

EDITAR

nº 1 - junho/2016

livro *interfaces leituras*
poesia **arte** edição
tipo *grafias* literatura
música **lingua(gens)** letras
processos **media gráficos**
visão **ver** objetos
oralidade *criar animação* **SOM**
TRADIÇÃO *design* revista **tecnologias**
cinema **teatro** **visualidades**
ensino **imaginação** **poiesis**

Revista do curso de Letras do CEFET-MG
Departamento de Linguagem e Tecnologia

Contato: Departamento de Linguagem e Tecnologia/Secretaria do Curso de Letras
Centro Federal de Educação Tecnológica de Minas Gerais
Av. Amazonas, 5253, sala 338, Nova Suíça, CEP: 30.421-169 - Belo Horizonte-MG
E-mail: revista.lettrascefet@gmail.com

Editor responsável: Prof. Dr. Rogério Barbosa da Silva
Coeditor: Júlio Abreu

Editoração, revisão, pesquisa de imagens e diagramação deste no alunos do 4o período:

Adrielle T. de Andrade Peres - Alessandra V. Bittencourt - Alice Edwirges de C. Andrade - Ana Cláudia Muniz Soares Valério - Bárbara Moreira L. Paula - Camila Vargas dos Santos - Carolina Ladeira Vianna - Catiane de Oliveira Rocha - Célia Maria Leal - Celna Ribeiro dos Santos Silva - Darlene Leite Matos - Denise Maldonado Niffinegger - Gabriela G. D. Martins - Gabrielli da Silva Muniz Ambrozio - Gisele Camargo Pereira - Guilherme R. S. Leroy - Filipe Fernandes de Souza - Jonathan Kaefer - Juliana Camargos de Matos - Heidy Cristina G. Lopes - Leticia Oliveira de Carvalho- Lorena C. do Carmo Soares -Luana Luchesi Pinheiro - Mariana Cristina Faria - Maria Luiza V. Precioso - Marcelo Soares dos Santos - Mariana Storck F. Moura - Miguel F. Pereira - Nathalie Santos Caldeira Gomes - Priscila Viégas Duque - Queren L. Cerqueira - Rafael Vicente Ferreira - William Ferreira Matos - Vanessa Teixeira

Conselho Editorial:

Pablo Guimarães (Mazza) - pguimaraes76@gmail.com
Pablo Gobira (UEMG): pa.gobira@gmail.com
Bruno Brum (BR1Design) - bn.brum@gmail.com
Ana Elisa Ribeiro (CEFET-MG) - anadigital@gmail.com
Marta Passos (CEFET-MG) - martapassaro@gmail.com
André Araújo (Alfavaca/Posling CEFET-MG) - andre@alfavaca.com
Joubert Amaral (Gulliver Editora/Posling/CEFET-MG) - joubertamaral@gullivereditora.com.br
Júlio Abreu (Jiló Design/Posling CEFET-MG) - julioabreu1@gmail.com
João Batista Santiago Sobrinho (CEFET-MG) - joao.literatura@gmail.co
Oséias Silas Ferras (Crisálida/Posling CEFET-MG) - oseias@crisalida.com.br

Crédito das imagens:

p. 5 - Cupcacke. Disponível em: <http://www.magic4walls.com/wallpaper/two-cute-cupcakes-with-words-its-a-boy-and-its-a-girl-32356.html>. (acesso nov.2015)

p. 6: DVD Grande Sertão: Veredas. Disponível em <http://www.loja.globo/dvd-grande-sertao-veredas-4-discos.html>. (acesso jun. 2016)

p. 15, 19, 22, 23, 24, 31, 33, 34, 45: banco de imagens "Pixabay".

p. 27 - Rua Alpes, Belo Horizonte, Fotografia de Rogério Barbosa (21 jun 2016)

p. 42 - Dança de Caio Saldanha, montagem de Rogério Barbosa a partir de vídeo do autor em: <https://vimeo.com/88554815>

p. 56: <http://proust.net.br/capitulo/herman-melville/> (acesso jun. 2016)

p. 62: <http://savevsdragon.blogspot.com.br/2013/06/my-newest-petty-gods-illustration.html> (acesso jun. 2016)

Grafismos diversos produzidos pelos editores a partir de montagens fotográficas.

*TIARA TRANSPARENTE
(ROGER LEON) - 5*

*O ÉPICO NA MINISSÉRIE GRANDE SERTÃO: VEREDAS
(WILSON BARRETO FRÓIS) - 6*

*A POÉTICA DIGITAL & TIPOGRÁFICA DE ANDRÉ VALLIAS:
TRADIÇÃO RECONSTRUÍDANO CONTEMPORÂNEO
(LEONARDO DAVID DE MORAIS) - 15*

*O OCO COSMO
(CAIO SALDANHA) - 20*

*SIBILAR SELVAGEM
(CAIO SALDANHA) - 21*

*TEAR ARTESÃO
(CAIO SALDANHA) - 21*

*PORQUE NOSSO AMOR NÃO DEU CERTO
(PEDRO LOPES) - 22*

*ANÁLISE DO FILME QUE HORAS
ELA VOLTA?, DE ANNA MUylaERT
(FILIPE FERNANDES) - 23*

*EVOCO NELSON RODRIGUES... PARA QUEM
SABE "NOS RESTITUIR A GLÓRIA"
(RAFAEL FERREIRA) - 25*

*MINKISE & ENCANTADOS
(GUSTAVO TANUS) - 27*

*A POESIA E A REALIDADE NO DOCUMENTÁRIO "DA JANELA DO
MEU QUARTO" DO CINEASTA E ARTISTA VISUAL CAO GUIMARÃES
(VITOR BEDETI GOMES) - 31*

*CONFLITO ENTRE CORPO E ALMA:
CARACTERÍSTICAS DO BARROCO
(ALESSANDRARODRIGUES ÁLVARES) - 37*

*FLEXÃO ANTIMECÂNICA
(CAIO SALDANHA) - 42*

*DOS DEZ PROTOCOLOS AO DESPROTOCOLO
(CARLOS JUNIO) - 43*

*O EDITOR DE LIVROS E A FUTUROLOGIA
(Joubert Amaral) - 44*

*AUTORIA E CULTURA DE FÃ: O PAPEL DO AUTOR NAS COMUNIDADES DE FÃ
(HELENA CARVALHAIS MENEZES) - 46*

*O LIVRO ARTESANAL E SUA REPRESENTATIVIDADE NA HISTÓRIA EDITORIAL BRASILEIRA
(PAULA SERELLE MACEDO) - 53*

*BARTLEBY, O ESCRIVÃO
(ANA PAULA DA COSTA) - 55*

COLABORADORES - 63

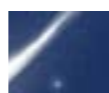
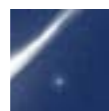


Editar é uma revista laboratório, em seu caráter experimental, produzida pelos alunos da disciplina Processos de Edição II, do curso de Letras do CEFET-MG, para circulação em meio eletrônico. Propõe-se um papel educativo, seja no campo editorial, seja nas questões atinentes à área de Letras, e também cultural, na medida que a editoração de uma revista compõe uma atividade com a literatura, a arte e as linguagens em geral na sociedade, revertendo-se em ação sociocultural. Destina-se, portanto, a veicular trabalhos produzidos por alunos dos cursos de graduação na área de Letras e afins, assim como de outros colaboradores, graduandos ou não, que proponham publicações afinadas com o escopo da Revista. As colaborações podem ser através de trabalhos criativos verbais ou não verbais ou de crítica, estabelecendo-se relações interdisciplinares com os estudos de linguagens, especialmente focando o campo das produções editoriais.

