTA.



Fig. 8 – Páginas de *Caras animalescas*.

queza de detalhes, mas, neste livro, dando ênfase a características específicas, com predominância de tons fortes e variadas cores de fundo, para o alcance da comparação que é o foco da obra. Em *Caras animalescas*, portanto, instaura-se o convite para a diversão, o leitor é instigado a perceber as semelhanças que os autores apontam por meio do texto e da imagem que se complementam na mesma medida, como em:

Dessa forma, ao promover uma atmosfera interacional - no entrecruzar entre a palavra-verso e a imagem - que convida à brincadeira, o *ethos* da relação que se estabelece com a instância leitora é de proximidade, como se autores e leitores fossem conhecidos, até mesmo amigos que brincam e se divertem juntos.

Conclusão

De tudo que foi exposto, é possível perceber que tanto em *Bili com limão verde na mão* como nos três livros da Trilogia do Retrato, a qualidade da interação que se estabelece é marcada por demonstrações de parceria e de proximidade. Na construção da trajetória da narrativa visual, o leitor torna-se também responsável pela construção do significado; assim, os participantes da interação tornam-se corresponsáveis pelo significado que se constrói na narrativa visual, ou seja, o significado é conegociado, cointerpretado por uma tríade perfeita – autor-ilus-

tradador-leitor. Essa construção gráfico-editorial dá liberdade ao leitor de engendrar as cenas de acordo com suas próprias preferências. Todo esse processo demonstra que o autor e o ilustrador veem o leitor como um parceiro na elaboração da narrativa e cada oportunidade de leitura ou releitura torna-se uma nova chance de criar e recriar significados em um movimento constante e contínuo de experimentações de mergulho na narrativa. Afinal, a produção das imagens é vinculada ao domínio do simbólico, o que as torna mediadoras entre o espectador (leitor) e a realidade: “a imagem se define como um objeto produzido pela mão do homem, em um determinado dispositivo, e sempre para transmitir a seu espectador, sob forma simbolizada, um discurso sobre o mundo real” (AUMONT *apud* RAMOS, 2011, p. 16).

Assim, a articulação da linguagem visual assume, como bem observa Ramos (2011), o papel de um recurso imprescindível na produção de livros infantis. Afinal, “o leitor se torna responsável por criar o texto verbal. As crianças, pouco compromissadas com a lógica, são capazes de dar diferentes rumos para a história proposta a partir dessa linguagem em que as palavras estão ausentes” (RAMOS, 2011, p. 109). Como se sabe, há uma lacuna em nossa formação cultural no que se refere à apreciação das imagens. Como ainda lembra Ramos, o gesto de olhar não deve ser realizado de modo maquinal, mas demanda um esforço de leitura e de compreensão equivalente ao que canalizamos para a leitura de textos escritos, já que inclui aspectos relacionados a “o físico, o psicológico, a percepção e a criação”. Atualmente, as imagens são consumidas como se fossem

produtos expostos em prateleiras, e não como arte; o que se tem é a ausência de uma alfabetização imagética no Brasil, o que não deixa de ser contraditório, já que o processo de alfabetização infantil é direcionado ao texto escrito, ao passo que, no mundo real, permanecemos imersos em uma cultura imagética, bombardeados que somos o tempo todo por uma quantidade expressiva de imagens.

Conforme o que foi exposto, pode-se constatar a construção de um *ethos* interacional de proximidade e liberdade na construção do sentido, que dá direito à voz, propondo uma parceria com o leitor, em um processo que o eleva a um status de coautor da narrativa visual a cada momento de encontro com a obra. Afinal de contas, uma ilustração pode causar deslocamento, provocando emoções no leitor; aliás, este deveria ser mesmo seu objetivo: fazê-lo imaginar e refletir a partir do que é retratado.

Referências bibliográficas

- BRENMAN, Ilan; MORICONI, Renato. Telefone sem fio. São Paulo: Companhia das Letrinhas, 2010. (Coleção Trilogia do Retrato)
- BRENMAN, Ilan; MORICONI, Renato. Bocejo. São Paulo: Companhia das Letrinhas, 2012.
- BRENMAN, Ilan; MORICONI, Renato. Caras animalescas. São Paulo: Companhia das Letrinhas, 2013.
- BROWN, P.; LEVINSON, S. Politeness: Some language universals in language use. Cambridge: Cambridge University Press, 1987.
- GONÇALVES, Adriana Rodrigues. Leitura dos paratextos da Trilogia do Retrato, de Ilan Brenman e Renato Moriconi. 2015. 100 f. TCC (Trabalho de conclusão de Curso - Graduação em Letras) Centro Federal de Educação Tecnológica de Minas Gerais, Belo Horizonte.
- HUNT, Peter. Crítica, teoria e literatura infantil. Tradução por Cid Knipel. São Paulo: Cosac Naify, 2010.
- MAINGUENEAU, D. Análise de Textos de comunicação. Trad. Cecília de Souza-e-Silva e Décio Rocha. 3 ed. São Paulo: Cortez, 2004.
- _____. A propósito do ethos. In: MOTTA, Ana Raquel; SALGADO, Luciana (Orgs.) Ethos discursivo. São Paulo: Contexto, 2008, p. 11-29.
- MERLEAU-PONTY, Maurice. Fenomenologia da percepção. Tradução por Carlos Alberto Ribeiro de Moura. São Paulo: Martins Fontes, 1999.
- OLIVEIRA, M. C. L. de. Ethos interacional em situações de atendimento. Veredas, revista de estudos linguísticos, Juiz de Fora, v. 4, n. 1, p. 59-65, 2000.
- PAIVA, Aparecida; SOARES, Magda (Orgs.). Literatura infantil: políticas e concepções. Belo Horizonte: Autêntica Editora, 2008.
- PALO, Maria José. Onde termina a história e onde começa o livro? Resenha de Bili com limão verde na mão. Disponível em: [http://www4.pucsp.br/revistafronteiraz/numeros_anteriores/n3/download/pdf/Bili.pdf]. Acesso em: 16 jun. 2016.
- PIGNATARI, Décio. Bili com limão verde na mão. São Paulo: Cosac Naify, 2008.

RAMOS, Graça. A imagem nos livros infantis: caminhos para ler o texto visual. Belo Horizonte: Autêntica Editora, 2011.

SALGADO, Luciana Salazar. Um ethos para Hércules: produção dos sentidos e tratamento editorial de textos. In: MOTTA, Ana Raquel; SALGADO, Luciana (Orgs.). Ethos discursivo. São Paulo: Contexto, 2008, p. 82-94.

O diálogo entre texto escrito,
ilustração e projeto gráfico em
livros de literatura infantil
premiados¹

Marta Passos Pinheiro

Os autores certamente não escrevem livros. Como observa Chartier: “eles escrevem textos que se tornam objetos escritos, manuscritos, gravados, impressos e, hoje, informatizados” (CHARTIER, 1999, p. 17). Essas observações nos chamam a atenção para a materialidade dos textos, para as formas que estes assumem ao se concretizarem fisicamente. Eles não podem ser concebidos de forma isolada, uma vez que “não há texto fora do suporte que o dá a ler (ou a ouvir)” (CHARTIER, 1999, p. 17).

É famosa a distinção feita por Chartier (1996) entre dois conjuntos de dispositivos que tendem a impor um protocolo de leitura (uma maneira de ler) ao texto escrito: os procedimentos de produção de textos e os de produção de livros. O segundo conjunto - composto pela disposição e divisão do texto (diagramação), por sua tipografia e ilustração (CHARTIER, 1996, p. 95) - pertence ao campo do *design* gráfico. Nesse campo, “são estudados os elementos que fazem parte da composição de uma publicação impressa, como: o tipo de papel, o tipo de letra, o tamanho e as relações de proporção e posicionamento dos textos e imagens na página” (NASCIMENTO, 2015, p. 24).

¹ Este trabalho faz parte de uma pesquisa de pós-doutorado, intitulada *O projeto gráfico-editorial dos livros de literatura infantil premiados: produção, materialidade e recepção das obras*, desenvolvida em 2017 na Faculdade de Educação da UFMG, sob a orientação da Profa. Dra. Maria Zélia Versiani Machado. A análise da obra *Lá e aqui*, de Odilon Moraes e Carolina Moreyra, foi apresentada em 2016, no VII SLIJ - Seminário de Literatura Infantil e Juvenil, na Universidade Federal de Santa Catarina (UFSC), em Florianópolis. Parte da análise da obra *Visita à baleia*, de Paulo Venturelli e Nelson Cruz, foi apresentada em 2017, no V Congresso Internacional de Literatura Infantil e Juvenil - CELLIJ, realizado na Universidade Estadual Paulista (UNESP), no campus da cidade de Presidente Prudente.

Em se tratando do livro de literatura infantil contemporâneo, podemos partir da observação inicial de Chartier para afirmar algo semelhante sobre um importante “autor” desse tipo de produção, o ilustrador, que certamente não ilustra livros. Ele compõe, com sua arte, textos visuais que, em diálogo com o texto escrito, vêm construindo narrativas e poemas da produção literária para crianças. Contudo, essas produções só se realizam, antes mesmo de se tornarem livros, com o trabalho de um profissional que “costura” as duas linguagens, a escrita e a visual, sendo que sua “linha”, seus “pontos”, seu “traçado” também constroem significação para as obras. Esse profissional é o *designer*, que, em muitos livros contemporâneos, é o próprio ilustrador e/ou escritor. Esse “acúmulo de funções” vem, de certa forma, contribuindo para o êxito das produções literárias, já que o diálogo entre as três artes citadas é fundamental para seu sucesso.

Sendo assim, podemos considerar o trabalho do *designer* como uma terceira linguagem que integra muitos livros infantis contemporâneos, o que os torna caracterizados por um tripé formado por: texto escrito, ilustração e projeto gráfico. Como defende Odilon Moraes, “o projeto gráfico, sinônimo de *design* gráfico de um livro, é a proposta particular de uma intenção de leitura a partir de uma junção de textos e imagens em um único objeto” (MORAES, 2008, p. 54).

Neste trabalho, propomos uma reflexão sobre a construção narrativa de livros de literatura infantil contemporâneos premiados, analisando, como parte dessa

construção, o importante papel das ilustrações e do projeto gráfico. Seleccionamos, para análise, dois livros premiados por duas importantes instituições legitimadoras da produção para crianças e jovens: a Câmara Brasileira do Livro² (CBL), com o prêmio Jabuti, e a Fundação Nacional do Livro Infantil e Juvenil³ (FNLIJ), com o prêmio “O melhor para Criança”. Trata-se das obras *Visita à baleia*, com texto escrito de Paulo Venturelli, ilustrações de Nelson Cruz e projeto gráfico de Daniel Cabral, e *Lá e aqui*, com texto escrito de Carolina Moreyra, ilustrações e projeto gráfico de Odilon Moraes⁴. Os dois livros foram premiados com “O melhor para Criança” pela FNLIJ, categoria Criança, e o segundo lugar do Prêmio Jabuti, pela CBL, categoria Infantil, em 2013 e 2016, respectivamente. Destaca-se que *Visita à baleia*, com ilustrações de Nelson Cruz, ganhou também o prêmio Melhor Ilustração *Hors-Concours* da FNLIJ em 2013.

Livros infantis: breve histórico

A publicação de livros destinados ao público infantil pode ser observada no mundo ocidental desde que os sinais da descoberta da infância “tornaram-se mais numerosos e significativos” (ARIÈS, 1981, p. 65). A partir do momento em que a invenção da infância, como conceito histórico-social, tornou-se mais evidente, uma determinada representação de criança pôde ser caracterizada. A literatura infantil esteve a serviço dessa invenção, legitimando

² A CBL, que completou 70 anos em 2016, é uma “entidade de classe”, formada por editores, distribuidores e livreiros que buscam discutir os problemas do setor e formas de atuação conjunta e organizada. O Prêmio Jabuti foi criado em 1958, sendo concebido e veiculado pela CBL como “o mais tradicional e consagrado prêmio do livro no Brasil.” Informações retiradas da página da instituição. Disponível em: <<http://cbl.org.br/a-cbl/a-associacao>> e <https://www.premiojabuti.com.br>>. Último acesso: 02 ago. 2018.

Destaca-se que, em 2018, essa instituição apresentou mudanças substanciais no Prêmio Jabuti, diminuindo consideravelmente o número de categorias (de 29 para 18), criando duas novas (Formação de novos leitores e Imprensa) e premiando somente um vencedor por categoria. Entre as mudanças mais polêmicas, estão a fusão das categorias Infantil e Juvenil e a premiação da Ilustração como categoria técnica, dentro do eixo Livro (juntamente com Projeto gráfico, Imprensa e Capa). Essas mudanças, que provocaram muitas críticas de escritores, ilustradores e pesquisadores que trabalham com literatura infantil e juvenil, demonstram a falta de conhecimento, por parte da CBL, das especificidades do livro de literatura infantil e juvenil, assim como das ilustrações enquanto linguagem.

³ A FNLIJ, estabelecida na cidade do Rio de Janeiro, é a seção brasileira do *International Board on Books for*

Young People - IBBY, e constitui-se como uma instituição de direito privado, sem fins lucrativos, de utilidade pública federal e estadual, de caráter técnico-educacional e cultural. Ela foi criada em 1968 e, em 1975, iniciou sua premiação anual dos livros infantis e juvenis publicados no Brasil, com o Prêmio FNLIJ - O Melhor para Criança. Atualmente, ela contempla 18 categorias, referentes à produção para crianças e jovens e obras, na categoria “Teórico”, que discutem aspectos dessa produção. Informações retiradas da página da instituição. Disponível em: <<http://www.fnlij.org.br/>> . Último acesso: 02 ago. 2018.

⁴ Apesar de não constar no livro o responsável pelo projeto gráfico, Odilon Moraes nos informou em entrevista, concedida em 2017, na Faculdade de Educação da UFMG, que entregou a boneca do livro pronta para a editora, sendo, assim, o principal responsável pelo projeto gráfico da obra.

sua existência ao mesmo tempo em que contribuía para sua construção. Esse período, identificado por alguns teóricos a partir do final do século XVII, é destacado por Lajolo e Zilberman (1999, p. 15) na primeira metade do século XVIII, considerando o aparecimento das obras no mercado livreiro.

Antes disso, apenas durante o classicismo francês, no século XVII, foram escritas histórias que vieram a ser englobadas como literatura também apropriada à infância: as *Fábulas*, de La Fontaine, editadas entre 1668 e 1694, *As aventuras de Telêmaco*, de Fénelon, lançadas postumamente, em 1717, e os *Contos da Mamãe Gansa*, cujo título original era *Histórias ou narrativas do tempo passado com moralidades*, que Charles Perrault publicou em 1697 (LAJOLO & ZILBERMAN, 1999, p. 15).

A esses livros citados, é importante acrescentar ainda os oito volumes de contos maravilhosos publicados em Paris, entre 1696 e 1698, pela baronesa Mme. D'Aulnoy (Marie Catherine le Jumel de Barneville): “*Contos de fadas; Novos contos de fadas ou As fadas em moda; Ilustres fadas; etc*” (COELHO, 1991, p. 98). Os volumes, segundo Nelly Novaes Coelho (1991, p. 98), lançam a “moda das fadas” e fazem parte desses volumes as conhecidas histórias “O pássaro azul”, “A princesa dos cabelos de ouro”, “O ramo de ouro” (COELHO, 1991, p. 98). A publicação de livros destinados ao público infantil pode ser compreendida no mundo ocidental como um dos sinais da descoberta da infância e de seu potencial de público consumidor.

O livro de Perrault acabou sendo considerado o inaugurador do “gênero” literatura infantil e seus contos ficaram conhecidos como “contos de fadas”, denominação francesa que indicava a presença do “maravilhoso” nas narrativas. O autor fez uma adaptação de antigas histórias folclóricas, que circulavam pela tradição oral, com o objetivo de “moralizar” as crianças, transmitir-lhes normas a serem seguidas, ensiná-las a se comportar na sociedade.

No século XIX, os irmãos Grimm, na Alemanha, e Hans Christian Andersen, na Dinamarca, também compilaram contos da tradição oral, que são conhecidos até hoje como “contos de fadas”. Este último não apenas recolheu as narrativas populares que circulavam oralmente, mas também inventou narrativas novas, como “A sereiazinha”, tornando-se conhecido como o patriarca da literatura infantil.

No Brasil, a literatura infantil começou a aparecer em livros didáticos e em traduções. Segundo Almeida, o primeiro livro do “gênero” surgiu em 1894: *Os contos da carochinha*, do jornalista Alberto Figueiredo Pimentel, cujas tiragens excederam a cem mil exemplares. O autor adaptou histórias do folclore mundial e de nossa tradição oral. Pimentel publicou também *Histórias da avozinha*, *Histórias da baratinha*, coleções de contos de fadas, Teatrinho infantil e Meus brinquedos (ALMEIDA, 1986, p. 207), além de uma antologia poética, publicada em 1897, intitulada *Álbum das crianças* (PAULINO, 1998, p. 78). Coelho destaca a publicação de *Os Contos infantis*, de Júlia Lopes de Almeida e Adelina A. Lopes Vieira, como anterior a de *Os contos da carochinha*. Publicado em 1886, o livro apre-

senta sessenta narrativas em verso ou prosa, destinadas à “diversão e instrução da infância” (COELHO, 1991, p. 211).

Como se pode observar, o caráter utilitário-pedagógico está na origem do novo “gênero” que, por esse motivo, já nasceu com o estatuto artístico contestado. Segundo Zilberman:

o novo gênero careceu de imediato de estatuto artístico, sendo-lhe negado a partir de então um reconhecimento de valor estético, vale dizer, a oportunidade de fazer parte do reduto seletivo da literatura. A degradação de origem motivou a identificação apressada da literatura infantil com a cultura de massa, com a qual compartilha a exclusão do mundo das artes (ZILBERMAN, 2003, p. 34).

Alguns críticos afirmam que até hoje, de forma geral, a literatura infantil continua presa a sua origem, atrelada “à função utilitário-pedagógica que a faz ser mais pedagogia do que literatura” (PALO & OLIVEIRA, 1992, p. 9). Contudo, desde as décadas de 1970 e 1980, época do boom da literatura infantil brasileira, não se pode generalizar essa afirmação. Coelho caracteriza essa época, marcada pelo surgimento de dezenas de escritores, como sendo de

experimentalismo com a linguagem, com a estruturação narrativa e com o visualismo do texto; substituição da literatura confiante/segura por uma *literatura inquieta/questionadora*, que põe em causa as relações convencionais existentes entre a criança e o mundo em que ela vive, questionando também os valores sobre os quais nossa Sociedade está assentada (COELHO, 1991, p. 259).

Coelho (1991, p. 259) chama a atenção para o fato de o Prêmio Internacional Hans Christian Andersen, o Nobel da Literatura Infantil, ter sido concedido, em 1982, a Lygia Bojunga Nunes, pelo conjunto de sua obra. Lajolo e Zilberman destacam as diversas vertentes da literatura infantil desse período, cuja renovação é iniciada na década de 1960, e aproximam essa produção literária de uma produção não-infantil do século XX.

Enquanto renovação, a literatura infantil dos anos 60 e 70 assumiu traços que a aproximam tanto de uma certa produção literária não-infantil contemporânea, quanto a fazem recuperar o atraso, incorporando conquistas já presentes na literatura não-infantil desde o Modernismo de 22 (LAJOLO & ZILBERMAN, 1999, p. 160).

Sendo assim, rompendo com o pedagógico tradicional e aproximando-se da produção literária não adjetivada, destinada ao público adulto, pela temática e experimentalismo linguístico, a literatura infantil torna-se “objeto de estudos acadêmicos, teses, congressos e livros” (LAJOLO & ZILBERMAN, 1999, p. 161).

É importante considerar ainda, como fator fundamental para essa renovação da literatura infantil brasileira, a criação, nos anos 1960, de “instituições e programas voltados para o fomento da leitura e a discussão da literatura infantil” (LAJOLO & ZILBERMAN, 1999, p. 123). Dentre essas instituições, encontra-se a Fundação Nacional do Livro Infantil e Juvenil (FNLIJ), criada em 1968, responsável por uma das premiações dos livros analisados neste artigo.

Ilustração e projeto gráfico nos livros infantis

Uma importante característica dos livros infantis é a ilustração. A origem dessa prática é atribuída, por Graça Ramos, ao tcheco Jan Amos Comenius (1592-1670), considerado o pai da pedagogia moderna, em sua obra *Orbis sensualium pictus*⁵, “destinada a criar diretrizes para a formação de alunos em latim, portanto, para capacitar leitores” (RAMOS, 2013, p. 49). Segundo Ramos,

⁵ A obra pode ser traduzida como “O mundo pintado pelos sentidos”, “O mundo visível em pinturas” ou “O mundo em imagens” (RAMOS, 2013, p. 49).