Neste primeiro número, o eixo editorial propôs constituir-se como um estudo exploratório do campo a partir do tema “Por dentro da Letras”, através de ensaios, entrevistas, resenhas de livros e de outras produções midiáticas que estabeleçam interfaces com a área do curso, Criação (isto é, textos literários, quadrinhos, charges, fotografias, vídeos e outros), projetos ou ações de extensão dentro do campo de interesse da Editar. Nesse sentido, pretendeu-se suscitar, entre outras, os diálogos interdisciplinares, envolvendo Letras, Artes, Cultura e Sociedade ou ainda interfaces internas da área como os estudos literários, linguísticos e educação, compreendendo nessa relação a formação profissional do estudante como editores, educadores e pesquisadores do campo.

Lançada a Chamada para o número, a resposta veio na forma dos trabalhos aqui publicados: poemas, crônicas, resenha de filmes, ensaios sobre literatura, arte/poesia visual, cinema e reflexões sobre o campo editorial, na forma de um artigo e um texto reflexivo. Em todos eles, porém, ficou evidente o trânsito interdisciplinar proposto, além dos trabalhos criativos de alunos do curso e de outras instituições. Cumpru-se, acreditamos, os desígnios propostos no número. Que venham os próximos, e que as letras se diversifiquem sempre! Boa leitura!

Dos editores.



Nunca imaginei ter um irmão. Já fiz dezoito anos e apesar de meus pais serem jovens, nunca me passou pela cabeça uma outra pessoa morando em nossa casa, brinquedos espalhados no chão, televisão ligada em desenhos animados, nada disso. Eis que escuto um grito no banheiro, corro até lá e minha mãe me mostra sem nem mesmo acreditar, um exame de gravidez. E o resultado: positivo.

Acompanhar a gestação foi a coisa mais gostosa; comprar tudo o que ver pela frente, satisfazer todas as vontades da minha mãe (a grávida em questão), e lotar o médico de perguntas bobas são algumas delas. Como toda família acredita no esotérico, fizemos o cálculo da lua para descobrir o sexo do bebê, sendo que o tal cálculo não dá errado com ninguém. Iríamos ter um menino em casa. Tudo ficou azul; paredes, roupas, brinquedos, berço e até o nome já estava definido: Rafael. Rafael ia ser cruzeirense, jogar vídeo game, assistir Ben 10 e ter todos os carrinhos e bonecos da loja (já tinha alguns inclusive). Chega o dia do ultrassom em que o resultado já era mais do que certeza para todo mundo, e o doutor nos manda a bomba:

- Parabéns, você vai ter uma menina.

Tiara Transparente

Todo mundo ficou feliz por ser uma menina que seria mimada ao extremo. Centenas de roupas foram às lojas para serem trocadas. Começaram a chover sapatos femininos de presente sendo que uma semana depois do resultado duas gavetas já estariam cheias de sapatos e um guarda roupa lotado de vestidos. Não escondo que fiquei um pouco decepcionado, mas como já havia traçado tantos planos, não gostei de ser contrariado, acho que esse é o efeito de ser mimado demais por dezoito anos consecutivos.

No dia 08/08/2013 às 21:33 nasceu Isabella. Eu assisti o parto, fui a primeira pessoa a pegá-la no colo, coloquei uma tiara rosa na cabeça dela para que ela não fosse trocada e por medo de não reconhecê-la da próxima vez que a visse. Nessa hora pensei “e se fosse menino, como eu iria fazer para marcá-lo? Não colocaria nele uma tiara nem que fosse azul”. Só depois que percebi o quanto desnecessária foi aquela atitude, afinal, depois de ver aquele rostinho redondo e branquelo, que eu percebi que no meio de cem crianças eu reconheceria minha irmã de longe, mesmo que a tiara fosse transparente. Até porque, não se perde de vista fácil a coisa mais importante que te aconteceu na vida.



O épico na minissérie

Sertão: Grande Veredas

Wilson Barreto Fróis*

RESUMO

Este artigo pretende discutir a minissérie Grande Sertão: Veredas, adaptação do romance homônimo de João Guimarães Rosa, focalizando o seu aspecto épico. O trabalho analisará como a produção, de forma exitosa, mostra a cultura e a natureza do sertão, o desempenho dos principais personagens, as grandes batalhas, os imensos desafios, além de discutir as relações entre a linguagem literária e a linguagem da TV. Para desenvolver sua argumentação, este trabalho apoia-se em textos de Abreu, Balogh, Bazin, Candido, Carmelino, Martin, Mungoli e do site da emissora Globo de TV, dentre outros.



Palavras-chave: épico; Grande Sertão: Veredas; minissérie; Guimarães Rosa; Avancini.



A publicação do romance Grande Sertão: Veredas, do mineiro João Guimarães Rosa, em 1956, representou um marco na literatura brasileira. A obra provocou uma grande polêmica na época, em função das inovações que apresentava, sobretudo em relação à forma. Posteriormente, melhor avaliado pela crítica, o referido romance rosiano acabou se firmando como uma das principais obras da literatura brasileira, além de alcançar projeção internacional, a partir da sua tradução para vários idiomas.

Em função desse sucesso, depois do seu lançamento até os dias atuais, Grande Sertão: Veredas tornou-se recorrente objeto de inúmeros debates e estudos científicos no âmbito acadêmico sob diversas abordagens, como: a criatividade do trabalho linguístico, o substrato filosófico, o regionalismo e a dimensão épica. Cândido (2006, p. 134), definiu bem o valor estético desse romance: “Na extraordinária obra-prima Grande Sertão: Veredas há de tudo para quem souber ler, e nela tudo é forte, belo, impecavelmente realizado. Cada um poderá abordá-lo a seu gosto (...).”

No que se refere ao aspecto épico, núcleo deste trabalho, para servir de exemplo, pode-se mencionar a tese de Abreu (2006), quando este mostra a semelhança entre Ilíada, epopeia clássica de Homero, e a mencio-

nada obra-prima do mineiro Guimarães Rosa. Entre as diversas afinidades entre os dois consagrados textos levantadas pelo pesquisador, destaca-se a identificação de Diadorim, personagem importante de Rosa, com a figura de Atena, da mitologia grega, presente na obra de Homero. Estabelecendo uma comparação entre as duas obras, Abreu (2005, p. 12) afirma: “Tanto Rosa quanto Homero abordam contos de manifestação oral de sua cultura. Frequentemente, no texto rosiano e no texto homérico há valorização de conteúdos provenientes das raízes populares.”

Nove anos após a sua publicação, o romance de Guimarães Rosa ganha a sua primeira adaptação para outras linguagens. Transforma-se no filme Grande Sertão, de 1965, dirigido pelos irmãos Geraldo Santos Pereira e Renato Santos Pereira. Exibida num momento ainda de plena vida do autor do romance, a produção cinematográfica, entretanto, não conseguiu, nem de perto, o sucesso que a obra literária atingiu.

Só duas décadas depois, Grande Sertão: Veredas é novamente adaptado para a linguagem imagética. Dessa vez é a TV que promove a recriação do texto rosiano. 1985, é válido assinalar, era o ano de convocação de eleições para a Assembleia Nacional Constituinte. Era o momento em que o país transitava do contexto autoritário, repressivo, para o

contexto de abertura, de restauração da democracia. Especificamente, a Rede Globo de Televisão aproveita-se desse instante, que oportuniza a reflexão sobre o país, produz e exhibe, em sequência, três minisséries, que “formaram uma espécie de painel da história e da cultura brasileira.” (MUNGIOLI, 2009, p. 39).

As referidas produções, nessa perspectiva identitária, buscaram, pois, a discussão sobre a constituição da nação e do povo brasileiro. Assim o público do nosso país, por meio da Globo, teve acesso, nesta ordem, às minisséries, baseadas, respectivamente, na literatura de Érico Veríssimo, Jorge Amado e Guimarães Rosa : O Tempo e o Vento (22.4 a 31.5.85); Tenda dos Milagres (29.7 a 6.9.85); Grande Sertão: Veredas (18.11.85 a 20.12.85).

Em relação à última, um trabalho expressivo de divulgação do seu lançamento foi realizado. “São inúmeros os paratextos que acompanharam a produção e a exibição da minissérie GS:V, sendo que parte deles esteve acessível ao público através de uma ampla cobertura da mídia escrita.” (XAVIER, 1999, p. 97) A própria Globo, na grade de sua programação, garantiu ampla publicidade da minissérie, deixando evidente o desafio de traduzir para a linguagem televisiva uma obra complexa e importante da literatura brasileira, o que reforçou a expectativa do público.

Exibida a recriação da obra de Rosa, a sua repercussão revela-se muito maior em relação à adaptação para o cinema na década de sessenta. Sua recepção pela crítica especializada, embora polêmica, foi muito positiva. Além de promover a obra original, aquecendo a discussão sobre a mesma, a minissérie passou, também, a ser objeto de debates, pesquisas, seminários, colóquios, congressos até os nossos dias. Na mídia, de uma forma geral, a recriação do texto do autor mineiro pela TV é mencionada de maneira recorrente como um marco da teledramaturgia brasileira. E o seu sucesso extrapolou o âmbito nacional. A adaptação foi referência em eventos internacionais. Como exemplo, pode-se ressaltar que

[...] em 2001 a minissérie fez parte da mostra *Brazil on Screen*, realizada

pelo museu Guggenheim de Nova York, juntamente com os filmes Auto da Compadecida e Orfeu e a minissérie A invenção do Brasil - produções relativamente recentes que obtiveram, em geral, boa aceitação de público e de crítica. (MUNGIOLI, 2009, p. 38)

Como já foi assinalado, este trabalho focalizará, especificamente, o aspecto épico, presente no romance, e reescrito na minissérie GS:V., adaptação de Wálter George Durst, com a colaboração de José Antônio Souza e com roteiro final e direção de Wálter Avancini.

O ÉPICO NA MINISSÉRIE GRANDE SERTÃO: VEREDAS

O componente épico na produção cinematográfica e televisiva sempre foi muito explorado. As ações de bravura dos personagens e a pujança dos grandes combates em cenários majestosos são elementos da épica com os quais o espectador, de diferentes segmentos, facilmente se identificou e ainda se identifica.

Inúmeras são as produções com esse perfil que fizeram sucesso no cinema e na TV. No cenário internacional, podemos mencionar: *Ben-Hur* (1959), do diretor William Wyler; *Coração Valente* (1995), de Mel Gibson; *Gladiador* (2000), de Ridley Scott; mais recentemente, *Hércules* (2014), sob a direção de Brett Ratner. No âmbito nacional, pode-se registrar a exibição da minissérie *Rei Davi* (2012), da Rede Record, escrita por Vivian de Oliveira e dirigida por Edson Spinello, que chegou a superar a audiência da emissora Globo, em horário nobre, em diversos momentos.

Ciente, pois, que na recepção do público há um abrigo confortável para o modelo épico, a produção cinematográfica e a televisiva tendem a enfatizá-lo no seu trabalho de adaptação.

O viés épico, na obra literária rosiana em discussão, é perceptível a partir da dimensão que se dá ao espaço natural (o sertão), cujo tamanho é o mesmo do mundo. A fala do protagonista Riobaldo confirma a magnitude desse universo: “O sertão está em toda parte.” (ROSA, 1985, p.8) É ele o grande palco da trama do escritor mineiro.

A adaptação de Avancini potencializa a visão desse cenário, por meio dos seus próprios recursos. São recorrentes no texto da minissérie cenas em que a visão do sertão se impõe de forma majestosa. A cavalgada de jagunços num momento de um belo crepúsculo, num plano geral evidente no capítulo seis, traduz, de forma exemplar, tal recorte.

Nessa produção de imagens do sertão mineiro, é perceptível a busca da fidelidade em relação ao romance e à região em foco. Aquele que conhece bem a geografia do norte de Minas, facilmente se identifica com o espaço ambiental exibido pela TV, como rios, estradas, veredas, casas, sítios, dentre outros. A emissora, produtora da minissérie, não poupou esforços nesse sentido. Para buscar a autenticidade do cenário, a produção fugiu, inclusive, dos estúdios convencionais. Um lugarejo chamado Paredão de Minas, distrito de Buritizeiro (MG) é que acolheu a equipe de produção da Globo, acompanhada de toda a infraestrutura de gravações que duraram 90 dias.

Nessa perspectiva de fidelidade, não se pode negligenciar o recurso da sonoridade da linguagem televisiva. Carmelino (2008) chama a atenção para a capacidade que o som tem para tornar mais expressivas as imagens. A musicalidade, no intuito de melhor caracterizar o sertão mineiro, se desenvolve por meio de várias formas, como: o som do genuíno cantar dos pássaros ou dos ruídos das noites; o bucólico cantar dos galos; o som das cantorias tradicionais em momentos de descontração dos jagunços; a audiência da trilha sonora, evidenciando a melodia, proveniente de uma qualificada mistura de instrumentos da região, enfatizando a desenvoltura da tradicional viola caipira. A eficácia dessa semiótica paralela se deve muito ao trabalho do maestro Júlio Medaglia que, segundo a própria emissora, ficou uma semana em Paredão de Minas para se identificar com a atmosfera do sertão, ambiente em que a trama acontece.

Na caracterização do sertanejo, podem-se destacar alguns aspectos que demonstram o significativo trabalho da adaptação. Walter Avancini, no sentido de dar uma aparência mais primitiva às roupas, além do couro, recorreu ao tecido para que

os atores pudessem ter mais movimentação nas cenas, o que correspondeu à expectativa. Além disso, segundo o pesquisador Oliveira (1999, p.105), José Antônio Souza e Íris Gomes da Costa se encarregaram de “conferir à minissérie uma maior verossimilhança em relação ao sertão mineiro” no que se refere à fala dos personagens. O trabalho deles não se restringiu à reprodução original do texto literário. Às vezes, algumas falas foram mudadas, tornando-as mais fieis em relação à cultura mineira. Para exemplificar tal situação, no texto rosiano, no momento em que Riobaldo assume a chefia do bando, ouve de Zé Bebelo: “Sei não ser terceiro, nem segundo. Minha fama de jagunço deu o final.” (ROSA, 1985, p. 409) No texto televisivo, tal construção altera-se em prol da “mineirização” da fala: “Num sei ser segundo e terceiro. Minha fama de jagunço deu finar.” (Capítulo 19 da minissérie oportuno dizer que, tradicionalmente, a própria poesia épica apresenta como uma de suas características o discurso que garante a sobrevivência da tradição, dos costumes, das origens de um povo. É o que o romance de Rosa, poético pelo seu rico trabalho linguístico, faz competentemente. A adaptação de Walter Avancini não minimiza tal procedimento. Seu trabalho, como foi pontuado, foi capaz de mostrar a cultura sertaneja de Minas, inserida no seu peculiar espaço natural, em todo o seu esplendor.