Comenius afirmava que ‘as imagens são a forma de aprendizagem mais fácil de assimilar que se pode oferecer às crianças’ (SALISBURY, 2005, p. 8), por isso concedeu muita importância às ilustrações ao transmitir nelas informações sobre a arte de ensinar. (...) O autor atribuiu à imagem uma função para além da ornamentação, equiparando as figuras às nomenclaturas e às descrições – os três recursos utilizados na obra. O objetivo era fazer com que mesmo o leitor não alfabetizado compreendesse o visto e, assim, aprendesse sobre o mundo (RAMOS, 2013, p. 49-50).

Observa-se que a ilustração é considerada uma importante aliada da alfabetização, servindo de estímulo para quem não dominava o código escrito. Esse uso das imagens tornou-se comum nas “bíblis” que circularam na Idade Média e que entraram para a História como *Biblia pauperum* (Bíblia dos pobres). Segundo Manguel, em geral, “eram grandes livros de figuras nos quais cada página estava dividida para receber duas ou mais cenas” (MANGUEL, 1997, p. 123). Manguel destaca ainda que “a maioria das pessoas reconheceria grande parte das perso-

nagens e cenas e seria capaz de ‘ler’ naquelas imagens uma relação entre as histórias do Velho e do Novo Testamento, graças à simples justaposição delas na página” (MANGUEL, 1997, p. 123). Observa-se, assim, a existência, na linguagem visual, de uma sequência narrativa. Nos séculos anteriores, essa sequência podia ser observada na pintura das paredes e vitrais das igrejas católicas. Depois de reduzidas e transpostas para o livro – as *bíblias dos pobres* –, no século XIV (MANGUEL, 1997, p. 122), as imagens, com o crescimento da alfabetização na Europa no século XVIII, foram associadas àqueles que não dominavam o código escrito: as crianças.

Essa associação, ao que tudo indica, permanece no século XXI, mesmo com a preponderância de uma cultura visual na contemporaneidade. Faz parte do senso comum a crença de que a ilustração é um elemento do livro para crianças. Espera-se que o leitor jovem deixe de lado, paulatinamente, livros “com figuras” e se dedique à leitura de fôlego, a de livros com muito texto escrito e sem ilustração.

É importante destacar que, nos livros infantis, durante muitos séculos, as ilustrações eram reduzidas à condição de elemento decorativo. Apesar de importantes por chamar a atenção dos leitores e provocar uma quebra no ritmo de leitura do texto escrito, elas costumavam repetir as informações nele contidas, tornando-se redundantes (RAMOS, 2013). Como destaca Ramos: “de modo geral, as ilustrações apenas eram inseridas na página, sem preocupação em tornar seus efeitos mais potentes. E a história narrada poderia dispensar desenhos, pois o sentido inte-

gral estava preservado no texto escrito” (RAMOS, 2013, p. 55).

Essa concepção limitada de ilustração tem levado alguns pesquisadores de livros infantis a priorizarem o uso do termo texto visual, quando analisam a narratividade das obras contadas também pelas imagens. Acreditamos que o termo ilustração deve ser compreendido de forma ampla, com sua narratividade reconhecida, para que não iniciemos um período de veto a esse importante vocábulo que, afinal, possui uma história e faz parte do vocabulário do campo da edição e premiação de livros infantis.

No século XIX, conhecido como “a idade de ouro da ilustração” (RAMOS, 2013, p. 56), o veto à imagem é contestado por Lewis Carroll, na famosa frase de Alice, protagonista de *Alice no país das maravilhas*, publicada em 1865: “de que vale um livro sem figuras nem diálogos?” (CARROLL, 1986, p. 9, apud RAMOS, 2013, p. 56). Nesse século, na Inglaterra, “as imagens começaram a ganhar mais corpo no interior do objeto livro, o que se deveu ao desenvolvimento de mais e melhores técnicas de reprodução” (RAMOS, 2013, p. 55).

Contudo, como destaca Ramos, apesar de tornar o texto mais atraente, as imagens continuavam reproduzindo as informações do texto escrito, como os belíssimos desenhos de Gustave Doré, que, no século XIX, ilustrou as fábulas de La Fontaine e os contos de Perrault. Nos livros infantis, o texto escrito era mais valorizado que as imagens, que apresentavam um papel secundário.

Esse tipo de livro vem sendo definido como “livro com ilustração”, “em que a palavra pode prescindir da imagem” (RAMOS, 2013, p. 52), diferentemente do “livro ilustrado”⁶, em que existe uma grande interação entre palavra e imagem, sendo estas fundamentais para a compreensão da narrativa.

O surgimento do livro ilustrado foi influenciado pelo forte diálogo que se estabeleceu, a partir do século XX, entre as artes visuais e a edição de livros. Esse livro, diferentemente do livro com ilustração, de acordo com a definição aqui apresentada, é caracterizado pelo diálogo intermídia. Sendo assim, não se trata apenas do diálogo entre duas linguagens, como a escrita e a visual, mas sim de uma inter-relação entre essas duas formas artísticas, de modo que uma não é compreendida sem a outra. O conceito de intermídia, concebido pelo poeta, compositor, e tipógrafo inglês Dick Higgins, em 1966 (LONGHI, 2002), vem sendo muito utilizado para a compreensão do livro de artista. Acreditamos que esse conceito também nos ajuda a pensar o livro ilustrado para crianças. Como destaca Higgins,

quando dois ou mais meios discretos se fundem conceitualmente, eles se tornam intermedia. Diferem de meios mistos, sendo inseparáveis na essência da obra de arte (HIGGINS, 1984, p. 138 *apud* LONGHI, 2002, p. 1).

Longhi chama a atenção para a “fusão conceitual” que embasa a intermídia, caracterizada pela “inter-re-

⁶ Denominado *picturebooks* nos países de língua inglesa e livro-álbum nos países de tradição hispânica (RAMOS, 2013, p. 83).

lação orgânica entre diferentes formas artísticas e seus significados estéticos, reunidos em um mesmo modo de representação” (LONGHI, 2002, p. 2).

Com o crescimento das mídias digitais, os conceitos de multimídia e intermídia passaram a ser pensados em relação aos produtos desses novos meios de comunicação, onde encontraram um campo fértil de experimentações e possibilidades. No Brasil, na década de 1980, o artista intermídia espanhol Julio Plaza⁷ abordou a dicotomia “multimídia” X “intermídia” (LONGHI, 2010), de forma análoga ao que apresentou Higgins. Para Plaza, a multimídia caracteriza-se pela colagem de linguagens, enquanto a intermídia, pela síntese qualitativa da hibridação de meios. Em comum, segundo Plaza, elas apresentam caráter interdisciplinar, colocando “em questão as formas de produção-criação individual e sobretudo a noção de autor.” (PLAZA, 2001, p. 66, *apud* LONGHI, 2010, p. 200).

A questão de autoria também deve ser pensada em relação aos livros infantis, por apresentarem o caráter interdisciplinar destacado por Plaza nas obras multimídia e intermídia. O uso do termo autor apenas para o escritor não é adequado, uma vez que o ilustrador também faz parte dessa autoria. Em muitos livros, é possível observar também a fundamental participação do *designer* como autor da obra, por ser o responsável pela junção entre texto escrito e ilustração.

Segundo Ramos (2013, p. 60), o poder da imagem percebido por Comenius, no século XVII, só foi explo-

⁷ Foi professor titular do Departamento de Artes Plásticas da Escola de Comunicação e Artes da Universidade de São Paulo (ECA/USP), da Fundação Armando Álvares Penteado (Faap), da Pontifícia Universidade Católica de São Paulo (PUC/SP) e da Universidade de Campinas (Unicamp). Informações retiradas da Enciclopédia Itaú Cultural. Disponível em: <<http://enciclopedia.itaucultural.org.br/pessoa3438/julio-plaza>>. Último acesso: 20 set. 2018.

rado de fato no final do século XIX, pelo inglês Randolph Caldecott, com *Hey, Diddle, Diddle*, cujas ilustrações foram produzidas pelo autor entre 1878 e 1886. Mas foi na década de 1960 do século XX que o mundo ocidental, com o avanço da tecnologia e a valorização das imagens, experimenta novas propostas de livros infantis, que trazem a ilustração e o projeto gráfico como importantes elementos da narrativa. Ramos (2013, p. 62) cita como marco o famoso livro de Maurice Sendak, *Where the wild things are*, publicado nos Estados Unidos em 1963 e lançado no Brasil, com o nome de *Onde vivem os monstros*, em 2010, ou seja, quase meio século depois.

No Brasil, *Flicts*, de Ziraldo, publicado em 1969, é tido como um importante marco. Sobre ele, Resende destaca:

A obra surpreendeu pelo ineditismo, e os olhares atentos ao novo logo a acolheram e saudaram pelo que trazia de impacto cromático, de exploração inovadora da palavra no espaço gráfico, de ampliação da linguagem. O livro é um poema, com ritmo verbal harmonizado ao movimento das formas e à intensidade das cores, solicitando que a leitura siga um movimento simultâneo, no espaço plurissignificativo do texto, produzido com a atuação dos vários signos (RESENDE, 2013, p. 25).

Observa-se que o projeto gráfico é fundamental para a construção da narrativa em *Flicts*, que pode ser caracterizado como um dos primeiros livros infantis brasileiros intermídia. *Flicts* inaugurou uma nova fase de nossa literatura, cujo período de produção nas duas décadas seguintes (1970 e 1980) ficou conhecido como “período do

boom” da literatura infantil. O aperfeiçoamento da indústria gráfica nesse período contribuiu para o aumento da qualidade visual dos livros, que compreende não apenas suas ilustrações, mas também seu projeto gráfico.

O projeto gráfico de um livro envolve desde “o planejamento das características gráficas e visuais de uma publicação”, até “o detalhamento de especificações para a produção gráfica, como formato, papel, processos de composição, impressão e acabamento” (ADG, 2012, p. 162). Portanto, trata-se de um elemento que define a materialidade do impresso. Um livro pode não possuir texto escrito ou ilustrações, mas jamais deixará de apresentar um projeto gráfico.

Esse elemento é definido de forma poética por Odilon Moraes, que o entende como “uma série de escolhas e partidos que definirão um corpo (matéria) e uma alma (jeito de ser) para esse objeto” (MORAES, 2008, p. 49). Seu corpo é definido pela forma como ele se apresenta para nós e envolve “forma, tamanho, cor, tato, cheiro (por que não?) etc.” (MORAES, 2008, p. 49). Já seu conteúdo, sua alma, segundo o autor, “vai ser revelado à medida que percorremos seu texto, vemos suas imagens, passamos suas páginas, adentramos seu interior, sua atmosfera, os caminhos que ele nos propõe imaginar” (MORAES, 2008, p. 49).

Como podemos observar, o conteúdo está diretamente relacionado à leitura, dependendo da construção do sujeito que lê. Caminhos de leitura são propostos, cabendo ao leitor “imaginá-los”, percorrer o texto, construir

significados. A partir do momento em que o sujeito leitor assume essa posição ativa, de construção de significados, de coautor do texto, o corpo do livro, sua parte material, assim denominada por Moraes, ganha vida, tornando-se mais um elemento a ser lido. O projeto gráfico, no passar das páginas,

nos indica uma ideia de ler, isto é, uma ideia de um tempo para se olhar cada página, de um ritmo de leitura por meio do conjunto de páginas, de um balanço entre o texto escrito e a imagem, para que, juntos, componham e conduzam a narrativa (MORAES, 2008, p. 49-50).

O livro, como proposta de leitura, apresenta, assim, protocolos que podem ou não serem seguidos. Ramos ressalta que

as diferentes formas com que as palavras, as imagens e o design interagem para dar sentido ao narrado no livro infantil contemporâneo levaram teóricos a afirmar que essa dinâmica “multimodal” é peculiar, exclusiva da literatura infantil, não tendo equivalente na literatura adulta (ARIZPE; STYLES, 2003, p. 21, *apud* RAMOS, 2013, p. 83).

Observa-se que, para caracterizar a literatura infantil contemporânea, devemos acrescentar mais um elemento à antiga dupla “texto escrito e ilustração”: o projeto gráfico, o design da obra. Na análise proposta neste trabalho, nos guiamos pela observação de alguns aspectos desses elementos, priorizando a interação entre eles. Destacamos, a seguir, alguns aspectos analisados:

- 1- Formato do livro e tipo de papel;

⁸ Utilizamos os tipos de diagramação observados por Rui de Oliveira nos livros para crianças e jovens (2008) e por Linden (2011) nos livros ilustrados. Essa pesquisadora (2011, p. 68-69) descreve quatro tipos de diagramação: dissociação, associação, compartimentação e conjunção.

⁹ Apesar de muitos teóricos observarem várias relações possíveis, Linden (2011, p. 120-122) destaca apenas esses três tipos, defendendo que a observação das relações entre texto e imagem deve ser feita conjuntamente com a análise das “funções que cada um deles pode cumprir em face do outro”. Para isso, é necessária a caracterização do texto escrito e da imagem como “instância primária” ou “instância secundária”, dependendo da forma como são organizados na página e das modalidades da narrativa.

2- Capa e quarta capa;

3- Cores;

4- Composição do texto escrito: tipografia (tipo e tamanho de letra) e composição tipográfica: entrelinhas, largura da coluna e alinhamento do bloco de texto;

5 - Composição texto escrito + imagem: disposição na página (tipos de diagramação⁸: mesma página, páginas alternadas, etc.) e relação texto escrito/imagem (redundância, colaboração e disjunção⁹).

Os aspectos acima foram observados nos livros *Visita à baleia* e *Lá e aqui*, de acordo com seu papel e relevância na construção das narrativas e/ou na definição de protocolos de leitura. Sendo assim, destacamos a inevitável diferença encontrada na forma como são explorados e na sequência em que aparecem na análise das obras.

A construção narrativa de *Visita à baleia*: o destaque da ilustração

Como já informamos, a obra *Visita à baleia* apresenta texto escrito de Paulo Venturelli, ilustrações de Nelson Cruz e projeto gráfico de Daniel Cabral. A narrativa, contada em primeira pessoa pelo protagonista, César, apresenta como história central a visita inusitada que o narrador faz, juntamente com seu pai e irmão caçula, a uma baleia, exposta no pátio do salão paroquial, sob uma lona, no centro da cidade sem mar em que eles viviam.

O formato do livro, paisagem, retangular horizontal (26cm x 18cm¹⁰), potencializa o impacto das ilustrações nos leitores. Sendo assim, acreditamos que ele foi pensado em função das ilustrações e que pode ter sido sugerido pelo ilustrador, Nelson Cruz. Em geral, quando nos deparamos com um livro desse formato, o associamos à produção para crianças ou a um tipo de livro diferenciado, que dê relevância a imagens.

A capa do livro apresenta os protagonistas, em uma bicicleta, percorrendo uma aparente colina verde acinzentada que, se observada de forma atenta, é revelada como sendo uma imensa baleia, o que pode ser constatado por um de seus olhos e nadadeira. A oposição entre o azul-celeste do céu e o verde-escuro acinzentado da baleia, na capa do livro, sintetiza o contraste entre luz e sombra presente na obra.

A imagem da capa antecipa a forma como a baleia foi “visitada”: o narrador-personagem anda por cima dela, que se encontra morta, exposta para visitação. Sendo assim, podemos afirmar que, na capa, a relação entre o título da obra e a ilustração é de colaboração¹¹, na medida em que a palavra baleia contribui para que o leitor preste mais atenção na ilustração e levante suas hipóteses de leitura sobre a narrativa que será contada. Destaca-se ainda que essa imagem repete, em parte (de forma ampliada), uma ilustração interna do livro, que analisaremos mais adiante.

Os nomes dos autores¹² (escritor e ilustrador) são dispostos em curva, ao lado esquerdo do título, remetendo

¹⁰ Estamos utilizando como referência o que é proposto por Hendel (2003, p. 35): “o primeiro número é a largura e o segundo, a altura”.



Fig. 1 - Capa da obra *Visita à baleia*.

¹¹ Linden (2011, p. 121) prefere o termo “colaboração” a “complementaridade”, por este lhe parecer expressar a ideia de que textos e imagens trabalham em conjunto em vista de um sentido comum.

¹² Consideramos nesta obra a autoria do ilustrador.

do o leitor ao movimento das ondas do mar. Chamamos a atenção para o tamanho da letra com que esses nomes foram diagramados. O nome do ilustrador ligeiramente menor que o do escritor evidencia uma certa ordem hierárquica de importância, o que nos leva a refletir sobre o lugar ainda inferior que o ilustrador ocupa no mercado editorial. A premiação da Ilustração como categoria técnica pela Câmara Brasileira do Livro, no prêmio Jabuti, questão já abordada neste trabalho, reflete essa desconsideração com o ilustrador e um profundo desconhecimento dessa importante linguagem que vem integrando os livros infantis.

A história é ambientada em uma cidade pequena, do interior, em um tempo passado, que pode ser identificado pelas roupas dos personagens e pelos carros que circulam na rua. A cidade também apresenta uma zona rural, não asfaltada, distante do centro, onde vivem o narrador e sua família. Essas informações são veiculadas primeiramente, e principalmente, pelas ilustrações. Apenas na página 22, o narrador-personagem informa o nome da cidade onde vive: Brusque, uma cidade que “ficava longe do mar”. Esse nome pode ser associado ao da cidade de Brusque, no interior de Santa Catarina, por um leitor que a conheça.

Mesmo não sendo um livro ilustrado, no sentido como esse termo vem sendo compreendido por muitos pesquisadores, a obra se destaca por suas ilustrações, as quais, em nosso ponto de vista, iniciam a narrativa, logo após a folha de rosto: trata-se de uma construção de lona,

parecida com um circo, com listras azuis e verde-escuras acinzentadas. O fundo branco do papel faz com que a ilustração ganhe destaque, que é acentuado pela cor verde-musgo acinzentada encontrada na página da esquerda, a mesma cor e textura presentes na baleia pintada na capa.

Essa ilustração traz uma informação importante para o leitor, mesmo que ainda não seja compreendida por ele: esse é o espaço onde a baleia é exposta para visitação. Sendo assim, essa imagem que inaugura a história, segundo nossa interpretação, antecipa, de certa forma, parte da resposta para o mistério que conduz a narrativa: onde estaria a baleia, se não existe mar na cidade onde os personagens vivem? Essa questão também está presente na quarta capa¹³ e é feita, na parte inicial da história, pela mãe do narrador-personagem, logo após seu pai ter convidado a família para o inusitado passeio: a visita à baleia.

A ilustração sangrada - que ocupa todo o espaço da página da esquerda e invade os limites da página ao lado - apresenta os personagens principais da história, tendo como espaço narrativo a cozinha de uma casa, com direito a fogão à lenha e panelas penduradas na parede, o que nos remete a uma cidade do interior, ao meio rural ou a um tempo mais antigo. Esse tempo está representado também pelas roupas do pai: boina e colete.

Na página da direita, é importante observar que a visualidade presente no texto escrito - formada pelo tipo e tamanho da letra e pela mancha gráfica ocupada por ele



Fig. 2 – Páginas que iniciam a narrativa.

¹³ Nela constam ainda, sobre um fundo verde musgo, informações a respeito do escritor e do ilustrador, assim como uma breve sinopse da história contada.



Fig. 3 – Convite feito pelo pai à família.

- não apresenta boa legibilidade. A letra, uma *Romano Garaldo* (provavelmente *Minion*), com corpo aproximadamente de 11,3 pontos (4 mm de altura), é menor, para efeito de comparação, que a Times 12. Já a mancha gráfica é formada por um bloco de texto largo e extenso, com muitos caracteres por linha, o que torna a leitura cansativa.

Podemos observar ainda que a mão do pai, com o dedo indicador apontando para a página ao lado, convida não apenas sua família para sair de casa e ver a baleia, mas também o leitor, que, para isso, deve passar as páginas. Reproduzimos, a seguir, parte do texto escrito na página da direita:

Eu acabava de botar o ponto final nos deveres da escola, quando meu pai chegou com a notícia que eletrizou a família:

_ Pessoal, tem uma baleia lá no centro da cidade.

Eu, meu irmão e minha mãe arregalamos os olhos até não mais poder. Cada qual engoliu em seco um carço de abacate. Cada um sentiu o raio caindo bem no meio da testa. E mastigou o ar de tanta excitação:

_ Uma baleiaaaaa!!!

(...)

Impaciente, minha mãe balançou a cabeça, enquanto esfregava as mãos no avental. Solicitada a se arrumar, ela não teve muita conversa:

_ Que baleia, o quê! Homem de Deus, tome tento! Será que ficou maluco? Na nossa cidade nem tem mar, como é que vai ter baleia por aí? (2012, p. 9)¹⁴.

As palavras da mãe na passagem acima expressam o grande mistério, já citado por nós, que passa a conduzir a narrativa: como? Como uma baleia iria estar exposta em

¹⁴ Entendemos que a autoria da obra *Visita à baleia* não é apenas do escritor, Paulo Venturelli, mas também do ilustrador, Nelson Cruz. Portanto, para não apresentar referência bibliográfica dissonante da ficha catalográfica do livro, optamos por indicar, nas citações da obra, apenas o ano e a página.

uma cidade sem mar? O narrador, apesar de personagem da narrativa, mantém uma “visão de fora”¹⁵ sobre essa questão, não antecipando nenhuma informação. Essa característica contribui para que o mistério seja mantido até o clímax da história.

Na obra, chama a atenção o contraste entre páginas luminosas e páginas sombrias. As páginas luminosas, com céu azul-celeste, bicicleta vermelha, roupas alaranjadas, carros coloridos, estão presentes, principalmente, na primeira parte da narrativa, como podemos observar na ilustração, em página dupla, que se segue: o pai, de bicicleta, indo com seus filhos, entre eles o narrador-personagem, para o centro da cidade ver a baleia.

O céu azul-celeste, o verde-claro da vegetação, o branco da estrada e de algumas casas refletem a luminosidade da cena. Observa-se ainda o contraste, presente também no decorrer da narrativa, entre as cores frias azul e verde e as quentes vermelha e laranja que, nesse caso, estão na bicicleta, na boina do pai e na roupa do narrador-personagem. Enquanto a ilustração ocupa duas páginas, o texto escrito ocupa a da esquerda. Destaca-se que sua legibilidade é comprometida pelo baixo contraste entre o fundo azul-celeste e as letras brancas.

As cores frias e sombrias, com predomínio do verde-escuro acinzentado, prevalecem nas cenas em que os personagens visitam a baleia, entrando em uma construção coberta com uma lona, lembrando um circo: a imagem com a qual a narrativa é iniciada.

¹⁵ Trata-se do narrador homodieético definido por Gérard Genette em *Discurso da narrativa* (1979), abordado por Luis Alberto Brandão Santos e Silvana Pessoa de Oliveira (2001).



Fig. 4 – Pai e filho a caminho da cidade.



Fig. 5 – A entrada dos personagens na construção de lona.

Essa ilustração é a primeira de uma sequência de imagens escuras, caracterizadas pelo contraste entre luz e sombra. A luz está presente nos personagens e no caminho a ser seguido na visitação. Destaca-se, nessa página dupla, uma falta de integração entre texto escrito e ilustração. A maior parte do que consta no bloco de texto refere-se a um acontecimento já narrado, o que compromete a relação entre texto escrito e visual. Isso nos revela uma provável falta de diálogo entre os autores (escritor e ilustrador) e o *designer*.

A forma como os personagens visitaram a baleia, andando por cima de seu cadáver, torna-se ainda mais esquisita pelo fato de eles não conseguirem distinguir nem a cabeça nem o rabo do animal, como destacado na passagem que transcrevemos a seguir:

Então entendi: estávamos passando por cima da baleia e, nela, nada se movia. Imensa corcova, como coxilha deslocada, oferecia sua pele sem brilho, com certas manchas esbranquiçadas aqui e ali. Acho que alguma gaivota fez cocô, jogaram água na intenção de limpeza, e a coisa ficou escorrida. *Onde estava a cabeça, o rabo? Olhei para um lado e outro. Tudo era igual* (2012, p. 37, grifos nossos).

No entanto, existe uma importante diferença entre as duas cenas: a “vívida” pelo narrador-personagem e a “lembrada”, recontada posteriormente por ele em uma redação. As ilustrações que fazem parte dessa passagem contam uma história diferente, com direito até a beijo na boca da baleia, em diálogo com o que é escrito pelo narrador-personagem em sua redação escolar. A lingua-

gem dessa redação, repleta de frases curtas e com muitas marcas de oralidade - compatível com o texto escrito por uma criança-, evidencia ainda uma importante diferença discursiva dentro da narrativa: o discurso do narrador-personagem enquanto sujeito da enunciação e enquanto personagem da história narrada.

Enquanto sujeito da enunciação, trata-se de um homem adulto contando episódios de sua infância. Sendo assim, há uma distância considerável entre o tempo da enunciação e o do enunciado, “o produto, o resultado da enunciação”, como definem Luis Alberto Brandão Santos e Silvana Pessoa de Oliveira (2001, p. 1). O narrador, enquanto personagem da história narrada, é uma criança, que relata na redação escolar a mesma visita à baleia contada pelo “narrador adulto”, porém sob outro ponto de vista. Citamos como exemplo a passagem inicial da redação:

Ontem era de tarde. Meu Pai chegou e disse:

_Vamos visitar a Baleia.

Minha Mãe falou:

_Ih, deixa de bobagem.

Eu fiquei feliz. Meu Irmão soltou um pum.

Aí ela pegou e botou na gente a roupa de domingo. (2012, p. 51).

Essa passagem é acompanhada por uma ilustração (2012, p. 12) que, em parte, é reproduzida na capa do livro, como já destacamos. Observa-se que não apenas a ilustração, mas também o título do livro foram retirados dessa passagem da narrativa, que apresenta a palavra “visita”.

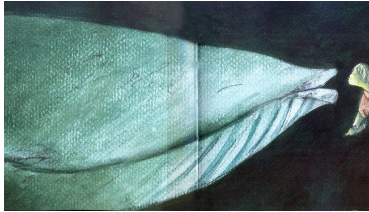


Fig. 6 – O beijo relatado na redação escolar.

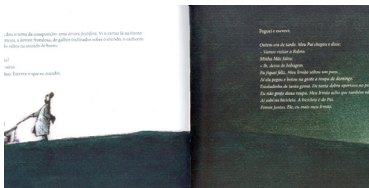


Fig. 7 – A redação escolar.

A oposição entre a primeira narrativa e a segunda, a redação escolar, contada dentro da primeira, enfatiza o desejo do protagonista de ver de fato a baleia e não apenas um amontoado de carne disforme. A cena do beijo, romântica e onírica, representa a “visita” desejada pelo protagonista.

O encontro entre protagonista e baleia foi contado também pela ilustração, em página dupla, sem texto escrito, o que reforça seu importante papel na construção da narrativa. A seguir, apresentamos as páginas do livro que contêm a parte inicial da redação citada.

Observa-se que, na página da direita (2012, p. 51), o caminho por onde os personagens passam, que se assemelha a uma colina, aparece como continuação do chão da sala de aula onde se encontra o narrador-personagem, na página à esquerda. Sendo assim, o conjunto de páginas apresenta uma unidade.

A página da esquerda expressa o sentimento de opressão, caracterizado na ilustração pela oposição entre as figuras do narrador-personagem, o aluno, e da professora. O primeiro é apresentado de cabeça baixa, curvado, na carteira escolar, em um plano ligeiramente inferior. A professora, com varinha na mão e cabeça levantada, em um plano ligeiramente superior, expressa sua autoridade, ao mandar que os alunos escrevam uma composição sobre “uma árvore frutífera” (2012, p. 50). Como já adiantamos, o narrador-personagem não obedece à professora,

preferindo reconstruir o passeio que ele, seu pai e irmão fizeram no dia anterior, a “visita à Baleia”. De forma marota, no final de sua composição, ele faz referência ao tema da redação exigido: “Foi a tarde mais feliz da minha vida. Em casa subi na goiabeira. A goiabeira é uma árvore frutífera” (2012, p. 53, grifos nossos).

A narrativa é finalizada com uma belíssima ilustração em página dupla, marcada pelo contraste entre luz e sombra, e relata a reação do pai diante da reclamação da professora, contada pela mãe. Além de ficar do lado do filho, ele afaga seus cabelos.

Era o primeiro cafuné que eu ganhava depois de grande. Peguei na mão do meu pai. Mão grande, grossa, áspera. A mão do meu pai que, naquele dia, amei sobre todas as coisas. Aquela mão, grande como baleia, mas baleia viva. Grande feito árvore frutífera (2012, p. 59).

A ilustração dialoga com o que é contado pelo menino, mostrando um pai em grandes proporções, com longos braços, lembrando galhos de árvore, e as crianças como seus frutos, seguros e acolhidos por suas mãos protetoras.

Os detalhes da ilustração não são contados pelo texto escrito: o filho adormecido na mão do pai, segurando seu dedo, como fazem os bebês. Podemos observar, assim, que as duas linguagens citadas estão dispostas uma ao lado da outra, em uma espécie de “colagem” característica das obras multimídia (PLAZA, 2001). O modo como se estabelece o diálogo entre essas linguagens nos leva a crer que o



Fig. 8 – O pai.

livro foi produzido “de forma tradicional”, ou seja, provavelmente o ilustrador foi convidado após a produção do texto escrito e o *designer*, por sua vez, deve ter iniciado seu trabalho de juntar as duas linguagens após a produção de ambas. O fato de denominarmos essa forma de produção editorial como “tradicional” não desmerece o resultado do produto, desde que haja um diálogo entre todos os responsáveis por sua concepção e produção. Um importante regente dessa “orquestra” certamente é o editor, que deve garantir a realização desse diálogo.

Na orelha do livro, Nelson Cruz afirma que *Visita à baleia* lhe concedeu “o dom da invisibilidade”. Envolvido pela “maneira de narrar a história, como uma ‘conversa ao pé do fogão’”, ele teria se tornado um observador invisível, sem segredos, querendo apenas “contar uma história”: “Numa inversão, os personagens tornaram-se vivos e eu, invisível, acompanhei cena por cena até o desfecho e a lágrima final, que me trouxe de volta à realidade”. Certamente os personagens ganharam vida com as ilustrações de Nelson, cuja invisibilidade pode ser questionada pelas diversas premiações que o livro obteve.

A construção narrativa de *Lá e Aqui*: o destaque do projeto gráfico

O livro *Lá e aqui*, um pequeno conto, tematiza a separação dos pais contada por uma criança, o filho, o narrador-personagem. Sem deixar de mostrar a gran-

de tristeza provocada por esse acontecimento, a narrativa apresenta, de forma não pedagógica, a superação da dor. O livro não contém numeração nas páginas e pode ser caracterizado como livro ilustrado, pela ilustração ser também responsável pela construção da narrativa. Contudo, essa construção é promovida, como buscaremos demonstrar, pelo projeto gráfico, que integra de forma indissociável essas duas linguagens, tornando o livro uma obra intermídia.

Como já foi informado, a obra apresenta texto escrito de Carolina Moreyra e ilustrações de Odilon Moraes, que também foi o principal responsável pelo projeto gráfico. Esse tipo de produção, em que o *designer* não é uma “terceira pessoa”, vem sendo recorrente e pode contribuir para o bom êxito de livros ilustrados. Para Odilon Moraes, hoje

é muito comum, e cada vez mais importante, que o ilustrador faça ou participe da elaboração do projeto gráfico do próprio livro. Feito por diferentes mãos ou por um mesmo profissional, a qualidade de um livro e a condução de sua leitura dependerão sempre da integração entre a palavra e a ilustração dada pelo *design* (MORAES, 2008, p. 54).

Alguns pesquisadores, como Maria Nikolajeva e Carole Scott (2011), têm apontado a complexa relação de autoria dos livros infantis, considerando o escritor e o ilustrador. Quando essa autoria não é bem resolvida, ela afeta a “relação entre a comunicação verbal e a icônica sedimentada pelos livros ilustrados” (NIKOLAJEVA e SCOTT, 2011,

¹⁶ Os formatos mais comuns, os econômicos (14 cm X 21cm ou 16 cm X 23 cm), são retangulares.



Fig. 9 – Capa e quarta capa.

p. 49). Acreditamos que o mesmo ocorre em relação à parceria com o *designer* gráfico.

Lá e aqui apresenta capa dura e formato quadrado diferenciado¹⁶: 16,5 cm X 16,5 cm, o que, além de o distinguir dos demais, faz com ele seja fácil de manusear por uma criança, como defendem alguns teóricos, apesar de não haver consenso sobre essa questão (NIKOLAJEVA & SCOTT, 2011, p. 308).

O papel pólen utilizado, por ser amarelado, oferece maior conforto visual, tornando suave seu contraste com a cor preta da tipografia. A espessura mais grossa do papel, assim como a capa dura do livro, tornam este resistente ao manuseio e lhe conferem valor simbólico. O título da obra, na capa, cria expectativas nos leitores, por apresentar dois advérbios de lugar unidos pela conjunção “e”: “Lá” e “Aqui”. Trata-se dos dois lugares, as duas casas, que o narrador-personagem passa a ocupar, após a separação de seus pais: lá (a casa do pai) e aqui (a casa da mãe).

Observa-se, junto às palavras do título, a imagem de duas casas diferentes, retomadas de duas cenas da narrativa: uma branca, com duas janelas e uma porta azuis, uma árvore com frutas e um gato ao lado, e a outra laranja, de janela e porta verdes, com um cachorro ao lado. Sendo assim, os lugares são revelados como duas casas. Podemos considerar que o título da obra é contado de duas formas: pelo texto escrito e pelas ilustrações. A disposição desses elementos na capa, que faz parte das deci-

sões referentes ao projeto gráfico, oferece uma proposta de leitura a ser seguida e investigada. Se os advérbios de lugar se referem a duas casas, a qual delas cada um está relacionado?

Os nomes dos autores (escritora e ilustrador) encontram-se abaixo da casa branca, integrando-se de forma harmônica ao projeto gráfico da capa. Destaca-se que não existe identificação, nesse espaço, da autoria do texto escrito e da ilustração, o que demonstra um trabalho conjunto dos autores. O leitor adulto pode supor, a partir de seu conhecimento sobre o que costuma aparecer primeiro nas capas, que o primeiro nome refere-se à escritora e o segundo, ao ilustrador. Contudo, podemos também observar que eles estão em ordem alfabética. Os dois nomes parecem fazer parte do jogo enunciativo, presente na capa, entre dois elementos: “Lá” e “Aqui”, duas casas, um gato e um cachorro, Carolina Moreyra e Odilon Moraes.

A quarta capa apresenta fundo azul-claro, como as folhas de guarda, e uma parte da narrativa um pouco modificada, com o objetivo de despertar o interesse do leitor pela história. Observa-se, no trecho escolhido, a presença de um narrador-personagem que faz referência à sua casa, a “um pai e uma mãe” e cria expectativas nos leitores sobre um acontecimento, provavelmente infeliz, que pode ter afetado os elementos por ele enunciados. Essa expectativa é criada com a introdução de uma conjunção adversativa: “Mas, um dia...” O fundo branco da capa e o azul claro da quarta capa e folhas de guarda dão leveza à obra, demonstrando que, apesar de o texto da quarta capa

preenunciar uma temática pesada, ela será abordada com leveza.

A tipografia utilizada parece ter sido personalizada para o livro. Observa-se que existe uma leve variação do tamanho das letras nas palavras, fazendo com que o leitor se depare com mais de um tamanho de a, b, etc. Essa característica da tipografia, com o passar das páginas, pode adquirir sentido, por se tratar de uma narrativa que aborda a dor e a instabilidade provocadas no filho pela separação dos pais.

Chama a atenção o fato de o corpo reduzido da letra, nesta obra, não comprometer a legibilidade do texto, muito pelo contrário. Acreditamos que a letra escolhida, associada ao visual *clean* das páginas, contribui para que o leitor preste atenção no texto escrito. Também se deve levar em conta o tamanho do livro, menor que o convencional, e a presença de frases curtas, em geral de uma linha apenas (sem espaçamento entrelinhas), o que faz com que o tamanho da letra não prejudique a leitura.

As ilustrações em aquarela destacam-se na obra e o fato de o livro apresentar páginas duplas as valoriza. Na maioria das páginas, observa-se uma diagramação dissociativa (LINDEN, 2011, p. 68), o texto escrito e o visual são apresentados de forma alternada: um do lado direito, outro no esquerdo e vice-versa, estabelecendo um interessante jogo entre as duas linguagens, no qual não é possível definir a preponderância de uma sobre a outra. A maior parte das cenas é disposta em um mesmo plano, o horizontal, vista de frente pelo leitor.

A primeira página dupla apresenta, no lado direito, a imagem de uma casa, um sobrado branco com janelas e portas azuis. Esse lado é considerado, no mundo ocidental, como “lado nobre”, pelo fato de ser o primeiro, teoricamente, a que o leitor dirige o olhar. Do lado esquerdo encontra-se o texto escrito: “Era uma vez uma casa”. A expressão “era uma vez” remete-nos à narrativa dos contos de fadas e apresenta a casa como um importante elemento da narrativa, o que vai se confirmar no decorrer da leitura.

Essa primeira página dupla nos leva a um questionamento, considerando a relação entre texto escrito e texto visual: qual é a informação redundante, a imagem da casa ou o texto escrito? Nossa tendência como leitores adultos de livros “sem figuras” é apostar na preponderância do texto escrito. Contudo, essa leitura não se sustenta. A redundância configura-se apenas como aparente, uma vez que, em algumas passagens, a ilustração prescinde do texto escrito, chegando a reinar absoluta no pré-clímax da narrativa, analisado mais adiante.

Tanto a linguagem escrita quanto a visual são concisas, condensadas, aproximando-se da linguagem da poesia. Dessa forma, em cada página dupla encontra-se uma frase ou uma linha de texto escrito. A ilustração apresenta poucos elementos, que vão sendo construídos, acrescentados à narrativa, destruídos e reconstruídos, em um processo de gradação, que também ocorre no texto escrito. Observa-se que boa parte da narrativa é composta por dois elementos, unidos pela conjunção “e”: “Ela tinha sapos no jardim e



Fig. 10 – Primeira página dupla.

uma árvore com passarinhos”. “Um pai e uma mãe”. “Um cachorro grandão e um pequenininho”. “Um lago cheio de peixes e muitas flores coloridas”. O pronome “Ela” refere-se à casa, que aparece personificada, possuidora de todos os elementos que fazem parte do ambiente em que se encontra, inclusive de “um pai e uma mãe”. A forma como o texto escrito e o visual, ambos enxutos, são dispostos nas páginas confere um ritmo mais lento para a leitura, que exige uma participação ativa do leitor.

A construção enunciativa com dois elementos só é quebrada quando a narrativa chega ao pré-clímax que, como já destacado, não apresenta texto escrito. Esse momento é marcado pela chuva, que cai sobre o cenário construído até então. A imagem aparece sangrada, avançando além das bordas da página, assim como as demais que narram os difíceis momentos da separação dos pais, o que contribui para a representação da forte carga emotiva da cena narrada.

Depois da chuva veio a enchente, o clímax da narrativa: “Um dia, a casa se afogou”. A cena composta pela casa e pelos elementos que foram acrescentados a seu jardim é inundada pela água. A casa, personificada, podendo representar a família, “se afogou”. Sendo assim, enquanto espaço simbólico, ela pode ser considerada uma protagonista da história e não apenas o ambiente onde esta se passa.

Destaca-se a importância das ilustrações para a representação dos sentimentos dos personagens. Em nenhum momento, o menino, narrador da história, diz estar

triste. A tristeza ganha visibilidade com as ilustrações que aparecem logo após o afogamento da casa. Na imagem a seguir, do lado esquerdo da página, encontra-se o texto “... e a casa ficou vazia”.

O vazio da casa “afogada”, invadida pelas águas, contrasta-se com a ilustração acima, em que as cores ocupam toda a página dupla. O menino, como narrador-personagem, comporta-se, na maior parte da história, como um observador. É a ilustração que o inclui na narrativa em alguns momentos, seja o representando fisicamente ou representando seus sentimentos.

O uso de construções enunciativas com dois elementos é retomado após o restabelecimento de uma certa harmonia, após a superação do conflito. Na página dupla, encontramos: do lado esquerdo, o texto escrito - “Nossa casa virou duas” - e, do “lado nobre”, o vazio, apenas o leve amarelado do papel pólen. Essa forma de disposição do texto escrito e a presença de uma página em branco foram decisões do responsável pelo projeto gráfico, o *designer*, no caso o ilustrador, e contribuem para a significação da narrativa. O sentimento do narrador-personagem em relação à separação dos pais, representada pela separação das casas, é explicitado nessa página “vazia”. A casa, representação simbólica da família, não existe mais.