A seguir, o trabalho discorrerá sobre o desempenho de alguns personagens que concorre para fazer da minissérie Grande Sertão: Veredas, assim como o romance, uma narrativa épica. Começando pelo protagonista Riobaldo (interpretado por Tony Ramos), a adaptação suprime dele a narração em primeira pessoa, transformação que se torna inevitável, segundo Oliveira (1999), em nome da compreensão do espectador. Assim, o personagem adquire mais mobilidade, favorecendo a sua performance heroica. No desenrolar da trama televisiva, assiste-se, embora ambígua às vezes, a um processo de evolução da personagem central, construindo seu perfil épico: a aprendizagem do uso das armas, o seu ingresso no bando de Joca Ramiro, a aprendizagem das artes da batalha com Zé Bebelo (José Dumont), seu brilho como atirador, a sua coragem, a conquista de

sua liderança e a sua postura ética no exercício da mesma.

No primeiro capítulo da minissérie, já fica evidente o sinal da envergadura do enfrentamento que Riobaldo teria no enredo. O personagem, ainda na fazenda do padrinho Selorico Mendes, aprendendo a manusear armas de fogo, ouve: “Deus mesmo, quando vier, que venha armado!” Já nesse aprendizado inicial, Riobaldo revela-se um hábil atirador, requisito relevante para a sua ação heroica.

No processo evolutivo do herói no interior da trama, merece destaque, também, uma espécie de provimento que ocorre em relação a Riobaldo, lembrando o modelo de narrativa do formalista russo Vladimir Propp. Tal procedimento ocorre logo após a conquista de fama como atirador, firmada quando o referido personagem alveja com precisão uma onça, recebendo na ocasião a alcunha de Tatarana (lagarta de fogo). Depois de ser presenteado por Hermógenes com uma pistola, Riobaldo recebe do grande chefe Joca Ramiro uma winchester. A linguagem televisiva realça o significado deste último momento, que parecia preconizar uma troca de comando que iria ocorrer no futuro. Uma música especial, a entrega da arma, seguida, respectivamente pelas imagens em primeiro plano em acentuado dinamismo: o brilho nos olhos verdes do amigo Reinaldo e a ironia no semblante de Hermógenes, acompanhada de despeito. No capítulo dezoito, para coroar esse processo de provimento, o protagonista, embora ainda numa condição hierárquica inferior no bando, é privilegiado pelo fazendeiro Seô Habão, quando este lhe doa um belo cavalo negro.

Um componente relevante no perfil do herói é a sua postura ética. Riobaldo, no seu processo de formação, absorve, por exemplo, a postura de respeito aos prisioneiros, praticada por Zé Bebelo e Sô Candelário e repudia a crueldade de Hermógenes. Quando Zé Bebelo é capturado pelos jagunços, ainda sob o comando de Joca Ramiro, é submetido a um julgamento. Riobaldo, na oportunidade, demonstra inteligência e coragem na defesa do mesmo, em função da admiração que nutria por ele. Posteriormente, efetivado como líder do bando, é promovido pela fala do próprio Zé Bebelo a “Urutu branco”,

(cobra peçonhenta), “status hierárquico mais alto que o jagunço atinge.” (ABREU, 2006, p.115).



Riobaldo, disponível em: <memoriaglobo.globo.com/programas/entretimento/minis_séries/grande-sertao_veredas.htm >

Como chefe, a princípio, Riobaldo assume uma postura que destoa do seu perfil predominante. Há uma passagem na minissérie, no capítulo 21, que ilustra tal comportamento. Perturbado por um suposto pacto com o demônio, o protagonista após uma cavalgada, cai, deita-se no chão e as câmeras registram uma sequência de imagens que o atordoa, sugerindo uma indefinição entre o Diabo e Deus: serpente-diabo-bode preto- a serena Otacília - Reinaldo(Diadorim). A seguir, Riobaldo, já cavalgando, tenta matar um leproso friamente. Não o faz, em função da intervenção de Reinaldo, que, aliás, significa aquele que governa com o conselho. E, assim, na qualidade de conselheiro, Reinaldo convence o seu novo chefe a rever suas atitudes.

Refeita a postura, Riobaldo firma-se como grande líder na perseguição ao grande traidor, Hermógenes, para vingar o assassinato de Joca Ramiro, ex-grande chefe dos jagunços. Em várias passagens, o novo chefe revela a grandiosidade de um legítimo cavaleiro medieval. Como exemplo disso, garante plena integridade às mulheres no período em que o bando se hospeda na fazenda de Seo Ornelas e, na invasão à casa de Hermógenes, pede com veemência para poupar de qualquer violência as crianças e as escravas. Além disso, ao fazer a mulher de

Hermógenes como refém, preserva-a de qualquer desrespeito até o desfecho. Quando encontra uns pobres retirantes na estrada, já no capítulo 24, pede a dois de seus comandados que lhes deem proteção até chegarem a um lugar seguro. Lidera o bando com bravura, e no final, na batalha do paredão, mesmo tendo Hermógenes na mira, recusa-se a atirar nele em respeito à lealdade do confronto que se realizava, fazendo valer uma espécie de código de ética dos jagunços.

Outro personagem em que se pode visualizar esse aspecto heroico é Diadorim (com identidade masculina no bando como Reinaldo), já mencionado na abertura deste artigo. Além da sua bravura, evidente no romance, realçada nas imagens da minissérie, exerce um papel importante na construção da liderança de Riobaldo. Abreu (2006), quando compara Diadorim (Reinaldo) a Atena, da mitologia grega, destaca-lhe a astúcia e a inteligência de exímia guerreira. É ela quem enxerga, inicialmente, os traços em Riobaldo que poderiam fazer dele o legítimo sucessor de Joca Ramiro. Quando Riobaldo torna-se chefe, Reinaldo tem papel preponderante no processo de consolidação da liderança de Tatarana. Na batalha final, inclusive, sugere-lhe que vá para o alto da igreja para melhor fazer valer a sua exímia pontaria, em nome do êxito na guerra.

No embate final, a minissérie enfatiza a bravura da personagem. No último confronto, na batalha do Paredão, exhibe-se a imagem de Diadorim (interpretada pela atriz Bruna Lombardi), mostrando duas facas, propondo um combate que lembra os grandes confrontos da Idade Média. Uma nova música enfatiza o duelo e o bando liderado pela figura do grande vilão Hermógenes aceita o desafio. A imagem é memorável: corpo a corpo, frente a frente, as armas de fogo saem de cena e as facas (substituindo as espadas medievais) entram em ação.

Num determinado instante, as câmeras se concentram no confronto entre Diadorim e o grande vilão. A cena é entrecortada pela imagem de Riobaldo, preservando, fielmente, a reiteração da frase do romance rosiano: “Diabo na rua no meio do redemunho.” Hermógenes e Reinaldo se ferem mortalmente, e a cena termina com a imagem de um sobre o

outro.

No desfecho da minissérie, a grandiosidade permanece. Reinaldo é levado para a preparação do seu sepultamento. Segundo Hutchceon (2006), o som na linguagem fílmica pode acentuar os aspectos visuais e verbais. A música sacra que se ouve quando se observa o corpo de Diadorim, contribui significativamente para valorizar o momento que acaba se transformando num grande ritual, homenageando a qualidade da guerreira que ela fora, o que faz lembrar a queda gloriosa dos heróis em batalhas homéricas.