As páginas duplas que se seguem apresentam a divisão estabelecida, retomando as imagens das casas apresentadas na capa: “uma da mamãe” (branca, com janelas e porta azuis, do lado esquerdo da página dupla) e “uma do



Fig. 11 – O interior da casa “afogada”.

papai” (laranja-escuro, com janela e portas verde-escuro, do lado direito da página).

Observa-se que as cores da casa da mãe, mais delicadas, são as mesmas da antiga casa da família. A semelhança também está nos elementos que compõem o cenário: uma flor amarela e uma árvore, sendo que esta está carregada de frutas vermelhas. Já as cores da casa do pai são mais pesadas e totalmente diferentes da primeira casa da família. O cenário apresenta elementos também diferentes e, talvez, mais frios: um portão e um caminho de pedra até ele e algumas plantas que lembram mato. A obra se mostra, assim, aberta a algumas interpretações possíveis: a semelhança entre a casa da família e a casa da mãe evidencia o importante papel da mulher, da mãe em uma “casa”, entendida também em sua representação simbólica? O fato da casa do pai ser diferente sugere que ele era o elemento dissonante, desarmônico na primeira casa? Teria sido o pai o responsável pela separação?

A narrativa é finalizada com a apresentação na página dupla de duas cenas: o menino aparece sentado no colo da mãe, em um sofá em frente a uma televisão, e na cama com o pai, que parece lhe contar história ou acompanhar a leitura que o menino faz de um livro. Destaca-se que o texto escrito que aparece nessa última cena, abaixo da primeira imagem, não reproduz o que mostra as ilustrações: “Mas estou sempre em casa”. Dessa forma, a narrativa é iniciada e finalizada com a palavra “casa”, simbolizando o lugar do carinho, do afeto, da segurança. Segundo nossa leitura, ela é a protagonista da narrativa,

representando a família, cuja história de construção, destruição e reconstrução, de uma outra maneira, foi contada aos leitores.

Considerações Finais

Visita à baleia destaca-se por suas ilustrações belíssimas, em páginas duplas, sangradas, cujo efeito da pintura as aproxima de uma tela. Em seu diálogo com o texto escrito, elas enriquecem a narrativa, acrescentando ricos detalhes à história e representando de forma criativa o mundo interior do narrador-protagonista, seus sentimentos e pensamentos, nem sempre expressos pelo texto escrito. Observa-se ainda que as ilustrações são fundamentais para a ambientação da narrativa, para a associação desta com um tempo passado e definição do espaço em que ela se passa.

A importância das ilustrações em *Visita à baleia* leva-nos a refletir sobre as diferenciações que vêm sendo feitas entre livros ilustrados e livros com ilustração. Estes últimos, a princípio, não prescindem das ilustrações para que a narrativa escrita seja compreendida. Como procuramos mostrar em nossa análise, sem as ilustrações de Nelson Cruz, a narrativa contada não seria a mesma. Mas, por outro lado, a relação entre as linguagens presentes no livro não representa a “síntese qualitativa da hibridação de meios” (PLAZA), não se podendo, assim, caracterizar a obra como intermídia. Em geral, as ilustrações são acompanhadas pelo texto escrito, em uma diagramação associativa,

que reúne enunciados verbais e visuais na mesma página, estabelecendo um diálogo característico da “colagem de linguagens” próprias das obras multimídia.

Lá e aqui destaca-se pelo forte diálogo entre texto escrito, ilustração e projeto gráfico, característico das inter-relações intermídia, de acordo com a discussão teórica que apresentamos neste trabalho. A materialidade do livro contribui para a construção de significados da narrativa e a forma como o texto escrito e o visual foram compostos nas páginas (o *layout*) é a grande responsável pela criação de expectativas nos leitores e pelo ritmo de leitura mais lento, que nos exige uma atenção maior. O fato de o ilustrador, Odilon Moraes, ser também o *designer* certamente contribuiu para esse diálogo bem-sucedido.

As duas obras analisadas representam os dois tipos de livros infantis premiados em nossa contemporaneidade: o multimídia e o intermídia, que costumam ser caracterizados como livro com ilustração e livro ilustrado, respectivamente. O uso de ferramentas digitais (*softwares* de editoração e de manipulação de imagens) na produção dos livros certamente tem facilitado a “fusão conceitual” (HIGGINS) entre as linguagens que os compõem, fazendo com que estas ganhem novas possibilidades de construção.

Acreditamos que as criativas construções narrativas presentes na literatura infantil, que envolvem também sua materialidade, vêm ampliando o público dessas obras. Amantes da literatura e do impresso vêm descobrindo um novo “gênero”, do qual fazem parte o experimentalismo

e o diálogo entre linguagens. O utilitário-pedagógico, que historicamente tende a ver nessas obras um importante campo de atuação, perdeu terreno para o estético. A literatura infantil vem marcando seu espaço como produção artística e, certamente, não pode mais ser caracterizada apenas como “livro para crianças”.

Referências bibliográficas

- ADG. Associação dos Designers Gráficos do Brasil. ABC da ADG – glossário de temas e verbetes utilizados em design gráfico. São Paulo: ADG, 2012.
- ALMEIDA, Renato. Literatura Infantil. In: COUTINHO, Afrânio (Dir.). A literatura no Brasil, vol. 6. Rio de Janeiro/Niterói: José Olympio e EDUFF, 1986.
- ARIÈS, Philippe. História social da criança e da família. Trad. Dora Flaksman. 2 ed. Rio de Janeiro: LTC, 1981. Brandão Santos e Silvana Maria Pessoa de Oliveira (2001).
- CHARTIER, Roger (Org.). Práticas da leitura. Trad. Cristiane Nascimento. São Paulo: Estação Liberdade, 1996.
- CHARTIER, R. A aventura do livro: do leitor ao navegador. Trad. Reginaldo de Moraes. São Paulo: Editora UNESP/ Imprensa Oficial do Estado, 1999. (1ª reimpressão da edição de 1998).
- COELHO, Nelly Novaes. Panorama histórico da literatura infantil juvenil. São Paulo: Ática, 1991.
- HENDEL, Richard. O design do livro. São Paulo: Ateliê Editorial, 2003.
- LAJOLO, Marisa; ZILBERMAN, Regina. Literatura infantil brasileira. História & Histórias. São Paulo: Ática, 1984.
- LAJOLO, Marisa & ZILBERMAN, Regina. Literatura infantil brasileira. História & Histórias. 6 ed. São Paulo: Ática, 1999.
- LINDEN, Sophie van der. Para ler o livro ilustrado. Trad. Dorothée de Bruchard. São Paulo: Cosac Naify, 2011.
- LONGHI, Raquel. Bearing Witness, Jornalismo em flash e formatos de linguagem jornalística digital. Revista Contracampo. Niterói, n. 21, ago. 2010. Disponível em: <<http://migre.me/qY3Ni>> . Acesso: 10 set. 2018. p. 192-205.
- LONGHI, Raquel Ritter. Intermedia, ou para Entender as Poéticas Digitais. INTERCOM – Sociedade Brasileira de Estudos Interdisciplinares da Comunicação. XXV Congresso Brasileiro de Ciências da Comunicação – Salvador/BA – 1 a 5 set 2002.

MANGUEL, Alberto. Uma história da leitura. Trad. Pedro Maia Soares. São Paulo: Companhia das Letras, 1997.

MORAES, Odilon. O projeto gráfico do livro infantil e juvenil. In OLIVEIRA, Ieda de. (Org.). O que é qualidade em ilustração no livro infantil e juvenil: com a palavra o ilustrador. São Paulo: DCL, 2008.

MOREYRA, Carolina. Lá e aqui. Ilustrações de Odilon Moraes. Rio de Janeiro: Pequena Zahar, 2015.

NASCIMENTO, Luiz Augusto. O design do livro didático de alfabetização: tipografia e legibilidade. Saarbrücken, Alemanha: Novas Edições Acadêmicas, 2015.

NIKOLAJEVA, Maria; SCOTT, Carole. Livro ilustrado: palavras e imagens. Trad. Cid Knipel. São Paulo: Cosac Naify, 2011.

PALO, Maria José; OLIVEIRA, Maria Rosa D. Literatura infantil: voz de criança. São Paulo: Ática, 1992.

PAULINO, Graça. Cem anos de poesia nas escolas brasileiras. In SERRA, Elizabeth D'Angelo (Org.) 30 anos de literatura para crianças e jovens: algumas leituras. Campinas, São Paulo: Mercado de Letras; Associação de Leitura do Brasil, 1998.

PLAZA, Júlio. Tradução intersemiótica. São Paulo: Perspectiva, 2001.

RAMOS, Graça. A imagem nos livros infantis: caminhos para ler o texto visual. Belo Horizonte: Autêntica, 2013.

RESENDE, Vânia Maria. Ziraldo e o livro para crianças e jovens no Brasil: revelações poéticas sob o signo de Flicts. São Paulo: Humanitas/ Paulinas, 2013.

SALISBURY, Martin. Ilustración de libros infantiles – cómo crear imágenes para su publicación. Barcelona: Acanto, 2005.

SANTOS, Luis Alberto Brandão; OLIVEIRA, Silvana Maria Pessoa de. Sujeito, tempo e espaços ficcionais: introdução à teoria da literatura. São Paulo: Martins Fontes, 2001.

VENTURELLI, Paulo. Visita à baleia. Ilustrações Nelson Cruz. Curitiba: Positivo, 2012.

ZILBERMAN, Regina. Letramento e escolarização. In: RIBEIRO, Vera Masagão (Org.). Letramento no Brasil: reflexões a partir do INAF. São Paulo: Global, 2003.

Guimarães Rosa, editor de si
mesmo?

João Batista Santiago Sobrinho

Conto o que fui no levantar do dia. Auroras.

(ROSA, 1968, p. 460)

Pensar se faz antes na relação entre o território e a terra.

(DELEUZE; GUATARRI, 1992, p. 113)

Um livro é esse retalho antigo que se parece com um rio. E deve, como tudo que é a vida, começar pelo meio, anunciar no deserto o lobo e a água, de quando em vez e no jogo em que a secura comanda o nômade no deserto da escritura e na delícia do que pode o verbo ao devir livro. Deve ter a coreografia dos *intermezzos* e o canto alegre de espécies indecifráveis que se furtam como a volubilidade e indecidibilidade das nuvens. De resto, não será livro, mas pacote de folhas do negociante para almas ávidas em aprender sobre o certo e o errado. Um livro, um arquipélago, onde se perder. Na fábula de uma página, toda a saúde do mundo.

Talvez, neste texto, um pouco mais à vontade, misture o assunto e o assuntador. Sei que há uma vontade de editor em todo escritor, então, em mim. Nuns mais, noutros menos, mas o escritor é sempre, digamos, o proto-editor do que será, em tempo, o livro na sua forma última. A vontade de participar de todo o processo do livro se desdobra em cuidados com o que não é mera encomenda, mas o traslado de corpos, “*afectos*” e “*perfectos*”, na forma mais vaporosa possível, se é que existe outra forma de existência. Forma que é uma multiplicidade, o livro, um “bloco de sensações”.

Pois bem, afectos e perfectos são conceitos deleuzianos sobre os quais discorro a seguir. Segundo Deleuze,

[...] a arte conserva, e é a única coisa no mundo que se conserva. Conserva e se conserva em si (quid juris?), embora, de fato, não dure mais que o seu suporte e seus materiais (quid facti?), pedra, tela, cor química, etc. A moça guarda a pose que tinha há cinco mil anos, gesto que não depende mais daquela que o fez. O ar guarda a agitação, o sopro e a luz que tinha, tal dia do ano passado, e não depende mais de quem o respirava naquela manhã. Se a arte se conserva, não é à maneira da indústria, que acrescenta uma substância para fazer durar a coisa. A coisa tornou-se, desde o início, independente de seu “modelo”, mas ela é independente também de outros personagens eventuais, que são eles próprios coisas-artistas, personagens de pintura respirando este ar de pintura. E ela não é dependente do espectador ou do auditor atuais, que se limitam a experimentá-la, num segundo momento, se têm força suficiente. E o criador, então? Ela é independente do criador, pela auto-posição do criado, que se conserva em si. O que se conserva, a coisa ou obra de arte, é um bloco de sensações, isto é, um composto de afectos e perfectos (DELEUZE; GUATARRI, 1992, p. 213).

Existem no périplo de cada manifestação artística as intempéries que lhe tocam. Esse estado de conserva da arte envolve muitos perigos. No entanto, o mais perigoso para o “que se conserva a si”, quero crer, é aquela ação deliberada que, a despeito da forma e do conteúdo da arte, subtrai ou acrescenta, no objeto artístico, arbitrariamente, algo estranho e que, em tese, o tornaria, por assim dizer, mais popular, e, com isso, melhoraria os números que geralmente vêm do sucesso que se espera com a roupa nova. Não estou afirmando que a subtração do símbolo

do infinito ao final do romance *Grande sertão: veredas* em algumas edições da Nova Fronteira, por exemplo, visasse a alguma coisa; estou, isto sim, dizendo que essa subtração provoca uma enorme perda na escritura, por ser esse símbolo um ressoador daquilo mesmo que é o texto, daquilo que é o sertão concebido pelo autor e da própria vida enquanto passagem. Talvez o texto rosiano esteja a dizer: o infinito é sempre o que resta. Há, ainda, o ressoar da Banda de Moebius no nome de Aracy, cujo sobrenome é Moebius, e a quem é dedicado o livro: “A Aracy, minha mulher, Ara, pertence esse livro”. Há uma elipse do infinito no início do livro, mas ele está lá, no nome de Ara. Imaginem se apagarmos a cabeça do cavalo em qualquer das versões de *Guernica*? O efeito seria devastador.

Expressão do pensamento jogado na grafia sem fundo da palavra cujo impacto afetivo, por isso mesmo, não pode ser medido, o livro é pensamento, não um qualquer. Pensar não se limita com existir, pensar não é divagar sobre a mesalina do cotidiano. Pensar é desabitar do senso comum. Lançar-se em perigo. Ir às fímbrias da linguagem. Pensar, por fim, é criar. Certas escrituras, como certas artes, permanecem em estado dialógico de criação. Atravessam o tempo produzindo leituras do tempo. Nesse caso, estou acompanhado por dois filósofos e um escritor, cujos imaginários me inspiram mais fortemente neste texto: Nietzsche, Deleuze e João Guimarães Rosa. Com eles atravesso o caos, quer dizer, a vida.

Não quero com este texto de maneira alguma desmerecer o trabalho editorial do profissional de edição, nem

nunca, por exemplo, da Editora José Olympio que, tão extraordinariamente, editou os livros de João Guimarães Rosa. Longe disso. Acredito, no entanto, que o editor é uma central de olhares, um catalisador sensível, ao menos deve ser, dos devires que darão potência ao livro. O editor é a passagem do cuidado. Por ele passam todas as tratativas que comporão o livro. Digo extraordinariamente porque vejo, no trabalho editorial da José Olympio, no que diz respeito ao texto rosiano, o equilíbrio necessário entre o livro, as palavras e a vontade do escritor. E é, ainda, o editor, uma central de olhares porque um livro, também se sabe, acontece por agenciamento: revisor, diagramador, capista e o autor e sabe-se lá o que mais convergem numa galáxia de forças que elevarão o livro à forma que melhor o corresponda. Inúmeras são essas forças que o apuram. Por exemplo, a capa, contracapa, orelhas e textos introdutórios, e, assim, as ilustrações dos livros de Guimarães Rosa possuem ressoadores imprescindíveis que dão “corpo ao suceder”, ao território do livro e a todos os poros que o fazem respirar longamente no tempo. Os ressoadores são aquilo que vai fazer falar o objeto poético, aquilo que vai “prolongar sua cadência, sua vida temporal” (BACHELARD, 2001, p. 5). Observo, então, que, em grande medida, as edições definitivas do texto rosiano são condutoras de um “psiquismo imaginante” – na exata expressão de Duborgel (1992) – que se distende, com algumas variações, por outros livros do autor. Comparem-se, por exemplo, as capas ao lado.



Fig. 1 – Capas de *No Urubuquãquã, no Pinhém*¹ e *Primeiras estórias*, esta de Poty e aquela de Luis Jardim.

¹ O livro *Corpo de baile*, publicado em 1956, se desdobrou em três livros, *No Urubuquãquã*, *no Pinhém*, *Noites do sertão* e *Manuelzão e Miguilim*.

Em que pese a diferença de imagens ou o estilo do desenho, a forma de intencionar é a mesma. Assim, com algumas variantes, ocorrerá em outras capas do autor. Capas que conservam ludicamente, como pequenos recados que velam o jorrar de narrativas.

Sobre a segunda edição do romance *Grande sertão: veredas*, o editor José Olympio, amigo do escritor mineiro, queimou as linotipos para evitar outras modificações no romance que, por ventura, Guimarães Rosa quisesse fazer. Àquele tempo, as modificações nas edições eram muito custosas. Aliás, acompanha a segunda edição, numa das páginas que compõem seu introito, a expressão entre parênteses, “texto definitivo”. Nesse caso, José Olympio, considerando o trabalho que davam as reescrituras de Guimarães Rosa, um “incontente” com seu próprio texto, que fez várias edições diferentes de seu primeiro livro, *Sagarana*, e vinha com a mesma conduta em relação ao *Grande sertão*, resolveu pôr fim a esse procedimento. Por razões que Guimarães Rosa deve ter compreendido, o editor agiu radicalmente e decididamente, derreteu as linotipos. Isso não significou uma ruptura ou mesmo estremecimento entre amigos. Não que se saiba. Essa relação de amizade pode ser constatada no autógrafo ao lado.

Nesse sentido, aponto uma vontade de edição no escritor João Guimarães Rosa, que nem mesmo pode ser tomado como um procedimento inusitado enquanto vontade de edição de um escritor. Mas aqui é necessário considerar “o escritor” e o viés criativo que ele prodigalizou

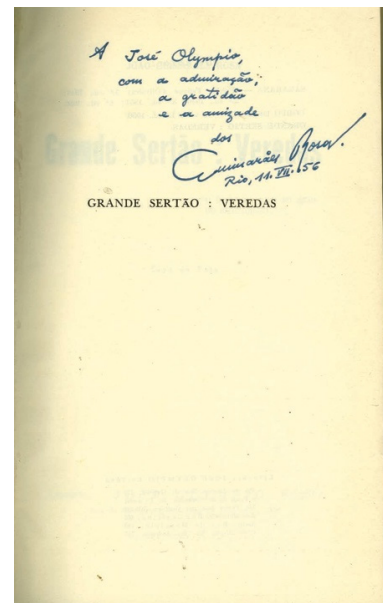


Fig. 2 – Página de rosto da primeira edição de *Grande sertão: veredas*.

Fonte: Cópia retirada do texto “José Olympio editor de Guimarães Rosa”, de Dario Luis Borelli, publicado no Dossiê Guimarães Rosa, da revista *Estudos Avançados*, v. 20, n. 58, p. 65-72, 2006.

a instâncias do livro tradicionalmente compreendidas como lugares de apresentação, em diálogo especular com o conteúdo. Também esses espaços periféricos, quando se trata de Guimarães Rosa, envolvem o conteúdo do livro. E digo isso de não ser uma novidade a vontade de o escritor ser um editor, a julgar pela necessidade mesma, frequente, de o escritor entregar o livro, justamente, no formato em que ele deve ser editado, visando, muitas vezes, ao barateamento da edição, e certamente à proteção de uma ideia de concebimento do livro, existente desde o início no imaginário de todo autor. Considero também o fato de que muitos autores são os próprios financiadores de suas edições, e que são artistas múltiplos, cuja aventura artística não se restringe apenas à escrita. Mas, até onde vai a vontade do escritor, sobremodo de um escritor obsessivo como terá sido com o texto, João Guimarães Rosa? Nós escritores participamos ativamente do processo de edição do livro, palpítamos, muitas vezes, a um ponto de exigência muito mais determinante que a vontade do editor, que se vê, assim, entrelaçada, digamos, ao afeto imaginativo do escritor, e cede pelas razões autorais às razões do autor. O inverso também é possível, que o escritor deixe tudo nas mãos do editor. Não é esse o caso de que me ocupo aqui.

A escolha da capa e contracapa, do título, da orelha, do tipo de letra, gramatura e cor do papel, nem sempre é determinada por uma equipe que, de modo geral, participa na confecção de um livro. Creio que a preocupação editorial de Guimarães Rosa era de cunho simbó-

lico estético e nada mais. O livro, para o escritor, não era um negócio. Preocupava-se apenas com as possibilidades languageiras, em sentido puramente estético, lúdico. Força plástica. O livro como um quebra-cabeças cujas partes reunidas formam um bloco de sensações de caos e cosmos singulares.

Guimarães Rosa, ao fabular um livro, incrustava-se nele em todo o seu processo, quero crer, em todas as etapas que marcam o fazer do livro. No que nos interessa diretamente, tratava-se de um procedimento, no mínimo, um tanto mais agudo que, ao seu modo, determinava muito ou mais que o artista responsável pela ilustração do livro. Os ilustradores mais importantes dos livros de Guimarães Rosa terão sido Poty e Luiz Jardim. Aquele participou das ilustrações de *Sagarana*, *Grande sertão: veredas*, *Corpo de baile*, e este assinou as capas de *Primeiras estórias* e *Tutameia*, e o fizeram em parceria com Guimarães Rosa. A cara do livro deveria atender, na filigrana, às exigências do autor. Todo esse cuidado, naturalmente, deveria ser respeitado nas reedições do livro pelas editoras que adquiriram o legado da Editora José Olympio, no entanto, isso não acontece. Inúmeros detalhes neles colocados, com muito esmero, foram relegados, por razões desconhecidas, pela já mencionada editora Nova Fronteira, que parece ignorar a relação entre as capas dos livros de Guimarães Rosa e seu conteúdo. Não sei o que o livro ganhou com as novas capas, mas certamente o texto saiu perdendo. Perdeu, também, em aura, para usar uma expressão benjaminiana, mediante as necessidades da reprodutibilidade técnica. Lembro-me

que, por ocasião do I Seminário Internacional Guimarães Rosa (1998), realizado pela PUC/Minas, fizemos uma moção de repúdio à editora Nova Fronteira, para que essa parasse de alterar o texto rosiano. Na nona edição de *Tutameia* (Terceiras estórias), de 2009, publicada pela Nova Fronteira, não encontramos nenhum dos desenhos da coruja e do caranguejo que adornam o fim das estórias. É de conhecimento público o amor de Guimarães Rosa aos animais e também é inquestionável a importância da natureza em sua escritura.

Todos os livros do escritor mineiro foram concebidos como uma hidrografia, um agenciamento de territórios finitos, com vistas a ampliar a fabulação do conteúdo de territórios infinitos em dialogias territoriais, cujas personagens, alguns ao menos, costumam migrar de um texto para outro, como faz Miguilim, de “Campo geral” para “O buriti”, ambas novelas-poemas de *Corpo de baile*, e Seu Joãozinho Bem-Bem, de “A hora e a vez de Augusto Matraga”, em *Sagarana*, para ser citado no romance *Grande sertão: veredas*. Razão que, quando me refiro ao sertão rosiano, estou me reportando a todos os textos do autor. Nesse caso, a manutenção das capas e desenhos e paratextos dos livros deve ser seguida à risca, pois são ressoadores e ou ecoadores de forças que atravessam, em eterna diferença, a escritura, convocando o leitor a atentar também, mais detidamente, para a forma, o desenho das letras, para além da captação horizontal da palavra. A letra assume, iconicamente, a forma nuclear da imagem para a qual o autor chama a atenção. Já escrevi um texto

sobre esse assunto, na revista *Caligrama*/UFMG, “Marcas da Ooó”, no qual, endossando o que ora exponho, coloco em evidência o desenhista João Guimarães Rosa. No trecho que cito a seguir, não estudado naquele texto da *Caligrama*, percebo o mesmo procedimento plástico; trata-se de uma passagem do conto “O recado do morro”: “E Pedro Orósio, espiando no espelhinho, se achava meio carecido de cortar o cabelo, que por sobre as orelhas caracolava” (ROSA, 1976, p. 26). Chamo a atenção no recorte acima para a reincidência do “c” nas palavras da frase: “Achava”, “carecido”, “cortar”, “cabelo”, “caracolava”, em que o “c” pode representar os caracóis dos cabelos de Pedro Orósio, potencializando, dessa forma, na imagem de Pedro Orósio, aquilo que o narrador deseja colocar em destaque, o cabelo do personagem. São esses pequeninos nada que dão à linguagem rosiana seu ar quente de novidade que se desterritorializa, a cada investida da reconhecimento, para a outridade agreste e indomesticável de sua prosa poética. Estou dizendo, com isso, que a melhor maneira de se reeditar o texto rosiano é mantendo sua forma, sem perda de absolutamente nada, tampouco se deve acrescentar absolutamente nada que perturbe o estabelecido pelo autor. O texto rosiano deflagra regiões, linhas, multiplicidades, intensidades, e o faz, muitas vezes, se utilizando de nomes de rios, montanhas, lugares, sem que, no entanto, saibamos exatamente de que lugar o narrador está a tratar. Fazemos apenas uma ideia vaga, mas suficiente para não nos perdermos de todo.

Paulo Rónai, quando se viu na função de editor dos dois livros póstumos de Guimarães Rosa, *Estas estórias e*

Ave, palavra, ambos publicados pela José Olympio, tomou todos os cuidados para fazer prevalecer a vontade do autor, que era extremamente organizado. Segundo Fernando Py, ao morrer, em 1967,

Guimarães Rosa deixava, além do vazio praticamente impreenchível, um novo livro, a cujos originais faltava a última revisão ou retoque: *Estas estórias*, título já escolhido. Incumbiu-se o Prof. Paulo Rónai de organizar e preparar o livro para edição. Fê-lo com honestidade e o critério seguro que o caracterizam. Através dele podemos sentir as mínimas variantes e flutuações de um texto não fixado em definitivo. Não influenciou, não procurou assentar o que era duvidoso, registrando, tão somente, em preciosas notas de pé de página, os apontamentos do autor, as possíveis alterações a que teria submetido seu trabalho (PY in COUTINHO, 1991, p. 562).

Publicam-se, inclusive, em *Estas estórias*, alguns desenhos feitos à mão pelo próprio Guimarães Rosa, e um dos índices provisórios, também feito à mão, nas páginas iniciais, com sugestões para o ilustrador. Ainda segundo Rónai, “nos papéis do escritor foram encontrados vários esboços dos índices deste volume, *Estas estórias*, que infelizmente hoje sai como livro póstumo” (RÓNAI apud ROSA, 1969). Consta, também, um *fac-símile* do final de “Bicho mau”, páginas 175 e 176 de *Estas estórias*. A capa e contracapa desse livro são também de Poty e, como sempre, corrobora o universo telúrico das estórias rosianas.

Em seguida, vem a “miscelânea” de *Ave, palavra*, outro livro póstumo, também organizado por Paulo Rónai, obedecendo com sensibilidade as premissas deixadas

por seu autor. Trata-se de uma produção feita entre 1947 e 1967. Segundo Rónai, em nota introdutória: “ao volume preparado pelo Autor, achamos devessem ser anexados ainda outros textos que Guimarães Rosa selecionara e começara a retrabalhar e refundir para AVE, PALAVRA: nove deles também publicados em periódicos e quatro inéditos” (RÓNAI *apud* ROSA, 1969, texto não paginado). Na orelha da capa, temos o mapa do sertão, cujos componentes aqui enumeramos com alguma fidelidade, para ilustrar o que se deve conservar como se conserva uma partitura: serras, rios, bois, diabos, o sul da Bahia, os buritis, a barra-do-vaca, o rio Urucuia, primeiro rio a ser citado no romance *Grande sertão: veredas* e, como se sabe, o rio de amor de Riobaldo. Temos, ainda, vacas, vaqueiros, o chapadão, triângulos, barcos e barqueiros, boi, veados, peixes, plantas baixas fartamente distribuídas, esqueleto de uma vaca ou boi, estrela de seis pontas, as letras R, G e, destaque, a suçuarana, uma fazenda, o rio São Francisco, rio caririnha, vau da boiada, vão do buraco, serra das almas, angical, capão redondo e outros rios menores. Todas essas referências não são adeços que pudessem faltar por capricho ou economia de quem quer que seja. Para compreendermos a importância de todos esses elementos que antecedem o livro mesmo, mas que são parte imprescindível ao livro, basta uma frase de Deleuze, quando discorre sobre o que significa escrever: “escrever nada tem a ver com significar, mas com agrimensar, cartografar, mesmo que sejam regiões ainda por vir” (DELEUZE; GUATTARI, 1996, p. 13). E, se aliamos isso ao fato de Guimarães Rosa ter um apreço enorme à geografia,

a imprescindibilidade desses paratextos e imagens cresce absurdamente. Certamente, na escritura rosiana, esse aspecto agrimensor é demasiado evidente na compreensão misturada dos eventos que tal escritura imprime. Muitas vezes, Riobaldo, por exemplo, não faz mais que descrever a paisagem, em grande medida, como forma de dar conta dos ares que se perderam e só retornam como fábula. Sobretudo para dar conta dos sentimentos relacionados a Diadorim, apesar de indicar os lugares, sabemos somente que, de modo geral, como em outros textos do autor, estamos em algum lugar do sertão, esse mundo, esse desterratório:

De nós dois juntos, ninguém nada não falava. Tinha a boa prudência. Disse um, caçoasse, digo – podia morrer. Se acostumavam de ver a gente parmente. Que nem mais não maldavam. E estávamos conversando, perto do rêgo – bicame de velha fazenda, onde o agrião dá flor. Desse lufús, ia escurecendo. Diadorim ascendeu um foguinho, eu fui buscar sabugos. Mariposas passavam muitas por entre as nossas caras, e besouros graúdos esbarravam. Puxava uma brisbrisa. O ianso do vento revinha como cheiro de alguma chuva perto. E o chii dos grilos ajuntava o campo, aos quadrados. Por mim, só, de tantas minúcias, não era o capaz de me alembra, não sou de à parada pouca coisa: mas a saudade me alembra. Que se hoje fosse. Diadorim me pôs o rastro dele para sempre em todas essas quisquilhas da natureza (ROSA, 1968, p. 25).

Vale ressaltar que o trecho acima, além das dimensões telúricas e ou imanentes, é alinhavado pelos quatro elementos, “rêgo”, água; “foguinho”, fogo; “vento”, ar; o “campo” e a “natureza”, terra.

Na orelha da contracapa, a vegetação rasteira desaparece. Destaque para a letra “D”, presença do sol, ja-

gunços a cavalo, Serra do rompe Gibão, o brejo dos mártires, máscara sobre uma pauta que imita um rio com duas máscaras, que podem se referir a Riobaldo e Diadorim, pássaros, a imagem de um demoniozinho com asa, rio Gorutuba, c. (córrego) Traçadal, Condado, rio Verde Grande, uma igrejinha, Mata do Jaíba, estrela de cinco pontas, cruz, rifles cruzados, lontra, Januária, serpente, símbolo de masculino e feminino, garça, estrela de seis pontas, barqueiro e barco, boi, símbolo do infinito. Com equilíbrio, o mapa do sertão informa-nos do deserto e da água, ou seja, do sertão e das veredas e dos principais agentes das estórias que, chapados no mapa, perdem qualquer ideia de hierarquia. A vida como diferença é o grande personagem das fabulosas estórias rosianas.

Este texto reclama uma questão de direito cuja vontade e lastros coincidem com a geopoesia do livro em sua busca pela multiplicidade. Em *Grande sertão*, o desenho da capa apresenta, no emaranhado caótico das folhas dos buritis, as aves, o rosto do demônio, o jagunço e o rifle, o revólver, a caveira, o boi, a cabeça do cavalo à maneira de Picasso – como se uma referência a Guernica, então, à guerra –, a serpente, a mão, o burro, o símbolo do infinito, elementos picturais que traduzem a grande saga que se estenderá aos olhos do leitor nas 571 páginas da segunda edição, cujas cores, verde, preto e amarelo e um tom meio vinho para o contorno das imagens, compreendem o sumo do sertão: a guerra, tanto como imagem heraclitiana do que seja a vida, quanto a guerra mesma, o horror.



Fig. 3 – Capa e contracapa de *Grande sertão: veredas*, com ilustrações de Poty.

A capa e contracapa ao lado são da sexta edição, e mantêm as mesmas características da capa da segunda edição, descrita acima, já que na primeira não havia os mapas, trazendo apenas referências a *Sagarana*, ao *Corpo de baile* e ao *Grande sertão: veredas*. Não é necessário estender nas identificações das capas, sendo o exemplo acima suficiente para ratificar a preocupação posta nestas considerações quanto à relevância de se conservar as determinações de um escritor sobre sua escritura.

Todo livro de Guimarães Rosa obedece a uma disposição muito pensada em função de uma cosmologia escritural, em que tudo converge para uma força plástica cujas potencialidades remetem umas às outras. É também de conhecimento público, por exemplo, a maneira como o autor organizou o índice de *Tutameia* (ver página ao lado).

Como em inúmeras vezes, escondeu, ao modo do “mais profundo é a pele”, suas iniciais. Numa espécie de assinatura mal debuxada, ou “pique esconde”, para deleite de quem encontrasse o pequenino nada que tanto divertia o autor. Na *Coleção Fortuna Crítica*, dirigida por Afrânio Coutinho, Paulo Rónai expõe curiosidades como essa. E, referindo-se a *Tutameia*, Rónai pergunta sobre o “terceiras estórias” que acompanha o título do livro:

- Por que *Terceiras estórias* – perguntei-lhe se não houve as segundas?
- Uns dizem: porque escritas depois de um grupo de outras não in-

cluídas em *Primeiras estórias*. Outros dizem: porque o autor, um supersticioso, quis criar para si a obrigação e a possibilidade de publicar um volume de contos, que seriam então as *Segundas estórias*.

– E o que o autor diz?

– O autor não diz nada – respondeu Guimarães Rosa com uma risada de menino grande, feliz por ter atraído o colega a uma cilada.

Mostrou-me o índice no começo do volume, curioso de ver se eu lhe descobria o macete.

– Será a ordem alfabética em que os títulos estão arrumados?

– Olhe melhor: há dois que estão fora da ordem

– Por que?

– Se não eles acham fácil?

“Eles” eram evidentemente os críticos. Rosa para quem escrever tinha tanto de brincar quanto de rezar, antegozava-lhes a perplexidade encontrando prazer em aumentá-la. Dir-se-ia até que nesse volume quis adrede submetê-los a uma corrida de obstáculos (RÓNAI, In ROSA, 1991, p. 528).

Além dessa brincadeira com o índice, *Tutameia* conteria o ineditismo de quatro prefácios.

Assim, com este texto, espero ter feito ver uma vontade de editoria no escritor João Guimarães Rosa, que sempre buscou criar novas possibilidades para a linguagem em todas as instâncias do livro, com vistas a claros enigmas. Características do espírito inquieto desse estilista exigente da linguagem, cujos desenhos e símbolos são entes do sertão, assim como uma vogal, uma consoante, um til, um acento circunflexo que, em razão poética, não pode faltar. Nem sempre as opções editoriais fizeram jus a esse estilista. No entanto, as razões que levam às alterações no texto do autor, por mais que se desdobre um dia em explicações, jamais se justificarão.

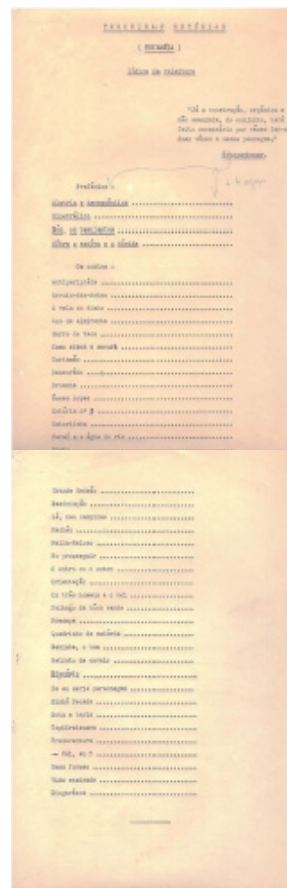


Fig. 4 – Datiloscritos de *Tutameia*.
Fonte: acervo particular do autor.

Referências bibliográficas

- BACHELARD, Gaston. O ar e os sonhos. Trad. Antônio de Pádua Danesi. São Paulo: Martins Fontes, 2001.
- COUTINHO, Eduardo F. (Org.). Guimarães Rosa. Coleção Fortuna Crítica, v. 6. Direção de Afrânio Coutinho. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1991.
- DELEUZE, Gilles; GUATTARI, Félix. Mil platôs. Volume 1. Trad. Ana Lúcia de Oliveira, Aurélio Guerra Neto e Célia Pinto Costa. Rio de Janeiro: Editora 34, 1996.
- DELEUZE, Gilles; GUATTARI, Félix. O que é a filosofia. Trad. Bento Prado Jr. e Alberto Alonso Muñoz. Rio de Janeiro: Editora 34, 1992.
- DUBORGEL, Bruno. Imaginário e pedagogia. Lisboa: Instituto Piaget, 1992.
- ROSA, João Guimarães. Ave, palavra. Rio de Janeiro: Editora José Olympio, 1970.
- ROSA, João Guimarães. Estas estórias. Rio de Janeiro: Editora José Olympio, 1969.
- ROSA, João Guimarães. Grande sertão: veredas. Rio de Janeiro: Editora José Olympio. 1956.
- ROSA, João Guimarães. Grande sertão: veredas. Rio de Janeiro: Editora José Olympio. 1968.
- ROSA, João Guimarães. No Urubuquaquá, no Pinhém. Rio de Janeiro: Editora José Olympio, 1965.

Edição e afrodescendência:
os quilombos editoriais
como redes de sociabilidade
no Brasil*

Luiz Henrique Silva de Oliveira

* Agradeço à FAPEMIG pelo apoio financeiro à realização deste trabalho, no âmbito do literafro – fase 2, projeto realizado pelo NEIA/UFMG em parceria com o GIECE-CEFET-MG.

Introdução

No âmbito das Humanidades, os conceitos científicos são produzidos, discutidos e fomentados para facilitar a compreensão de fenômenos e problemas presentes na sociedade. Parte destes conceitos dizem respeito a bens materiais e imateriais. Resultado de quem *pode* atuar em determinados campos, dadas as suas *codificações*, conforme aponta Bourdieu, em *Os usos sociais da ciência* e em outros trabalhos, os conceitos são resultados de observações, crenças, valores, ponto de vista e condições de época dos chamados produtores da ciência. Concebidos, proposto, discutidos, validados e/ou refutados no interior da chamada comunidade acadêmica, os termos norteadores refletem em grande medida os valores da sociedade ou do grupo que os presidem. A comunidade acadêmica, como campo, nos termos que Pierre Bourdieu confere, também está pautada pelo jogo de legitimações, trocas e transferências de capitais de ordem simbólica capazes de posicionar a uns à centralidade e a outros à periferia do jogo. Numa realidade cada vez mais codificada e endossada pela ciência (ao menos como discurso que recobre a realidade), podemos indagar se os conceitos compreendem bem a realidade de que falam. Forjada em grande medida por uma ciência que tem cor,

interesses, classe social e outras marcas, encobertas pela codificação, é de se indagar em que medida se faz necessária a problematização dos operadores teóricos, principalmente quando estes se referem a grupos e manifestações culturais e artísticas considerados marginais.

No âmbito dos estudos de edição, por exemplo, pensar as iniciativas de publicações do coletivo afro-brasileiro, por meio dos operadores existentes, apenas por meio e suas definições atribuídas em dicionário, parece redutor. Isso porque, por exemplo, ao pensarmos as “editoras” negras não basta levar em conta apenas o “estabelecimento que publica obras impressas, gravadas etc.,” aceção comum ao Aurélio e ao Houaiss. Há que se levar em conta que, para além do estabelecimento, isto é, para além da dimensão comercial, existe uma dimensão empreendedora de ações que escapam às ações de mais valia. Há todo um constructo de atividades de intervenção e, principalmente, de resistência ao campo editorial, nos termos de Bourdieu, ou seja, ao grande mercado, o qual monopoliza, homogeneiza, autoriza e silencia discursos, resultado de inúmeros interesses, os quais normalmente não estão interessados e alterar *o estado de coisas e de vozes*.

Parece apropriado referir-se às editoras negras como quilombos, entendendo este termo em sua aceção metafórica. Henrique Cunha Jr. lembra que “o conceito de quilombo tem sido pensado no campo da identidade cultural, do território e da permanência histórica” ligado à “produção da identidade e da territorialidade” (CUNHA JUNIOR, 2012, p. 163). E é neste sentido da retomada do

conceito em sua convocação de identidade, território e permanência que me valho do quilombo como metáfora para compreensão das iniciativas editoriais negras, ciente de que as epistemes correntes no campo não conseguem explicar a contento o objeto. Não tenho a pretensão de contemplá-lo da sua vastidão. Pretendi, isso sim, deslocar os olhares já tão acostumados a observá-lo pelos mesmos ângulos.