Outro personagem que se enquadra num perfil épico é o grande chefe dos jagunços, Joca Ramiro (Rubens de Falco). Analisando o texto literário, Abreu (2009, p. 151) assinala que “a imponência da descrição física de Joca Ramiro pode se relacionar com a figura icônica do supremo deus do Olimpo.” A minissérie não ofusca tal detalhe. A chegada dele ao acampamento, no sétimo capítulo, se faz de forma majestosa: surge no centro dos cavaleiros, num belo cavalo branco. Na recepção, a câmera registra os olhos verdes de Diadorim e o olhar despeitado de Hermógenes. A primeira fala de Joca Ramiro, “mineirizada”, mescla de afeto e paternalismo, é “meus fio, meus menino”, que se repete, significativamente, noutro momento (capítulo 12), na fala de Medeiro Vaz, quando este o substitui, após sua morte.

Outro episódio importante do romance, traduzido pela minissérie, que ilustra a postura elevada do chefe Joca Ramiro, é o do julgamento do comandante dos policiais, Zé Bebelo. Derrotado e preso pelos jagunços, ele é levado para ser julgado por Joca Ramiro. Este conduz o julgamento de forma exemplar, respeitando a fala do prisioneiro e a fala dos jagunços depoentes, favoráveis ou não ao réu. A ética do procedimento sobrepõe, inclusive, a certos ilegítimos procedimentos do nosso sistema judiciário, que nos atormentaram em tempos autoritários e ainda nos constrangem nos tempos de democracia. Com base nesses depoimentos, o grande chefe livra Zé Bebelo da pena capital e o condena apenas a ficar fora do território mineiro e baiano, enquanto ele, Joca Ramiro for vivo, o que consolida a altivez da sua liderança.

Outro personagem que se caracteriza

como épico é o próprio Zé Bebelo. Além da sua postura respeitosa em relação aos prisioneiros da qual se espelhou o protagonista Riobaldo, o mencionado personagem se destaca pela sua bravura e pela lealdade. Como comandante dos soldados, preso em combate contra os jagunços de Joca Ramiro, demonstra coragem quando exigiu deste um julgamento correto. Mesmo diante de uma possível condenação à morte, não demonstrou medo e nem pediu perdão. A imagem de Zé Bebelo frente a frente com Ramiro, ocorrida no oitavo capítulo, sugere o embate de dois adversários de alto nível.

Com a morte de Ramiro, permite-se o retorno de Bebelo. Sobre esse reencontro com os jagunços, Abreu (2006, p. 77), em relação ao romance rosiano, lembra que o próprio “impacto da chegada de Zé Bebelo realça a exultante carga épica contida no Grande Sertão: Veredas.” O trabalho de Walter Avancini não minimiza tal episódio, que ocorre no final do capítulo 13. Zé Bebelo, já transformado em jagunço, ao chegar, impõe-se perante o bando de Joca Ramiro e sua chefia é aceita no acolhimento dos olhares de Marcelino Pampa, Riobaldo e Reinaldo, em meio primeiro plano.

O destaque à genealogia do herói é outro elemento do texto épico. A ênfase à nobreza dos antepassados caracteriza o discurso heroico. No romance, Zé Bebelo, por exemplo, faz questão, em seu julgamento, de expor suas origens. Tal detalhe é suprimido no texto televisivo no referido episódio. Todavia a adaptação, no capítulo quatorze, destaca o momento em que Zé Bebelo, solene e orgulhosamente, perante o bando, já sob sua chefia, afirma “Meu nome de hoje em diante vai ser Zé Bebelo Vaz Ramiro.” Assim, o gesto expressa a transferência da herança do egrégio passado dos ex-chefes para a denominação do novo comandante.

Na liderança, reafirma seu perfil épico, demonstrando inteligência e nobreza de caráter. A primeira se revela na estratégia usada para se livrar do cerco imposto por Hermógenes na fazenda dos Tucanos. A segunda, por exemplo, no episódio em que um garoto da pobre comunidade do Sucruíú é preso, porque roubava por necessidade. Zé Bebelo, ciente disso, não só lhe permite

a liberdade, mas também permite que se dê ao infeliz menino o alimento. Sua atitude elevada fica evidente até mesmo no momento em que é forçado a ceder a chefia do bando para Riobaldo.

No contexto da épica, para valorizar o desempenho do herói, um tratamento especial é dado à figura do seu oponente. No romance, a figura do mencionado antagonista, Hermógenes, é associada, em função da sua traição, a Judas, e, em decorrência da sua crueldade, em geral, ao próprio demônio. A linguagem televisiva soube habilmente construir essa imagem de Hermógenes. Suas maldades, ao longo da trama, autenticam esse perfil. Além disso, é recorrente, durante a minissérie, por meio de efeitos especiais, a associação da figura do vilão à figura de um bode preto, símbolo do demônio na cultura sertaneja. A primeira aparição de Hermógenes, no terceiro capítulo da minissérie, não destoa desse aspecto. Primeiro, a imagem de um felino negro; a seguir, individualizado, o vilão surge, imponente num cavalo, e uma música, não menos sugestiva, acompanha a cena.

Absolutamente contrariado por ser impedido por Sô Candelário e pelo próprio Joca Ramiro de executar cruelmente prisioneiros, Hermógenes demonstra sua imensa ousadia. Agindo em parceria com Ricardão, mata o grande chefe Joca Ramiro, criando, a partir daí, o grande motivo da ação heroica que se constrói: a vingança. Todos esforços serão feitos para destruir a grande figura do mal, representada, principalmente, por Hermógenes.

Além das recorrentes associações ao demônio, a produção televisiva cria, inclusive, uma cena (ausente no romance) para acentuar a força do vilão. No capítulo vinte e dois, ciente da invasão à sua fazenda e da prisão da sua esposa, surge Hermógenes, esbravejando por três vezes os seus adversários: “fios duma égua”. Cada grito, num estágio evolutivo das imagens, lembrando a formulação de Martin (2003): primeiro, num plano psicológico; segundo, num meio primeiro plano; o último, já num plano mais geral, quando se ouve o eco do vociferar do antagonista.

No combate final, como já foi salientado, Hermógenes tem ação proeminente. Suas recorrentes imagens atestam a sua fúria e

valentia, exigindo dos protagonistas muito empenho para tentar derrotá-lo. E, assim, valoriza-se o papel do vilão, reforçado, é oportuno registrar, pela atuação impecável do ator Tarcísio Meira.

Todos os mencionados personagens valorosos, é importante assinalar, foram retirados do universo da “jagunçagem”. O significado do termo jagunço, no entanto, que prevalece nos dicionários tem caráter pejorativo: capanga, criminoso que mata pessoas por dinheiro, guarda-costas de fazendeiros. O leitor de Rosa sabe que não é esse o perfil dos heróis descritos neste trabalho. Para dar-lhes uma dimensão épica, o autor mineiro tratou de retirar-lhes a subalternidade a proprietários de terra e de transformá-los em autênticos guerreiros, submissos a um código de ética, fundamentado em valores como a valentia, a lealdade, a honra e o respeito à religião cristã. Vale lembrar que a própria epopeia tradicional faz um trabalho similar, idealizando o desempenho de seus heróis, para garantir-lhes o comportamento exemplar. A recriação de Walter Avancini, já destacada nesse artigo, soube realçar bem essa visão de bravo que se construiu na figura dos jagunços mineiros.