Desta forma, por *quilombos editoriais* proponho entender um conjunto de iniciativas no campo editorial, comprometidas com a difusão de temas especificamente ligados ao universo afrodescendente com explícito propósito de alterar as configurações do imaginário social predominante. Possuem caráter deliberadamente independente. Seus autores são preferencialmente negros ou brancos comprometidos com o combate ao racismo em todas as suas formas. O catálogo é vasto e diverso, com ênfase em ciências humanas, artes e cultura. Possuem nítido projeto de intervenção político-intelectual a fim de criar debates e formar leitores sensíveis à diversidade em sentido amplo. Espaços de ação e resistência ao bloqueio tácito no campo editorial brasileiro.

Os quilombos editoriais fazem parte de um conjunto mais amplo de redes de sociabilidade entre negros. Neste trabalho, as redes de sociabilidade são entendidas como iniciativas de arregimentação do coletivo negro para fins de convívio, atuação e resistência. São exemplos a Frente Negra Brasileira (FNB); o Teatro Experimental do Negro (TEN); e o Movimento Negro Unificado (MNU). Já os quilombos editoriais são redes que atuam prioritariamente no

¹ Não inserimos no âmbito dos quilombos editoriais a Eboh, livraria que funcionou em São Paulo nos anos de 1980. Chegou a editar algumas obras. Contudo, o foco principal de atuação era o comércio de livros. O mesmo vale para a Kitabu, do Rio de Janeiro. Considero ambas iniciativas como redes de sociabilidade. Já o selo editorial Aquilombô, de Belo Horizonte, surgiu justamente em 2018 e está em processo de formação de seu catálogo. Neste caso, um quilombo editorial.

² A Imprensa Negra e as Edições dos Autores não serão discutidas aqui, mas compõe os quilombos editoriais. Por questões de tempo e delimitação, a proposta deste trabalho é aproximar um corpus analítico mais homogêneo e, por isso, composto apenas pelas editoras.

universo editorial: a Imprensa Negra (séculos XIX e XX); a Tipografia Dois de Dezembro; a série literária Cadernos Negros; a Editora Pallas; o grupo Quilombhoje; a Mazza Edições; a Nandyala Editora; a Editora Ogum's Toques Negros; a Editora Malê; a Ciclo Contínuo Editorial; e as edições dos próprios autores¹.

1. Os quilombos editoriais

Este trabalho concentrará esforço em tentar caracterizar a atuação destes quilombos editoriais como parte das redes de sociabilidade. Para isso, tentar-se-á discutí-los por meio daquilo que considero sua principal marca: o caráter independente².

1.1 Quilombos editoriais como iniciativas independentes

Hernán López Winne e Victor Malumián (2016) dividem as iniciativas editoriais em três categorias: a humanista; a capitalista selvagem; e a híbrida ou independente.

A iniciativa editorial humanista preocupa-se com o conteúdo que publica e pouco se interessa pelas fontes de recursos da editora. Para ela, o ganho de capital não importa tanto, pois geralmente há fontes de onde se retira a subsistência (do editor e/ou da empresa). O lucro não é problema ou a direção única de suas ações. Interessa a

esta iniciativa deixar sua marca por meio de bons produtos, os quais demonstrem rigoroso projeto gráfico. Cito como exemplo a extinta Cosac y Naify³.

A iniciativa editorial capitalista selvagem está preocupada unicamente com o ganho financeiro. O produto editorial é ferramenta para a arrecadação e, geralmente, está pautado por assuntos ligados ao senso comum, à cultura de massa, aos produtos consagrados ou pelo campo religioso, em determinados casos. Isso não quer dizer que seus produtos tenham qualidade “ruim” graficamente ou sejam “rasos” esteticamente. Varrem uma vasta e diversa gama de assuntos, temas e nuances culturais. Atuam em uma zona do campo editorial disputadíssima em termos financeiros e de consagração, daí a necessidade da selvageria competitiva. Ou competem, ou diminuem drasticamente sua fatia no mercado. Exemplos seriam muitos. Fiquemos com os grandes grupos editoriais que publicam desde clássicos da literatura universal até *best sellers*, como Pearson, Reed Elsevier, Thomson Reuters, Hachette Livre, Grupo Planeta, Random House, entre outros. No caso brasileiro, poderíamos citar as editoras Rocco, Companhia das Letras e Record.

Por fim, há a iniciativa editorial híbrida ou independente. Este tipo de iniciativa procura conjugar as duas práticas anteriores, embora seja difícil manter este equilíbrio de atuação. Há preocupação com o catálogo, porque precisa ser atraente e possuir preço competitivo. De modo geral, a iniciativa híbrida ou independente atua nas zonas intersticiais em relação às anteriores, isto é, nas franjas do amplo

³ A este respeito, vale conferir a entrevista de Charles Cosac à Folha de São Paulo, publicada em 30/11/2015, e a matéria especial sobre o assunto publicada pelo portal Gauchazh, em 03/12/2015. Esta matéria intitula-se “Perguntas e respostas sobre o fechamento da Cosac Naify” e está disponível em: <https://gauchazh.clicrbs.com.br/cultura-e-lazer/noticia/2015/12/perguntas-e-respostas-sobre-o-fechamento-da-cosac-naify-4921974.html>, acesso em 05 de fevereiro de 2018.

mercado e das grandes redes editoriais. As independentes priorizam produtos pouco atraentes para o mercado de amplo capital, embora de interesse imediato por parte significativa de determinada zona desse campo. Como não está sujeita à obrigatoriedade de geração de altos volumes de capital, focaliza a construção de um catálogo de qualidade, mas sem descuidar do olhar sobre a rentabilidade dos projetos editoriais do presente, pois estes sustentam justamente os projetos do futuro. Nas palavras de López Winne e Malumián,

[o editor independente] persegue a autossustentabilidade e não depende de qualquer aporte de capital que provenha de fora de sua atividade editorial. Está comprometida com a difusão, por todos os meios possíveis, de seus autores, e a decisão sobre o que se publica ou rechaça está completamente submetida ao desejo de seu editor, sem nenhum tipo de condicionamento. É crucial a pretensão, a busca de encontrar na editora um modo de vida, um sustento econômico. (LÓPEZ WINNE & MALUMIÁN, 2016, p. 14)

Defendemos que os quilombos editoriais, enquanto redes de sociabilidade negras, conforme citado anteriormente, são exemplos desta vertente editorial. Mas o que, em suma, caracterizaria uma iniciativa editorial independente? E, mais especificamente: o que caracterizaria uma iniciativa editorial *independente e negra* (ou ainda, o que caracterizaria um quilombo editorial)?

A primeira pergunta, de acordo com López Winne e Malumián (2016), pode ser respondida pelas seguintes instâncias: a relação com o mercado; o desejo de autono-

mia no campo editorial; o aporte de capital; o agenciamento cultural; e o profissionalismo editorial.

Já a segunda questão solicita um suplemento de sentido: o compromisso com a produção e difusão de textos/produtos, autores e obras de sujeitos afrodescendentes, como fim e começo.

No que diz respeito ao mercado, a iniciativa editorial independente não pode sucumbir às leis de oferta e procura, tampouco aos modismos culturais no momento de escolher os textos a serem publicados.

As iniciativas editoriais independentes precisam elaborar o seu catálogo de acordo com a coerência de seu conteúdo e em atenção prioritária ao público que pretende acertar. No caso destas iniciativas, a prioridade da autoria negra afirma o espaço do protagonismo artístico a determinado conjunto de escritores cujos textos não penetram a contento os grandes conglomerados editoriais. Ao mesmo tempo, a autoria demarcada aqui rechaça qualquer possibilidade de publicação de literatura negrista ou de mera abordagem da temática negra, entendida como objeto ou como alvo de estereótipo. O compromisso passa pelo respeito ao público, que é consumidor, mas também espera coerência estética e política dos editores no trato cultural.

Neste caso, publicar um livro ou produto editorial é estabelecer um diálogo de natureza libertária com a sociedade e, por isso, os quilombos editoriais apostam na consistência do “catálogo de fundo” a cada nova publicação, a qual precisa difundir, discutir, dialogar, fazer unidade com os títulos anteriores. Estas escolhas fatalmente seriam alte-

radas ou não fariam sentido ao longo dos tempos caso os quilombos editoriais estivessem subordinados unicamente às leis de mercado e à ditadura da novidade em tempos de globalização.

Os quilombos editoriais, como iniciativas independentes, marcam, por meio de determinadas estratégias de produção e circulação, um nicho ou um público objetivo: “à medida que se constrói o catálogo e [...] soma títulos, esta relação se faz mais estreita e definida, seja de forma consciente ou inconsciente”, explicam López Winne e Victor Malumián (2016, p. 3). Daí, ao meu ver, uma das fórmulas de longevidade das iniciativas editoriais especificamente negras.

O critério de publicação talvez seja o assunto mais melindroso para as iniciativas editoriais independentes, porque dizem respeito à autonomia necessária a elas. “Sabe-se que se julga um editor [independente] mais por aquilo que decide negar do que por aquilo que aceita publicar. Aí se julga sua verdadeira autonomia: a liberdade de negar” (LÓPEZ WINNE & MALUMIÁN, 2016, p. 6).

Os editores destas iniciativas abordadas aqui participam do processo de escolha dos textos que comporão cada volume. Aspecto decisivo é que eles não monopolizam o processo. No caso das séries literárias e editoras, como *Cadernos Negros* e *Mazza Edições* entre outras, personalidades negras são escolhidas para que realizem a seleção dos originais. Este aspecto é positivo porque representa uma forma de garantir a diversidade temática

e estética. Se o editor “fala” através de seu catálogo, “grande parte do seu discurso tem que estar destinado às alternativas às concentrações temáticas” (LÓPEZ WINNE & MALUMIÁN, 2016, p. 6). Um vetor comum entre as iniciativas editoriais negras é justamente a bibliodiversidade. Por isso, as iniciativas editoriais independentes, ao menos do ponto de vista daquelas direcionadas à negritude, em grande medida são formadas por grupos ou pessoas não somente apaixonadas, mas principalmente conscientes das implicações de seus trabalhos.

Do ponto de vista do aporte de capital, uma iniciativa editorial independente não pode ser parte de um grupo econômico, nem tomar suas decisões com base nas pressões, principalmente financeiras, de seus sócios ou acionistas, quando for o caso. Suas publicações não podem estar reduzidas a somente alcançar os objetivos ou metas de venda. “Suas decisões têm que estar marcadas por uma aposta ideológica, estética e cultural” (LÓPEZ WINNE & MALUMIÁN, 2016, p. 6). Na mesma direção, Gilles Colleu (2008, p. 5) lembra que “é quase impossível manter a autonomia editorial se não há autonomia econômica”, posição compartilhada por Anne-Marie Métaillé:

[autonomia] é fazer livros que não se consideram simples mercadorias. [...] Há mil maneiras de perder a independência, como por exemplo fazer parte de um banco no que diz respeito ao capital e encontrar-se enfiado em uma lógica de rentabilidade a curto prazo, em contraste com este tempo (ampliado) que é o dos livros. (METAILLÉ, 2007, p. 11)

Os quilombos editoriais não têm por recorrência receberem apoio de empresas, outros grupos editoriais ou mesmo do Estado. Se, por um lado, esta ausência de fontes de capital financeiro tem dificultado a trajetória e a circulação das iniciativas editoriais negras, por outro é justamente este o fator de autonomia para a veiculação e disseminação de textos e assuntos livres de censuras as mais distintas. Trata-se de um aporte de capital de ordem simbólica não medido em papel moeda.

O editor independente aspira ser um mediador, isto é, “agente de trocas, aporte e sustento da cultura” (LÓPEZ WINNE & MALUMIÁN, 2016, p. 11). É necessário não somente entender o processo de produção e gestão do livro, compreendido como produto. É preciso também estar atento a tudo aquilo que o envolve: a constante difusão do autor, a relação com os livreiros, com a gráfica e com os leitores, tudo isso é parte de suas múltiplas facetas, tão importantes como a obsessão pelo cuidado com o formato. A atenção às demandas sociais também o são. Isso fica evidente não só no cuidado com os livros das iniciativas editoriais negras, como por exemplo os da Mazza, Nandyala, Ogum’s Toques, Malê e Ciclo Contínuo, etc., as quais acompanham as tendências e possibilidades tecnológicas, mas também prezam pela constante mescla entre autores jovens e consagrados no campo específico. Colocadas lado a lado, as gerações de autores demonstram continuidade da linhagem editorial e da dimensão política da escrita negra. A inserção de vozes tradicionais com novatas ajuda a construir lugar de fala e legitimação

aos que estão chegando. Editorialmente, pode-se dizer que se trata de uma estratégia de continuidade e de geração de demanda de leituras por parte do público consumidor.

Conforme López Winne e Malumián,

a responsabilidade do editor [independente] não termina quando o livro está impresso, mas aí começa uma nova etapa, tão importante como aquela da produção editorial. O editor é um atizador cultural. (LÓPEZ WINNE & MALUMIÁN, 2016, p. 12)

Como *atizador cultural*, o editor precisa fazer com que sua iniciativa perdure ao longo do tempo para deixar sua marca nos leitores. Isso é possível por meio da consistência do catálogo em função do recorte de leitor a ser atingido. O editor independente, por sua vez, necessita que suas edições não passem inadvertidas. Para poder perdurar, é necessário subsistir economicamente, o que passa pela demanda constante de criação e “atizamento” de demandas e contemplação de lacunas, ou seja, do agenciamento cultural necessário àqueles que vislumbram atuar nas franjas do grande mercado.

O agenciamento cultural, neste caso, constitui-se da construção de um “ecossistema”, capaz de se retroalimentar. Neste sentido, o catálogo de fundo – no caso, as edições pretéritas ou “clássicas”, como os melhores poemas e melhores contos da série *Cadernos Negros*, por exemplo - necessitam de um tempo de maturação. Os números atingem o ápice de vendas no lançamento (sempre em dezembro de cada ano, no caso dos *Cadernos*) mas podem garantir

certa estabilidade ou acréscimo do número de venda inicial após recomendação por parte da crítica especializada, ou após releituras dos volumes face à melhor conjuntura, após discussões e diálogos com outras obras, ou mesmo após algum acontecimento ligado à vida de determinado autor. O melhor momento de um texto pode não ser necessariamente aquele em que é lançado como novidade, quando se trata de publicação independente. Daí a necessidade de constante atitude profissional na gestão editorial de empreendimentos independentes.

De acordo com López Winne e Malumián (LÓPEZ WINNE & MALUMIÁN, 2016, p. 13), entende-se por profissional “aquele que ostenta certo saber sobre a prática que realiza”. Este saber não deve estar reduzido unicamente aos temas que mais lhe agradam, mas devem “ser amplos e diversos para abarcar a totalidade da sua prática” (idem). Isso porque é necessário antever tendências de mercado tanto num sentido amplo, envolvendo os modismos, premiações e rumos das instituições legitimadoras, quanto num sentido mais estreito, o qual envolve demandas e urgências de determinadas parcelas do mercado editorial não atendidas pela capacidade de varredura das grandes casas editoriais. Os quilombos editoriais sempre estiveram atentos às reivindicações da comunidade que representa. Desde a denúncia da condição social do negro, passando pela beleza do corpo retinto até o diálogo com outras artes, tudo isso aponta para questões e debates legítimos à comunidade afro-brasileira. A Ciclo Contínuo, em parceria com a agência de jornalismo Alma

Preta⁴, por exemplo, recoloca em discussão e circulação a vida e a obra de Carolina Maria de Jesus ao lançar os textos inéditos reunidos em *Meu Sonho é Escrever...*, organizados por Rafaella Fernandez. Vejamos, contudo, um panorama dos quilombos editoriais, entendendo-os como redes de sociabilidade e de base operacional independente.

1.2 (Paula Brito e a) Tipografia Dois de Dezembro

A chegada da corte portuguesa, em 1808, ocasionou a instalação de Brasil de diversos aparatos administrativos e de serviços, dentre eles a imprensa. Num primeiro momento, o Império, por meio da Imprensa Régia, monopolizava a produção oficial de impressos. Adiante, movidas a interesses políticos, pululam casas de imprensa no país. Neste contexto, o jovem mulato Paula Brito (1809-1861), já nos anos de 1920, após aprender o ofício de tipógrafo na Imprensa Nacional, passa a trabalhar na empresa de René Ogier e, em seguida, no Jornal do Comércio, onde foi redator e tradutor.

Em 1832, Paula Brito começou sua primeira empresa gráfica, a Tipografia Fluminense de Brito e Cia., localizada no centro da cidade do Rio de Janeiro, então centro cultural do país. Esta casa editorial foi responsável pela publicação de *A Mulher do Simplício ou A Fluminense Exaltada*, (1832-1846), primeiro jornal brasileiro dedicado ao público feminino. O compromisso com a defesa de seus irmãos de cor ganhou materialidade editorial a partir de 1833, quando

⁴ Assim a Alma Preta se define em seu site oficial: “Alma Preta é uma agência de jornalismo especializado na temática racial do Brasil. Em nosso conteúdo você encontra reportagens, coberturas, colunas, análises, produções audiovisuais, ilustrações e divulgação de eventos da comunidade afro-brasileira. Nosso objetivo é construir um novo formato de gestão de processos, pessoas e recursos através do jornalismo qualificado e independente. Além de produzir conteúdo, nossa agência oferece serviços especializados de assessoria de imprensa, design e programação. Também contamos com um sistema de contribuições para nossos assinantes e uma loja virtual como formas de garantir um jornalismo independente e de qualidade”. In: www.almapreta.com, acesso em 02 abr. 2018.

veio ao público o jornal *O Homem de Cor*, o qual mais tarde passou a se chamar *O Mulato* ou *O Homem de Cor*. Os estudos especializados têm considerado este periódico brasileiro o primeiro a lutar contra o preconceito racial. A publicação propunha o fim da escravidão, a inserção do negro na sociedade, a industrialização do país e a ampliação do acesso a bens e serviços culturais à população negra. Arrisco dizer que o jornal instaura no campo editorial a primeira rede de sociabilidade e resistência, em cujas páginas percebe-se uma ampla fratria entre afro-brasileiros.

Como se pode perceber, as pautas de Paula Brito são incômodas a uma sociedade assentada em privilégios de raça e cor, para dizer o mínimo. Logo, os recursos financeiros para os projetos editoriais de Brito advieram sempre de suas próprias expensas ou da contribuição e seus autores, em alguns casos. Não é de se assustar, pois, com o caráter independente e com a dificuldade de sustentar suas publicações. O profissionalismo e a consciência de sua missão no campo cultural fizeram com que o talento de Paula Brito fundasse a primeira casa editorial propriamente brasileira (e uma das mais importantes de sua época): a Empresa Tipográfica Dous de Dezembro. Para fazer o empreendimento prosperar, o agenciamento cultural do nosso editor, poeta, contista, jornalista, tradutor e intelectual, levou-o a constituir redes envolvendo importantes intelectuais, artistas viajantes, poetas, figuras iminentes e até o próprio D. Pedro II, fato que o colocou na centralidade do campo editorial e o possibilitou sua “militância” quilombola e editorial.

O auge das atividades da Dous de Dezembro ocorreu entre os anos de 1830 a 1860. Estima-se que tenham sido publicada uma centena de jornais e revistas e, aproximadamente, 400 livros e folhetos⁵.

Vale destacar que, em 1940, na livraria-editora de Paula Brito, foi criada, uma sociedade literária sem estatutos, na qual se reuniam romancistas, poetas, jornalistas, compositores, profissionais liberais, políticos e líderes da sociedade carioca: a Petalógica, palavra originária de “peta” (mentira), cuja proposta era a de promover uma série de encontros voltados ao “estudo da mentira” (no campo editorial e social) e seus desmascaramentos.

Seus membros entendiam que, através do estudo das estratégias de construção das mentiras, seria possível aprofundar o conhecimento do ser e da natureza humana. Os membros também plantavam mentiras a fim de que os difamadores as repetissem em fossem desmascarados logo em seguida. Com resguardo de limites e proporções, as estratégias se assemelham às atuais *fake news*, tão correntes em redes sociais de hoje, e à fabricação de factoides jornalísticos, cuja reprodução, sem análise do mérito, tanto leva inúmeros sujeitos ao ridículo pela desinformação. No caso da Petalógica, trata-se de uma ação intelectual de intervenção na realidade a fim de transformar o estado de coisas em favor dos fracos e oprimidos, principalmente aqueles de pele escura. Teria refinado aqui o olhar arguto, crítico e irônico de Machado de Assis em relação às dinâmicas da sociedade brasileira?