Essa intrepidez é saliente em quase toda a minissérie, recheada de grandes combates. Do terceiro ao oitavo capítulo, o espectador assiste às batalhas entre jagunços e soldados, comandados por Zé Bebelo. Do nono ao vigésimo quarto capítulo, quando ocorre a batalha final do Paredão, a trama oferece épicos confrontos entre os próprios jagunços: os leais a Joca Ramiro contra o bando liderado pelo grande traidor, Hermógenes. Todos esses embates ocorrem numa mobilidade inovadora que privilegia a ação dos heróis. Oliveira (1999, p. 123) assinala que “(...) a sequência do combate na fazenda Tucanos (...) certamente apresenta um ritmo e uma forma de montagem incomuns para a produção televisiva brasileira.” A batalha do Paredão, em que se faz uso de armas de fogo e também de armas brancas, encerra a guerra, cumprindo o destino antecipado por Diadorim: “Junto, no ferro e no fogo!”

Além desses grandes embates caracterizadores das narrativas épicas, vale destacar ainda outros grandes desafios en-

frentados pelos jagunços. No intuito de surpreender Hermógenes em sua própria fazenda, Medeiro Vaz, no comando do bando leal a Joca, por sugestão de Reinaldo, propõe aos seus jagunços aquilo que nunca havia sido feito: a travessia do Liso do Suçuarão. A jornada (capítulo 12) se revela um verdadeiro suplício, por meio de impressionantes cenas de dor, cansaço, fome e até de canibalismo. Riobaldo sugere o retorno e a travessia não se realiza. Noutra oportunidade (já no capítulo 21), o próprio Riobaldo, já no comando, refaz a proposta do transcurso. O desafio, obviamente, tem um cunho épico, análogo a grandes travessias como as existentes em epopeias clássicas. A extraordinária passagem pelo Liso pode ser comparada à travessia por “mares nunca dantes navegados” em Os Lusíadas, de Camões, ou até mesmo ao perigoso percurso de Ulisses e sua tripulação até a ilha de Ítaca, em Odisseia, de Homero. Como no capítulo doze, repetem-se os sacrifícios, bem evidentes pelas câmeras, e a travessia se realiza. Mais uma ação memorável do bando. Já assinalado na abertura deste trabalho, a minissérie, embora com algumas ressalvas, foi muito elogiada pela crítica especializada. Morais (2000, p. 34) lembra que as “caracterizações regionais de cenários e personagens (...) deram à adaptação um sentido realista unívoco(...)” Mungiolli (1999, p. 45) destaca

[...] a capacidade de seus autores de transformar a linguagem polifônica do romance rosiano em linguagem televisiva, criando/recriando o universo sertanejo numa perspectiva ao mesmo tempo brutal e humana do jagunço.

Para sintetizar, Oliveira (1999, p. 123) afirma que “(...) Quando comparam a minissérie com a estética televisiva dominante, os comentários da crítica são invariavelmente favoráveis à primeira (...).”

Inevitavelmente, quando uma obra, sobretudo com a qualidade de Grande Sertão: Veredas, é transposta para o cinema ou para a TV, muito se discute a questão da fidelidade. Mesmo que esse aspecto seja exaustivamente buscado, como fez Avancini na minissérie, Bazin (1991) lembra que a fidelidade é impossível de ocorrer na sua integridade. Segundo o crítico, a adaptação, inevitavelmente, original, acaba se revelando diferente, devido à

alteração do meio de comunicação, e nenhuma das artes, seja literária ou fílmica, fica comprometida. Todavia, a essência do texto rosiano não se perdeu. A dimensão épica do romance, por meio do trabalho inovador da adaptação, não só se reafirma no texto televisivo, como também ganha contornos bastante sofisticados e expressivos. A euforia da Globo não desmentiu o êxito de Avancini, comparado, inclusive, ao renomado cineasta americano Stanley Kubrik. Guimarães Rosa, quando assistiu ao filme produzido em 1965 sobre a sua obra-prima, comentou: “Pensava ver um filme épico, vi um filme híptico.” Se tivesse tido a oportunidade de ver a minissérie em questão, talvez teria feito uma avaliação diferente.

ABSTRACT

This article intends to discuss the epic aspect of the miniseries Grande Sertão: Veredas, directed by Walter Avancini, with basis the homonym novel by João Guimarães Rosa. The work will analyse such the production, with much success, shows the culture and the nature of the remote interior, the performance of the principal personages, the big battles, the immense challenges. Besides, it will discuss the relationships between the literary language and the language of the TV. For to develop its argumentation, this work supports itself in texts of Abreu, Balogh, Bazin, Candido, Carmelino, Martin, Munglioli and of the site of television news station Globo, and so on.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- ABREU, Alexandre Veloso de. Do sertão ao Ílion: uma comparação entre o Grande Sertão: Veredas e Ilíada. 2006. 237 p. Tese defendida no Programa de Pós-Graduação em Letras da Pontifícia Universidade Católica de Minas Gerais, Belo Horizonte.
- BALOGH, Ana Maria. Conjunções, Disjunções, Transmutações - da literatura ao cinema e a TV. São Paulo: Anna Blume, 2004.
- BAZIN, André. O cinema: Ensaio. Trad. Eloísa de Araújo Ribeiro. São Paulo: Ed. Brasiliense, 1991.
- BITTENCOURT, Renato Nunes. A conduta dos heróis na épica de Homero. Espaço Acadêmico. Ano IX, n. 103, dezembro 2009, p. 114-123.
- CANDIDO, Antônio. O homem dos avessos. In: Tese e antítese. Rio de Janeiro: Ouro Sobre Azul, 2006, p. 134.
- CARMELINO, Ana Cristina. Literatura e cinema: especificidades das linguagens em Agosto - Romance e Minissérie. Franca: Revista Científica de Letras, 2008.
- GRANDE SERTÃO: VEREDAS. Roteiro final e direção: Walter Avancini. Rio de Janeiro: Globo Marcas. Distribuidora Som Livre, 2010. 4 vídeos (DVD), 14 horas aproximadamente.
- HUTCHCEON, Linda. A theory of Adaptation. New York: Routledge, 2006.
- MARTIN, Marcel. A Linguagem Cinematográfica. Trad. Paulo Neves. São Paulo: Brasiliense, 2003.
- MEMÓRIA GLOBO. Grande Sertão: Veredas. Disponível em: <memoriaglobo.globo.com/programas/entretenimento/minisséries/grande-sertao-veredas.htm > Acesso em: 4 setembro 2015.
- MUNGIOLI, Maria Cristina Palma. A função social da minissérie Grande Sertão : Veredas na construção de um sentido identitário de nação. Comunicação & Educação. Ano XIV, n. 3, set/dez 2009.
- OLIVEIRA, Paulo Sampaio Xavier. A Televisão como Tradutora: Veredas do Grande Sertão na Rede Globo. Campinas: UNICAMP, 1999.
- PROPP, Vladimir. Morfologia do conto maravilhoso. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 1984.
- ROSA, João Guimarães. Grande Sertão: Veredas. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1985.
- SANTOS, Jorge Fernando dos. A linguagem oculta de Guimarães Rosa. Disponível em: <www.revistatxt.teiadetextos.com.br> Acesso em: 4 setembro 2015.
- XAVIER, Nilson. “Rei Davi” foi a melhor das minisséries épicas da Record. Disponível em: <nilsonxavier.blogosfera.uol.com.br >

A POÉTICA DIGITAL & TIPOGRÁFICA DE ANDRÉ VALLIAS: TRADIÇÃO RECONSTRUÍDA NO CONTEMPORÂNEO

(Leonardo David de Morais)

Resumo: Este trabalho objetiva propor, a partir da análise de alguns poemas visuais de André Vallias, uma breve reflexão sobre a manifestação e a relação decorrentes do entrecruzamento entre o texto poético e a tipografia digital. Percebe-se, a partir da relação advinda entre essas duas instâncias, uma atualização, sob uma visada contemporânea, de alguns temas caros ao imaginário cultural.