⁵ Dentre os autores brasileiros publicados por Paula Brito, destacam-se: Joaquim Manoel de Macedo, Casimiro de Abreu, Gonçalves de Magalhães, José de Alencar, Martins Penna, Machado de Assis, Manuel de Araújo Porto-Alegre, Domingos Alves Branco Moniz Barreto, Augusto Emílio Zaluar. Foi o editor de uma das primeiras peças de teatro brasileiro, *Antônio José ou o poeta e a Inquisição*, de Gonçalves de Magalhães, em 1839; do que é considerado o primeiro romance brasileiro, *O filho do pescador*, de Teixeira e Souza, em 1843; e daquela que é tida como a primeira ópera brasileira, a comédia lírica *A Noite de São João*, de José de Alencar, apresentada sob a regência de Carlos Gomes em 1860. Também é dele a primeira edição de *Últimos cantos*, de Gonçalves Dias, em 1851; a edição completa, em 2 volumes lançados em 1851, das *Mauricianas*, do Padre José Maurício Nunes Garcia; e a sexta edição de *O Uruguai*, de Basílio da Gama, lançada em 1855. Paula Brito foi ainda poeta, contista e tradutor. Entre seus contos publicados em jornais, estão “O enjeitado” e “A mãe-irmã” (ambos no *Jornal do Comércio*, Rio de Janeiro, 1839). Já seus poemas, foram compilados por Moreira de Azevedo, na obra póstuma *Poesias de Francisco de Paula Brito*, publicada em 1863. Traduziu diversos autores, como Frederic Soulié, Cordelier Delanoue, Pitre Chevalier, Alexandre Dumas, Emile Silvestre, Julis A. David e Cretineau July.

Isso porque Machado de Assis começou a trabalhar na tipografia de Paula Brito, em 1854, como revisor. Também com Paula Brito, Machado iniciou sua carreira literária ao escrever para o periódico *A Marmota Fluminense* (publicado por Paula Brito desde 1847, ainda quando se chamava apenas *A Marmota*). Neste jornal, saiu o poema “Ela” (1855). *A Queda que as mulheres têm para os tolos e Desencantos, fantasia dramática*, primeiros trabalhos de Machado de Assis, também foram publicados por Paula Brito, em 1861, no mesmo ano da morte do editor. Não julgo gratuita a acolhida de Assis por Brito. Creio fazer parte de uma estratégia quilombola de resistência e empoderamento de seu coletivo. Ao dar vez à voz de Machado, a mediação cultural de Paula Brito “autoriza” e legitima no campo editorial um dos maiores talentos de nossas letras e um dos maiores dissecadores da sociedade brasileira oitocentista, cujas análises também discutem, com sutileza, elegância e fina palavra, a condição do negro, conforme se pode ver nos contos “Pai contra mãe”, “O caso da vara”, “Mariana”, no poema “Sabina”, ou nos romances, cuja cena mais decisiva repousa em *Memórias póstumas de Brás Cubas*.

1.3 Pallas Editora

Fazendo um enorme salto, a década de 1970 foi extremamente agitada quando o assunto é a arregimentação de grupos e coletivos negros. Nasciam mo-

vimentos como o MNU, formado no âmbito do CECAN (Centro de Cultura e Arte Negra), espaço onde os jovens negros, principalmente, reuniam-se a fim de promover discussões de ordem política, social e cultural. O movimento *soul* conquistava cada vez mais adeptos no âmbito da juventude negra, que se reunia em maior número no viaduto do Chá, centro de São Paulo, e nos bailes *blacks*, conforme bem lembra Carlindo Fausto Antônio (2005, p. 13-22). Além disso, 1978 demarcava os noventa anos de assinatura da Lei Áurea. Tudo isso sem desconsiderar os antecedentes editoriais listados na seção anterior.

No contexto mundial, Aline Costa (2008, p. 19) sublinha que a década de 1970 presenciou a independência de vários países africanos, como Angola e Moçambique. O ano de 1978 foi eleito pela ONU como “Ano Internacional Anti-apartheid”. No contexto estadunidense, eclodiam discussões pelos direitos civis e ações afirmativas, ao mesmo tempo em que movimentos como “Black Panthers” e o “Black Arts Movement” ganhavam adesão da juventude. A luta contra a discriminação, portanto, estava em pleno curso e os impactos por aqui seriam evidentes.

No Brasil, datam desta época as primeiras entradas de negros nas universidades, fato que permitiu mais contato deste coletivo populacional com diversas linguagens artísticas, tais como literatura, cinema, teatro, artes plásticas entre outras. Ressalte-se que as gerações anteriores aos anos de 1970 não puderam ter acesso a estes produtos e à formação universitária de maneira ampla.

Resultante do acúmulo de discussões deste momento, surge a Pallas Editora, pioneira em publicações voltadas ao universo cultural afrodescendente, fundada no Rio de Janeiro no ano de 1975. Fazendo jus ao *slogan* de abertura de seu site (“na vanguarda da cultura afro-brasileira”), durante toda sua trajetória, nota-se a consciência da intervenção no campo cultural por meio do agenciamento de autores e textos num cenário informacional precário sobre a herança negra, como ocorre no Brasil. Daí que significativa parte do catálogo da casa editorial está voltada aos saberes africanos da diáspora e sua importância para a construção de nossa nacionalidade”. Conforme se lê no site da editora,

nossa casa editorial busca recuperar e registrar tradições religiosas, linguísticas e filosóficas dos vários povos africanos continuamente trazidos para o Brasil durante o regime escravista. Acompanhamos, ainda, as manifestações afro-brasileiras contemporâneas, valorizando-as como formas fundamentais de expressão da brasilidade (http://www.pallaseditora.com.br/pagina/a_editora/2, acesso em 08 mai. 2018).

O espectro do catálogo é vasto e diverso: religião; magia; tarô; yoga; saúde; cultura cigana; autoajuda; jogos; obras de referência; ciências sociais; antropologia; cinema; filosofia; não ficção; ficção e poesia. Dentre seus autores estão nomes de destaque, como Conceição Evaristo, Cidinha da Silva, Nei Lopes, Uelinton Farias, Paula Tavares (Angola), Ondjaki (Angola), Kangni Alem (Togo), dentre muitos outros.

1.4 *Cadernos Negros* e o Quilombhoje

A primeira edição dos *Cadernos Negros* foi lançada em 1978, na cidade de Araraquara, durante o primeiro I Festival Comunitário Negro Zumbi, em um contexto de efervescência nas cenas política e cultural brasileiras⁶. A ideia de se criar um espaço editorial/literário como os *Cadernos* significava a possibilidade de tematização da subjetividade do coletivo negro brasileiro sem as amarras do mercado editorial hegemônico. O nome *Cadernos Negros* surgiu pelo fato de que Carolina Maria de Jesus, que tinha morrido em 1977, escrevia em cadernos. Trata-se de uma nítida homenagem a uma das vozes precursoras da literatura afro-brasileira. A primeira publicação contou com a participação de Celinha, Oswaldo de Camargo, Cuti, Henrique Cunha, Eduardo de Oliveira, entre outros.

A série significa oportunidade para a prática de criação literária diferenciada pois possibilita que os descendentes de africanos passem de objeto a sujeito da escrita, enriquecendo ainda a discussão a respeito da questão racial.

É importante reafirmar que o público leitor de *Cadernos* é heterogêneo (comunidade afro-brasileira, especialmente universitários, professores, profissionais liberais, etc.). Contudo, existem leitores “comuns” e intelectuais pertencentes a outros segmentos étnicos da população. Neste sentido, os *Cadernos* atendem a uma demanda por um tipo de literatura não oferecida pelo mercado editorial, porque

⁶ É válido ressaltar que em 1977 o jornalista Hamilton Cardoso organizou a coletânea *Negrice*; um ano antes, em 1976, surgira em Santos a *Coletânea de poesia negra*, ambas mimeografadas e em formato estético e conteudíssimo semelhante à da imprensa negra de décadas antes. Cuti considera o jornal *Árvore das Palavras* o mais subversivo no seu conteúdo, pois tratava de revoluções de pensamento e consciência acerca do lugar do negro na sociedade brasileira (1985). Conferir: SILVA, Luiz. (Cuti). “Um pouco de história”. In *QUILOMBHOJE* (Org.). *Cadernos Negros* 8. São Paulo: Ed. dos Autores, 1985.

não interessante para ele. Nas franjas do grande mercado, portanto, a série angaria seus leitores. A publicação foi capaz de arregimentar escritores negros que viram nela possibilidade de espaço para publicação de seus textos e mecanismos de comunicação com o público principalmente negro, também pouco contemplado pelo grande mercado.

Dos primeiros encontros entre os autores de *Cadernos Negros* nasceu o grupo Quilombhoje, o qual foi designado para nomear o coletivo de autores que discutia o papel do negro na literatura brasileira e se tornaria responsável pela publicação dos *Cadernos* mais tarde. O Quilombhoje foi fundado em 1980, por Cuti, Oswaldo de Camargo, Paulo Colina, Abelardo Rodrigues. Desde então, passou a ser responsável pela edição dos *Cadernos*. Hoje, Esmeralda Ribeiros e Márcio Barbosa dirigem o grupo e a série.

Posteriormente, diversos autores veiculados em *Cadernos Negros*, optaram por também publicar suas obras individualmente. São exemplos dessa trajetória Cuti, Conceição Evaristo, Oswaldo de Camargo, Paulo Colina, Miriam Alves, Abelardo Rodrigues, entre muitos outros.

Os objetivos do Quilombhoje são: discutir e aprofundar a experiência afro-brasileira na literatura; incentivar o hábito da leitura; difundir a literatura afro-brasileira e desenvolver e incentivar estudos, pesquisas e diagnósticos sobre literatura e cultura negra.

O Quilombhoje nunca recebeu qualquer forma de

subsídio vindo de ONG's ou do Estado. Para manter-se, conta com a dedicação de seus membros e a boa vontade dos seus colaboradores, que, felizmente, são em número cada vez maior. (<http://www.quilombhoje.com.br/quilombhoje/historicoquilombhoje.html>, acesso em 19 e nov. de 2017), conforme aponta o site do grupo. Todas as publicações são viabilizadas por meio das contribuições dos autores, o que aponta para o caráter independente da iniciativa editorial.

O Quilombhoje foi responsável pela publicação de três obras decisivas para a memória cultural negra brasileira: *Nomes afros e seus significados* (1995)⁷; *Frente Negra Brasileira: depoimentos* (1998)⁸; e *Gostando mais de nós mesmos: perguntas e respostas sobre autoestima e questão racial* (1999)⁹. Em 2018, completará 41 anos em plena produção ininterrupta.

1.5 Mazza Edições

Fundada em 1981, a Mazza Edições tem o compromisso explícito de publicar obras referentes à cultura afro-brasileira. Indubitavelmente, é uma casa editorial pioneira no segmento. Sua fundação ocorreu no período em que se discutia a redemocratização do país, já nos anos finais da ditadura militar. Neste sentido, não é exagero dizer que a casa editorial opera como possibilidade rara de veiculação de discursos silenciados durante os anos de chumbo, o que adianta uma de suas principais voca-

⁷ O livro traz centenas de nomes de origem africana e os respectivos significados, assim como as pronúncias.

⁸ O livro traz entrevistas e textos com cinco ex-membros da Frente Negra (FNB): Aristides Barbosa, Francisco Lucrecio, José Correia Leite, Marcello Orlando Ribeiro e Placidino Damaceno Motta. A organização do volume e os textos são de Márcio Barbosa. A FNB foi uma organização negra atuante nos anos de 1930, de envergadura nacional, e que contribuiu para a sociabilidade e organização da comunidade que representava. Evoluiu para o primeiro partido político negro brasileiro e foi imediatamente dissolvido por Getúlio Vargas.

⁹ Organizado pelo Quilombhoje, o livro foi publicado pela editora Gente. Trata-se da reunião de diversas respostas dadas por psicólogos, educadores e psicoterapeutas a questões que dizem respeito não só à população afro-brasileira, mas aos brasileiros em geral. A seleção das perguntas partiu da constatação de que as imagens negativas do negro veiculadas socialmente poderiam ter um impacto sobre as relações raciais no país.

ções no campo do livro: a mediação entre autores, obras e público.

Maria Mazarello Rodrigues é a fundadora da Mazza edições, mulher negra, militante e intelectual marcada pelo intenso envolvimento com questões de ordem social, política e cultural brasileiras. A formação dela no campo editorial começou já na prática, tal como ocorre com grande parte dos editores (negros) brasileiros. Mazza, assim chamada, iniciou sua imersão no universo editorial na Editora do Professor e, posteriormente, na Editora Vega, nos anos 1960 e 1970. Em seguida, Maria Mazarello cursou o mestrado em Editoração, em Paris. Formação especializada, ao meu ver, diferenciou e possibilitou a atuação profissional da editora pioneira no campo e auxiliou na confecção de produtos editoriais de qualidade com recursos bastante restritos – o que não é novidade em se tratando de editoras independentes ou quilombos editoriais.

O catálogo da editora é pautado por três valores, com os quais seus autores comungam: ética, justiça e liberdade. A iniciativa editorial demonstra ciência de seu papel político “nas franjas” do grande mercado, presidido, indiscutivelmente, pelo lucro. Não que a questão financeira não tenha importância para as pequenas e médias casas editoriais. O capital financeiro é decisivo, mas sobretudo o capital simbólico, pressuposto pelos valores da editora e espelhados nas obras de seus autores, em grande medida, sustentam as linhas editoriais justamente pela autonomia decisória advinda da desvinculação

de receitas do grande mercado. E, por consequência, porque o capital simbólico, no ciclo de longo prazo, acaba de travestindo em algum capital financeiro. E se, por um lado, os recursos próprios ou dos autores limitam a ação da casa editorial, por outro garantem a independência de suas ações e posicionam a empresa num lugar singular e de resistência no campo cultural.

Acreditando nisso, conforme o próprio site da Mazza Edições, ao longo destes mais de 30 anos a editora “investiu na publicação de autores/autoras negro(a)s e de livros que abordam os diversos aspectos da cultura afro-brasileira relacionada, por sua vez, a um largo segmento das populações excluídas no Brasil” (<http://www.mazzaedicoes.com.br/editora/>, acesso em 17 de nov. 2017). Por isso, com a certeza dos rumos e desafios de se manter um catálogo crítico e politizado, a Mazza Edições tem se tornado cada vez mais referência nacional e internacional aos estudos étnicos, raciais e de diversidade sociocultural envolvendo o nosso país.

Ainda de acordo com o site oficial da editora,

em face dos desafios gerados pela nova ordem social no Brasil e no mundo, com destaque para a aceleração do fluxo de informações, a MAZZA EDIÇÕES se propõe a atuar com sentido crítico para oferecer aos seus leitores e clientes obras que contribuam para uma melhor compreensão do passado, do presente e do futuro a ser construído. E não poderia ser outro o desejo de todos os que fazem da MAZZA EDIÇÕES uma editora e, mais que isso, uma casa de cultura viva (<http://www.mazzaedicoes.com.br/editora/>, acesso em 17 de nov. 2017).

O catálogo da Mazza Edições abrange antropologia, sociologia, história (publicações referentes às práticas do sagrado, aos movimentos sociais e à formação da historiografia brasileira), educação (publicações sobre as relações entre escola e sociedade, material didático e paradidático), literatura brasileira (prosa e poesia contemporâneas), literatura infantil e infanto-juvenil (coleções interativas e paradidáticas, livros de imagens). A editora conta ainda com o novo um novo selo: Peninha edições, homenagem à mãe de Maria Mazarello, Amarilles Pena Rodrigues, falecida em 1978. A Peninha está voltada exclusivamente para o universo infanto-juvenil. Autores como Cuti, Edimilson de Almeida Pereira, Rosa Margarida de Carvalho Rocha, Leda Maria Martins, Cidinha da Silva, Patrícia Santana, dentre outros, fazem parte da casa editorial¹⁰.

¹⁰ Conceição Evaristo foi publicada pela primeira vez pela Mazza Edições mas atualmente não tem os direitos ligados a esta casa editorial.

1.6 Ciclo Contínuo Editorial

A Ciclo Contínuo Editorial assume-se como editora independente que se dedica à publicação de obras literárias e pesquisas na área das humanidades, com enfoque especial na cultura afro-brasileira (<https://issuu.com/ciclocontinuoeditorial>, acesso em 17 de nov. 2017). Os aportes de capital provêm dos recursos oriundos das vendas de livros, das atividades realizadas pela editora, dirigida por Marciano Ventura, e dos próprios autores.

Dentre as atividades promovidas, destacam-se seminários, encontro com autores e cursos livres sobre literatura. Notícias, resenhas, divulgação de eventos e reflexões críticas podem ser encontradas no Blog da Ciclo (<http://ciclocontinuoeditorial.com/blog-da-ciclo/>).

Projetos literários são desenvolvidos pela casa. Ela faz questão de retomar acontecimentos marcantes para a história cultural afro-brasileira e, a partir deles, realizar ações e reflexões. Em 2010, a editora promoveu, por exemplo, o “Seminário 50 anos de Quarto de Despejo”, homenageando Carolina Maria de Jesus, evento em parceria com os coletivos Os Crespos, Quilombaque, Elo da Corrente, Poesia na Brasa e Literatura Suburbana; em 2011, o “Ciclo Contínuo de Literaturas”; em 2014, foi realizado São Paulo “Ano Centenário Carolina Maria de Jesus”, conjunto de ações artístico-culturais em homenagem à autora; no mesmo ano, foram realizadas, no mês de novembro, mês da consciência negra, duas edições do “Ima[r]gens Literárias – A letra P”, série de atividades culturais que integra leitura, exposição, música e bate-papo sobre literatura negra Brasileira. O projeto de maior destaque, ao nosso ver, é o “Com_textura Negra”, por meio do qual, desde 2015, são realizados minicursos e palestras acerca de temas referentes ao campo literário afro-brasileiro¹¹. Versões digitais dos livros podem ser acessadas e baixadas gratuitamente na “biblioteca” contida no site da editora, o que parece ser uma das robustas ações de *marketing* por ela empreendida.

O catálogo da casa reúne autores como Lino Guedes, Oswaldo de Camargo, Cuti, Fábio Mandingo, Abelar-

¹¹ Eis o histórico de atividades do Projeto Com_Textura Negra: 6/2015: minicurso “O Negro Escrito – apontamentos sobre a presença do negro na literatura brasileira”, ofertado por Oswaldo de Camargo; 10/2015: minicurso “Vozes Femi_Negras – Trajetórias, textos e estéticas da Literatura Negra Feminina”, com a Profa. Dra. Livia Natália, de Salvador/BA; 10/2015: “Literatura Negro-brasileira”, minicurso do escritor Cuti, pseudônimo de Luiz Silva, doutor em Letras pela Unicamp; 01/2016: minicurso “Literatura Negra Contemporânea”, com o Coletivo Ogum’s Toques, de Salvador, Bahia, representado por Guellwaar Adún, Mel Adún e Dú de Oliveira; 05/2016: minicurso “Afrofuturismo – herói com rosto africano: Afrofuturismo e a Literatura Afrofantástica”, ministrado por Fábio Kabral; 09/2016: “Losango Preto – o negro na perspectiva de Mário de Andrade”, panorama conferido por Angela Teodoro Grillo.

do Rodrigues, Gerson Salvador, Márcio Folha, Ana Paula dos Santos Risos, Angela Teodoro Grillo, Sérgio Ballouk, entre outros, divididos principalmente entre os gêneros literatura afro-brasileira e ensaios.

1.7 Nandyala Editora

A Editora Nandyala define-se, no *site* dela, como “um novo conceito em publicações no universo de Língua Portuguesa”. O termo significa “nascido em tempo de fome”, talvez afazendo jus ao momento de sua fundação, ávido pela difusão e conhecimento acerca de África e sua diáspora. Ainda segundo o *site* da editora, sua missão é “colaborar com o efetivo respeito às diferenças, para uma vivência social sustentável na diversidade como exigência imperiosa do século XXI” (<http://nandyalalivros.com.br/missao>, acesso em 19 de nov. 2017). Sua linha editorial possui caráter político, mais especificamente por meio da luta contra o racismo e o sexismo, mediada pela leitura em favor do respeito à diversidade.

Fundada Belo Horizonte, no início dos anos 2000, por Íris Amâncio e Rosa Margarida, a editora sempre esteve preocupada com a bibliodiversidade e com a difusão prioritária da escrita de afrodescendentes. Assim, autores africanos, caribenhos e brasileiros compõem o catálogo da casa, num *mix* de assuntos que contemplam: biografias; testemunhos; memórias; estudos sobre África (histórias, filosofias e sociedades); relações étnico-raciais;

diáspora negra; relações de gênero; artes; performances; religiosidades; literatura infantil; literatura juvenil; literatura afro-brasileira; literaturas africanas; crítica literária; educação; materiais pedagógicos; sustentabilidade e qualidade de vida.

Dentre seus principais autores destacam-se: Conceição Evaristo; Mirian Alves; Lia Vieira; Maria Elisa Santana; Benjamin Abras; Cidinha da Silva; Anderson Feliciano; Sandra Barroso; Madu Costa, só para citarmos alguns nomes. Entre os escritores africanos, salientamos Vera Duarte; Paulina Chiziane; Manuel Rui. A sessão de crítica literária e cultural também é bastante robusta. Nela encontramos Aimé Césaire; Carlos Moore; Edimilson de Almeida Pereira; Erisvaldo Pereira dos Santos; Amauri Mendes; José Antonio Marçal; Rosa Margarida de Carvalho; Marcos Antônio Alexandre; Édimo de Almeida Pereira; Elzira Divina Perpetua, dentre outros.

A editora não recebe apoio de instituições de quaisquer ordens. As fontes financeiras advêm de seu próprio esforço comercial e de suas ações, como cursos de formação, palestras e consultorias. Para tal, entra em cena o Instituto Nandyala, fundado na Zona da Mata Mineira (Muriaé/MG), em 2011. Atualmente o Instituto Nandyala encontra-se sediado em Belo Horizonte, no coração da capital, devido à ampliação do leque das suas atividades. Trata-se de uma entidade que tem por fim a promoção do prazer pela leitura e a difusão do livro e do conhecimento acerca do universo afrodescendente, principalmente em regiões mais distantes da capital do estado de Minas Gerais.

A Nandyala realiza ainda o projeto “Leitura em diferença”, por meio do qual promove a circulação de textos de seu catálogo, com destaque para o texto literário. No âmbito desta ação, encontram-se as “Ocupações Afroliterárias”, momentos específicos de oferta ao público de obras de autoras e autores negros de elevada qualidade conceitual e estético-discursiva, mas que quase não circulam pelo grande mercado editorial. Ainda neste sentido, a Nandyala realiza, desde 2012, a Fliafro (Festa Afroliterária do Brasil). O evento é uma iniciativa cultural e etnopedagógica voltada para a formação de profissionais da educação básica e agentes socioculturais. A programação traz palestras, oficinas, rodas de conversa com autores, sessões de autógrafos e exposições.

Trata-se, portanto, de mediação cultural no seu mais amplo sentido, pois são envolvidos todos os constituintes do sistema literário (autor, obra e público).

1.8 Editora Ogum’s Toques Negros

A Editora Ogum’s Toques Negros iniciou suas atividades no ano de 2014. Marcus Guelwaar Adún e Mel Adún estão à frente da iniciativa. Ambos são escritores e ativistas culturais, com intensa vivência no âmbito da difusão da cultura afro-brasileira. A casa editorial estreou com a *Coletânea Poética Ogum’s Toques Negros*, reunião de 19 poetas de diversas regiões do Brasil, organizada por Guelwaar Adún, Mel Adún e Alex Ratts. Arriscamos di-

zer que a publicação opera como uma espécie de “antologia-manifesto” das linhas de publicação que adiante ditarão os rumos da casa editorial. A coletânea é marcada pela diversidade de autores de diferentes tendências, gerações e concepções de literatura afro-brasileira. O título anuncia ainda o tom provocativo pressuposto pelos “toques” negros. Sejam notas que afinam um compasso étnico, sejam dicas de leitura, os poemas selecionados congregam passado e presente, experientes e novos autores, homens e mulheres, compondo, portanto, a vastidão e diversidade das linhagens e tendências da literatura em questão. A editora mantém forte atuação nas redes sociais, nelas construindo espaços alternativos de sociabilidade e difusão de suas publicações, como o *blog Ogumstoques* e o respectivo perfil de Facebook.

Por falar em manifesto e atuação política, o *site* da editora traz o tom empenhado de sua atuação e, ao mesmo tempo, sua concepção enquanto iniciativa independente, entendendo-a como aquela que refuta o amparo do grande capital e procura realizar intervenções na cena cultural por meio de suas publicações e posicionamentos. Assim, lemos no portal:

infelizmente, a Editora Ogum´s nasce da falta. Da falta que sentimos ao entrar numa livraria de médio ou grande porte e não encontrar talentos como Conceição Evaristo, Oswald de Camargo, Geny Guimarães, José Carlos Limeiras e tantxs outrxs que, há muito, se dedicam à arte e ao exercício da escrita; ao desafio da linguagem.

Nasce da falta de vergonha do país, que responde aos jornais internacionais, justificando que a ausência de escritorxs negrxs na Feira de

Frankfurt em 2013 (quando a diversidade brasileira era tema) se deve à falta de autorxs negrxs no mercado, quando quase vinte anos antes era lançado o livro *Schwarze Poesie* (Ed. Dia/Koln, 1988), organizado por Moema Parente Augel e naquele ano, 2013, devido ao sucesso de vendas que foi no passado, estava sendo lançado na versão e-book (<http://www.editoraogums.com/somos-ogums>, acesso em 17 nov. 2017).

De acordo com Marcus Guellwaar Adún, “a Editora Ogum’s nasce para contribuir com a interdição ao epistemicídio; impedir que sejamos apagadxs do mapa das letras” (<http://www.editoraogums.com/somos-ogums>, acesso em 17 nov. 2017). Desta maneira, nota-se a clara missão de (re)ativar vozes literárias negras brasileiras, dar a elas lugar e suporte no campo literário, a fim de problematizar não só o excludente grande mercado editorial brasileiro, mas principalmente lutar contra os cerceamentos das vozes de seus irmãos de cor. Esta luta passa pela defesa da diversidade e do respeito à pessoa humana, conforme é possível depreender pelo uso marcadamente provocador e político que a editora faz da linguagem (por exemplo ao marcar os gêneros com o designativo “x”, sugerindo igualdade entre o feminino e o masculino).

Guellwaar Adún prossegue afirmando o caráter independente de seu empreendimento editorial, movido pela luta contra o preconceito de cor, ao reiterar que a Editora Ogum’s já nasce tendo como missão publicar prioritariamente escritoras negras e escritores negros do Brasil e diáspora africana:

a Ogum's nasceu para seguir e dar caminhos para uma vertente literária que a todo tempo é demandada uma explicação para a sua existência. [...] A Ogum's não é somente uma editora baiana, nordestina, negra e brasileira. Somos inegavelmente diaspóricos (<http://www.editoraogums.com/somos-ogums>, acesso em 17 nov. 2017).

Ao reafirmar a diáspora, o editor assinala a vertente quilombola de sua atuação. A luta não é pequena. Garantir a produção e a circulação deste coletivo de escritores, tendo como aporte de capital apenas às expensas dos editores e, ocasionalmente, dos autores não é tarefa pouca. Ainda mais para uma casa editorial localizada fora do eixo Rio de Janeiro/São Paulo, onde o capital financeiro tende a se concentrar, conforme apontam Oliveira e Rodrigues (2017)¹². Do ponto de vista do catálogo, a Ogum's tem editado: literatura negra/afro-brasileira; ensaios; literatura infantil e literatura juvenil. Autores como Mirian Alves, Lívia Natália, Edimilson de Almeida Pereira, José Carlos Limeira, Dú Oliveira, Mel Adún e Guellwaar Adún marcam presença na iniciativa editorial.

1.9 Editora Malê

A Malê é uma editora e uma produtora cultural, fundada por Vagner Amaro e Francisco Jorge, em agosto de 2015, no Rio de Janeiro, RJ. Foi planejada com objetivos bem específicos: “aumentar a visibilidade de escritores e escritoras negros contemporâneos; ampliar o acesso às suas obras; e contribuir com a modificação das ideias pré-conce-

¹² Para se ter dimensão da concentração editorial Oliveira e Rodrigues (2017) consideraram os contos e romances afro-brasileiros, publicados de 1859 a 2015. Das 88 publicações de contos, 28 aconteceram na cidade do Rio de Janeiro; 24 na cidade de São Paulo; e 13 na cidade de Belo Horizonte. Em Salvador, foram publicados cinco livros de contos. Em Porto Alegre e Santos, ocorreram duas publicações em cada uma das cidades. Nas cidades de Blumenau, Brasília, Lorena, Petrópolis e São Luís foi localizada a publicação de apenas um livro de contos em cada uma. Dos 61 romances publicados, 34 ocorreram na cidade do Rio de Janeiro; 14 em São Paulo e quatro em Salvador. Em Belo Horizonte, Blumenau, Florianópolis e São Luís, ocorreram duas publicações por cidade. Nas cidades de Campinas, Curitiba, Porto Alegre e Santos foi localizado apenas um romance publicado em cada uma delas. Não foi possível determinar a cidade onde se deu a publicação de oito títulos romanescos, pois esta informação não estava contida nas fichas catalográficas. Cf. OLIVEIRA, Luiz Henrique Silva de; RODRIGUES, Fabiane Cristine. Panorama editorial da literatura afro-brasileira através dos gêneros romance e conto. *Em tese*. Belo Horizonte. v. 22 n. 3 set.-dez. 2016 p. 90-107.

bidas sobre os indivíduos negros no Brasil, conforme assinala Vagner Amaro (<http://www.letras.ufmg.br/literafro/editoras/1034-editora-male-entrevista-com-vagner-amaro>, acesso em 09 abr. 2018) . Nota-se a concepção de uma missão política bem delineada.

Prova disso é a consciência da intervenção na cena cultural por meio da edição de livros. A Malê não se preocupa somente com a edição e livros. A editora aposta na formação de novos escritores, por meio de oficinas de escrita criativa. Organiza o Prêmio Malê de Literatura, o qual contempla a publicação dos textos e autores vencedores. Realiza eventos literários. Promove a circulação de seus autores e oferece assessoria de imprensa e imprensa aos autores/livros que editaram.

O catálogo da Malê prioriza a edição de textos de literatura (romances, contos, poesia e ensaios) escritos por escritoras negras e escritores negros brasileiros e outros da diáspora africana. Dentre seus autores, salientamos Maria Firmina dos Reis, Conceição Evaristo, Tom Farias, Meimei Bastos, Cristiane Sobra, Lívia Natália, Sônia Rosa, Fábio Kabral, Muniz Sodré, Martinho da Vila, Rosane Borges e Cuti. Há ainda um selo infantil voltado para temas como cultura e histórias africana, cultura e história afro-brasileira e indígena, além de textos que tratam de identidade e alteridade: o Malê Mirim.

Segundo Vagner Amaro, a editora não recebe nenhum tipo de apoio, para nenhuma edição e nenhuma atividade. Todo o investimento é feito pelos sócios. Os editores acreditam, por fim, na bibliodiversidade como

forma de democratização do universo da leitura e mais amplo acesso ao campo dos bens simbólicos.

Palavras finais

Os quilombos editoriais ultrapassam os limites de meros empreendimentos voltados ao comércio de impressos. Promovem ações estéticas e culturais ao possibilitarem que discursos antes silenciados possam circular na sociedade. Ao se colocarem desta forma, assumem que o campo editorial, como todos os campos, são objetos de disputa e, no caso abordado neste trabalho, iniciativas de resistência. As estratégias empreendidas pelos quilombos editoriais dizem respeito a cinco aspectos. Em primeiro lugar, a atuação no mercado, que pressupõe a localização em um nicho específico, nas franjas no grande mercado, que não se interessa, ou não consegue atender a toda a vastidão de consumidores, ou não se interessa por determinados assuntos e debates. Em segundo lugar, os quilombos editoriais requerem autonomia de atuação, isto é, independência do capital oriundo de grandes grupos empresariais; só assim o editor tem liberdade para escolher o que publicar, uma vez que assume sozinho os riscos e méritos. Por isso, o aporte de capital angariado quase que obrigatoriamente é todo reinvestido em publicações e ações. Isso porque os quilombos editoriais, a fim de que consigam fazer seus textos circularem e, ao mesmo tempo, com o intuito de ampliarem seus mercados leitores/consumidores, precisam atuar como agentes

culturais, promovendo, incansavelmente, o fomento do debate público. O resultado é o profissionalismo de seus editores, que aliam teoria e prática e confirmam compromisso com o coletivo afro-brasileiro.

Portanto, os quilombos editoriais são iniciativas independentes, caracterizadas por deliberada resistência editorial, focadas em determinado nicho de mercado. Movimentam-se por meio de publicações e atividades político intelectuais. Seus editores podem ser compreendidos como “atizadores culturais”, ou seja, promotores do debate público com o intuito de alteração do estado de coisas. Todos eles trabalham pela bibliodiversidade e retroalimentação de seu nicho de mercado, porque as demandas estão longe de serem esgotadas num país ainda tão avesso ao enfrentamento do preconceito de cor. Os quilombos editoriais, dadas as caracterizações acima, fazem parte, pois, do conjunto de redes de sociabilidade negra no âmbito da história nacional.

Referências bibliográficas

- ANTÔNIO, Carlindo Fausto. Cadernos Negros: esboço de análise. Campinas, SP: Unicamp, 2005. (Tese de doutorado).
- BOUDIEU, Pierre. Os usos sociais da ciência: por uma sociologia clínica do campo científico. Trad. Denice Barbaro Cotani. São Paulo: Editora UNESP. 2004.
- BOURDIEU, Pierre. As regras da arte: gênese e estrutura do campo literário. São Paulo: Companhia das Letras, 1996.
- COLLEU, Gilles. La edición independiente como herramienta protagonista de la bibliodiversidade. Buenos Aires: La Marca Editora, 2008.
- COSTA, Aline. Uma história que está apenas começando. In Ribeiro, Esmeralda, Barbosa, Márcio. (Ed.). Cadernos Negros: três décadas: ensaios, poemas, contos. São Paulo: Quilombhoje-SEPPIR, 2008.
- CUNHA JUNIOR, Henrique Antunes. Quilombo: patrimônio histórico e cultural. Revista Espaço Acadêmico, n. 129, fevereiro de 2012, p. 158-167.
- LÓPEZ WINNE, Hernán; MALUMIÁN, Víctor. Independientes, ¿de qué? Hablan los editores de América Latina. México: FCE, 2016.
- MÉTAILIÉ, Anne-Marie. Miradas cruzadas sobre la bibliodiversidade y la edición independiente. In VÁRIOS AUTORES. Los editores independientes del mundo latino y la bibliodiversidade. Ciudad de México: CNCS, 2007. p. 11-20.
- OLIVEIRA, Luiz Henrique Silva de; RODRIGUES, Fabiane Cristine. Panorama editorial da literatura afro-brasileira através dos gêneros romance e conto. Em tese. Belo Horizonte. v. 22 n. 3 set.-dez. 2016 p. 90-107.
- SILVA, Luiz. (Cuti). “Um pouco de história – prefácio”. In QUILOMBHOJE (Org.). Cadernos Negros 8. São Paulo: Ed. dos Autores, 1985.

Sites consultados

<http://ciclocontinuoeditorial.com/blog-da-ciclo/>

<http://www.editoraogums.com/somos-ogums>

<http://www.letras.ufmg.br/literafro/editoras/1034-editora-male-entrevista-com-vagner-amaro>

<http://www.mazzaedicoes.com.br/editora/>

http://www.pallaseditora.com.br/pagina/a_editora/2

<http://www.quilombhoje.com.br/quilombhoje/historicoquilombhoje.htm>

<https://issuu.com/ciclocontinuoeditorial>

Autores

Ana Elisa Ribeiro

Doutora em Linguística Aplicada pela UFMG. Professora e pesquisadora do Centro Federal de Educação Tecnológica de Minas Gerais (CEFET-MG), onde atua no ensino médio, no bacharelado em Letras - Tecnologias da Edição - e no PPG em Estudos de Linguagens.

E-mail: anadigital@gmail.com

João Batista Santiago Sobrinho

Professor de Literatura no Centro Federal de Educação Tecnológica, escritor, poeta e romancista. No momento, que já dura algum tempo, interesse-me na relação de forças entre o plano de composição (artes) e o plano de imanência (filosofia).

E-mail: joaliter@hotmail.com

José de Souza Muniz Jr

Doutor em Sociologia, mestre em Ciências da Comunicação e graduado em Comunicação Social-Editoração pela Universidade de São Paulo (USP). Realizou estágio pós-doutoral (PNPD-CAPES) no Programa de Pós-Graduação em Sociologia da Universidade Estadual do Ceará (UECE). É professor e pesquisador no Departamento de Linguagem e Tecnologia e no curso de Letras – Tecnologias da Edição do CEFET-MG.

E-mail: jmunizjr@gmail.com

Luiz Henrique Silva de Oliveira

Doutor em Teoria da Literatura e Literatura Comparada pela UFMG, onde também concluiu Pós-Doutorado em Estudos Literários. Atualmente, é Professor do Programa de Pós-Graduação em Estudos de Linguagens, da Graduação em Letras (Tecnologias de Edição) e do Ensino Médio do Centro Federal de Educação Tecnológica de Minas Gerais (CEFET-MG). Coordena o Grupo Interdisciplinar de Estudos do Campo Editorial (GIECE). Autor de Poéticas negras (2010) e Negrismo (2014). E-mail: henriqueletras@yahoo.com.br

Maria do Rosário A. Pereira

Doutora em Literatura Brasileira pela UFMG. Professora do Centro Federal de Educação Tecnológica de Minas Gerais (CEFET-MG).

Email: mariadorosario58@gmail.com

Mário Alex Rosa

Historiador pela UFOP, é mestre e doutor em Literatura Brasileira pela Universidade de São Paulo. Atualmente, cursa o Pós-doutorado no Posling/CEFET-MG. Professor universitário, tem experiência na área de Letras, com ênfase em Literatura Brasileira. Parecerista da Editora Scriptum, Belo Horizonte. Atua também como curador de Literatura. Por dois anos foi curador do Festival de literatura de São João Del Rei (FELIT). É poeta, autor dos livros ABC Futebol Clube (infantil), Ouro Preto, Via Férrea e Formigas (infantil).

E-mail: malexrosa@gmail.com

Marta Passos Pinheiro

Mestre em Literatura Brasileira pela Universidade do Estado do Rio de Janeiro e doutora em Educação pela Universidade Federal de Minas Gerais. Professora do Centro Federal de Educação Tecnológica de Minas Gerais, atuando no ensino médio, na graduação e na pós-graduação. Suas pesquisas abrangem os seguintes temas: formação de leitor de literatura, design de livros para crianças e jovens, crônica, livro didático, letramento literário, literatura infantil e juvenil.

E-mail: martapassaro@gmail.com

Patrícia Rodrigues Tanuri Baptista

Doutora em Linguística pela UFMG. Professora do Centro Federal de Educação Tecnológica de Minas Gerais (CEFET-MG).

Email: ptanuri@hotmail.com

Wagner Moreira

Doutor em Literaturas de Língua Portuguesa pela PUC Minas. É professor do CEFET-MG, onde atua como membro permanente do Posling, como professor no Curso de Letras - Tecnologias da Edição e no ensino Técnico-Integrado.

E-mail: wagnermor@cefetmg.br / wgnrjs@gmail.com

Sumário

11		Apresentação
17		Imaginar o livro Wagner Moreira
37	O mercado profissional e a formação em edição	José de Souza Muniz Jr
67	Do livro ao “livro”: ensaiando a genealogia de um objeto	Ana Elisa Ribeiro
81	Cinco livros perfumados da Editora Noa Noa	Mário Alex Rosa
105	Edição e literatura infantil: considerações sobre autoria, leitura e ethos	Maria do Rosário A. Pereira Patrícia Rodrigues Tanuri Baptista
127	O diálogo entre texto escrito, ilustração e projeto gráfico em livros de literatura infantil premiados	Marta Passos Pinheiro
171	Guimarães Rosa, editor de si mesmo?	João Batista Santiago Sobrinho

191 Edição e afrodescendência: os quilombos editoriais
como redes de sociabilidade no Brasil
Luiz Henrique Silva de Oliveira

231

Autores

Expediente

Edição e Organização
Luiz Henrique Silva Oliveira
Wagner Moreira

Revisão e Preparação de Textos
Luiz Henrique Silva Oliveira

Projeto Editorial
Leonardo Moraes
Andreia Lomas
Wagner Moreira

Execução do Miolo
Andreia Lomas

Execução da Capa
Leonardo Moraes

Revisão do Projeto Gráfico e Diagramação
Leonardo Moraes
Wagner Moreira

Apoio:



Este livro foi impresso na Gráfica Formato, no ano de 2018. O miolo em fonte minion pro com papel Off Set 90g e a capa com papel cartão triplex 300g.