Palavras-chave: André Vallias. Poesia visual. Tipografia digital.

A tipografia, assim como outras técnicas que permitiram a materialização da linguagem escrita, foi assimilada quase imediatamente no âmbito contemporâneo onde se destacam variados meios de produção digital. Alavancada a partir da prensa manual de Gutenberg no século XV, a prática tipográfica permitiu, ao longo dos últimos séculos, que o ser humano pudesse se expressar melhor graficamente não apenas nos aspectos semântico ou sintático, mas também sob uma perspectiva estética.

Da prosa à poesia, a tipografia, independentemente do idioma a que estivesse servindo, ao menos no ocidente, foi alvo de atenção, em maior ou menor grau, tanto dos editores quanto dos escritores. A preocupação com o design do texto, denotada a partir de certas escolhas tipográficas, ganhou notoriedade com o seminal poema “Um lance de dados jamais abolirá o acaso”, do francês Stéphane Mallarmé, publicado pela primeira vez em 1897 na revista Cosmopolis. Nesse poema, tanto o aspecto semântico quanto o projeto tipográfico ganharam destaque por conta da espacialização incomum, até aquele momento, usada na diagramação das letras, palavras e versos da trama poética.

No Brasil, a forma da palavra combinada a seu sentido, ganhou destaque especial, a partir do final da década de 1950, nas experimentações poéticas empreendidas pelos irmãos Augusto e Haroldo de Campos, além de Décio Pignatari e outros. Na produção poética concretista, segundo o “Plano piloto da poesia concreta”, de 1958, deveria haver uma “simultaneidade da comunicação verbal e não-verbal, com a nota de que se trata de uma comunicação de formas, de uma estrutura-conteúdo, não da usual comunicação de mensagens” (CAMPOS; PIGNATARI; CAMPOS, 2006, p. 12).

A relação entre forma e sentido, objeto de escrutínio por parte significativa dessa vanguarda brasileira, parece convergir no sentido da instauração de uma “dimensão tipográfica” na qual também se destaca o poético. De acordo com Gonzalo Aguilar em seu estudo sobre a poesia concreta no Brasil “as vanguardas preocupadas com uma reflexão mais vinculada à autonomia da arte encontraram na tipografia um campo de experimentação” (AGUILAR, 2005, p. 218). Segundo o que se depreende da fala de Aguilar, o uso da tipografia com intenções artísticas ampliou o leque de possibilidades da geração de sentido do texto.

Na exploração entre forma e conteúdo com vistas estéticas, materializada na conjunção entre a poesia e a tipografia, vale salientar que, dentre os concretistas, Augusto de Campos

seguiu se aprofundando na experiência de mediar o poético e o tipográfico tanto em suportes digitais quanto nos meios de impressão tradicionais. Junto a nomes como os do editor Cléber Teixeira, criador da editora artesanal Noa Noa, e Guilherme Mansur, poeta e idealizador da Tipografia do Fundo de Ouro Preto, Augusto de Campos construiu uma parte significativa, mas ainda relativamente pouco estudada de sua obra.

Com textos de sua autoria ou de outros poetas, portanto traduções, Augusto de Campos vem publicando ao longo dos anos, em edições de caráter artesanal e com baixíssima tiragem, uma obra sui generis na qual, além da visualidade marcante de sua poesia, de acordo com o editor Cléber Teixeira, se “sente o peso das palavras”. Em traduções editadas em livros praticamente artesanais, como 20 Poem(a)s, do poeta norte-americano Cummings, o Porta- Retratos: Gertrude Stein ou ainda Irmãos Germanos, a poesia e a materialização tipográfica se retroalimentam, abrindo a possibilidade de múltiplas leituras a partir da atualização de textos que compõem uma espécie de linhagem ou tradição inscrita no imaginário cultural.

Nesse sentido, uma série de poemas na qual ambas as perspectivas, a forma e o sentido, se apresentam como linha de força que alimenta uma poética notadamente visual, tem sido construída e apresentada não a partir do suporte livro, mas na virtualidade de bits e bytes que compõem a internet. Publicados por meio da plataforma de blogging chamada Tumblr, os poemas visuais de André Vallias destacam-se exatamente pelo jogo entre palavra e imagem, entre poesia e tipografia.

Essa relação, lúdica em essência, conforme já entrevisto, vem sendo significativamente explorada por alguns nomes da literatura estabelecendo dessa forma a existência de certa tradição ancorada na zona onde se entrecruzam as instâncias poética e tipográfica. Vejamos se ou de que forma o trabalho de Vallias pode ser vinculado a essa tradição.

André Vallias nasceu em São Paulo. Começou a criar poemas visuais em 1985. Entre os anos de 1987 e 1994, viveu na Alemanha. Influenciado pelas ideias do filósofo Vilém Flusser, dirigiu suas atividades para a mídia digital. Retornou ao Brasil em 1994 onde desde então trabalha como produtor de multimídia e designer gráfico. Vive atualmente no Rio de Janeiro. Sua obra está disponível em grande parte na internet. Podem ser destacados, além dos poemas visuais e tipográficos que serão analisados a seguir, poemas multimídia como “Totem”, materializado em vários suportes, ou “Oratório: encantação pelo

rio”, baseado em interface web.

No recorte proposto nesta investigação, que busca delimitar algo da relação entre tipografia e poesia no contexto digital, entreveem-se, a partir do percurso poético de Vallias, pontos de contato significativos com uma tradição poética de matriz concretista, especialmente, àquela referente a Augusto de Campos e seu trabalho com editoras artesanais. O uso de tipografia digital por André Vallias, nesse sentido, parece dar prosseguimento a uma insistente tentativa para articular forma e sentido na seara fragmentada do contemporâneo.

Antes que se passe a análise dos poemas, é importante destacar o que se entende por tipografia digital. Segundo a pesquisadora Priscila Farias, “o que chamamos hoje de tipografia, design de tipos ou design tipográfico não pode ser reduzido a questões puramente técnicas” (FARIAS 1998, p. 13). Farias propõe que se utilize o termo “design tipográfico” como “sinônimo de tipografia”. Tomaremos emprestada tal definição uma vez que os aspectos tipográficos pontuados aqui por diante se relacionam não à materialização do discurso poético em livros, mas sim à veiculação de tal linguagem baseada em suportes de criação digital.

Para João Pedro Jacques, outro teórico brasileiro para quem a tipografia digital foi objeto de pesquisa, “a tipografia, em sua condição pós-moderna, caminha pelo solo pouco firme da ambiguidade, das imagens indefinidas, das formas imperfeitas mal acabadas” (JACQUES, 2002, p. 8). O que se destaca nas palavras de Jacques e que será demonstrado a seguir é justamente esse caráter de ambiguidade presente nas entrelinhas do texto poético materializado a partir do uso da tipografia digital.

O primeiro poema a ser analisado, intitulado “menos é mais”, apresenta uma clara alusão ao mito grego de Ariadne e do Minotauro. Essa relação intertextual, entretanto, não se dá apenas no nível semântico, conforme inicialmente apontado, mas também pode ser percebida sob o ponto de vista da forma. Esse movimento duplo, plasmado no poema, sugere uma ligação entre a contemporaneidade dos meios e a tradicionalidade das formas, algo marcante para uma parte significativa das poéticas atuais.

Prossigamos na análise. Segundo Juan Eduardo Cirlot, em seu Dicionário de Símbolos (2005), o Minotauro era um

[...] *monstro fabuloso meio homem (na parte inferior) e meio touro. Para encerrá-lo construiu-se o Labirinto de Creta. Sendo ele carnívoro e como os atenienses haviam sido vencidos,*

eram obrigados a enviar, a cada sete anos, sete rapazes, e sete donzelas para que lhe servissem de alimento. Três vezes foi pago este tributo; na quarta Teseu matou-o, ajudada por Ariadne e seu fio mágico. (CIRLOT, 2005, p. 381)

Agora, vejamos o poema:

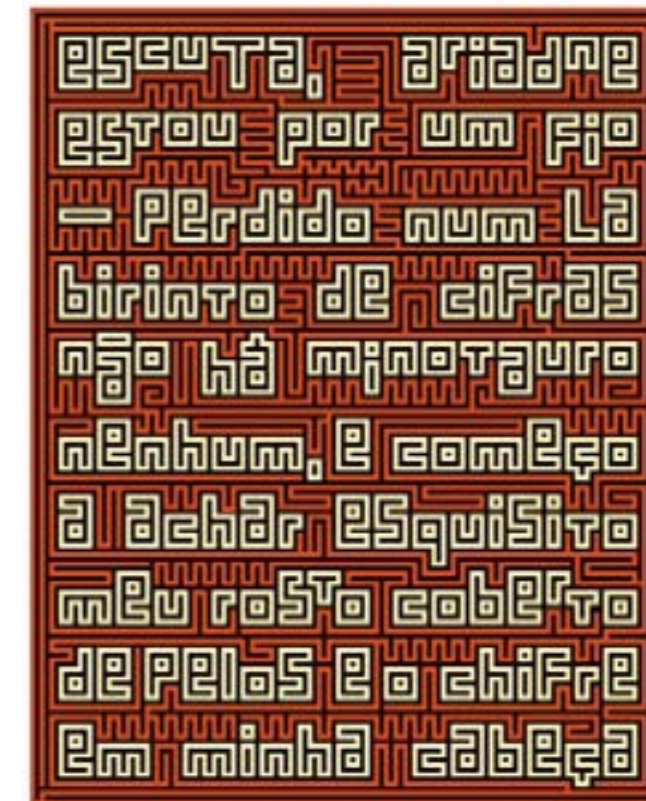


Fig. 1: “menos é mais”, André Vallias, 2006
Fonte: <http://www.andrevallias.tumblr.com>

De maneira geral, percebe-se nesse poema a presença de uma fina ironia ou mesmo um tom de paródia, já que o poeta se propõe a fazer uma releitura do mito alterando sua versão original. Diferentemente da famosa narrativa mítica na qual Teseu consegue matar o Minotauro e fugir do labirinto com a ajuda do fio mágico dado a ele por Ariadne, filha de Minos, o Rei de Creta, o herói grego, no poema de Vallias, além de não achar a criatura, acabou transformando-se na própria. Sob essa perspectiva, a vitória do labirinto, espaço personificado, pode também ser percebida na modalização do próprio título do texto, que indica a predominância dos artifícios de Minos e seu labirinto em relação à força e à engenhosidade do herói mitológico.

A tipografia digital, nesse poema de Vallias, apresenta-se inequivocamente moldada por um espaço de estrutura labiríntica. O conjunto de palavras ou tipos digitais se destaca do restante da mancha textual por meio de uma coloração própria. A forma do texto, submetida ao espaço labiríntico da página, indicia uma analogia entre

a imagem e a palavra, uma correspondência entre forma e sentido. O formato das letras, ainda nessa linha de raciocínio, poderia também ser lida como o rastro deixado por Teseu ao percorrer o labirinto ou mesmo uma representação do fio de Ariadne. Entretanto, as letras, assim como o Teseu fracassado entrevistado no poema, apresentam-se indelevelmente enredadas, emparedadas pela força da forma do espaço que aprisionam o herói e delimitam a linguagem.

Antes que passemos para a próxima análise, cabe fazermos uma última sobre a tipografia escolhida. Em relação ao título e ao poema “menos é mais”, pode também ser inferida uma alusão a um dos preceitos defendidos pela escola de design Bauhaus, “less is more” - traduzido para o português, “menos é mais”. Uma vez que as linhas limpas e de contornos geométricos observadas nos tipos digitais escolhidos por Vallias lembram, de alguma forma, o estilo criado e difundido pela escola tipográfica alemã, a ironia do título também pode ser vista como uma referência ao próprio design tipográfico do texto.

Em outro poema da série, intitulado “black bloc”, André Vallias, mais uma vez, propõe um jogo de palavras baseado na forma, delimitada pelos tipos digitais escolhidos, e no sentido, apreensível a partir das relações intertextuais. Começamos, uma vez mais, pelo título. O vocábulo “black bloc”, de origem inglesa - black, preto, bloc, bloco - refere-se a uma tática de enfrentamento adotada por um grupo de indivíduos que, para se diferenciar de outros manifestantes e se identificarem entre si, vestem-se com máscaras e roupas pretas em manifestações urbanas. No Brasil, o termo foi associado a atos de vandalismo ou depredação do patrimônio público e privado por uma parte de veículos da grande imprensa.

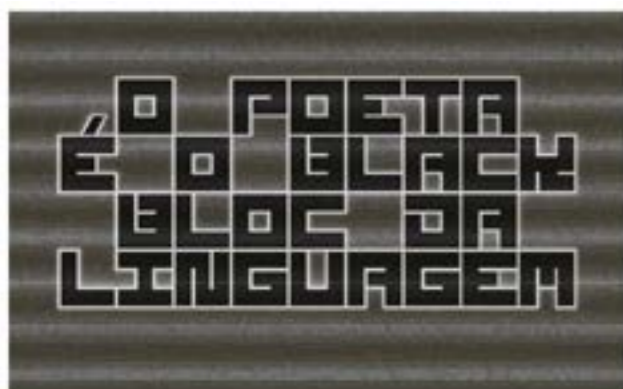


Fig. 2: “black bloc”, André Vallias, 2013
Fonte: <http://www.andrevallias.tumblr.com>

Do ponto de vista tipográfico, o título estabelece um diálogo imediato com o formato e a cor das fontes. Cada letra apresenta-se como se recortada a partir de um bloco preto sobre um fundo de tons acinzentados que, não por acaso, lembra a tela de uma TV fora do ar transmitindo extática. A mancha textual, nessa perspectiva, surge como uma intervenção radical, uma sabotagem ao sistema utilizado para veicular o discurso oficial em grande escala, discurso contra o qual o sujeito lírico quer se insurgir.

Por outro lado, mas ainda no poema “black bloc”, a carga semântica contida nesse texto, obviamente, também se destaca de uma maneira particular. Assim como no poema analisado previamente, percebe-se um forte caráter intertextual como *modus operandi* recorrente nesta outra peça do poeta e designer. Caráter esse que, neste e em outros poemas de André Vallias, atesta a existência de um diálogo do autor com a tradição concretista, especificamente, com a visão de poético defendida por Décio Pignatari. Para esse último, o “poeta é o designer, ou seja, um projetista da linguagem” (CAMPOS; PIGNATARI; CAMPOS, 2006, p. 220).

Assim como no poema “menos é mais”, em “black bloc”, o poeta resgata um elemento originalmente cunhado em outro contexto para, com modificações sensíveis e cirúrgicas, atualizar seu sentido. Especificamente nesse poema, Vallias propõe, ao invés da ideia de construção da linguagem perceptível na colocação de Pignatari, um processo inverso, de desconstrução da mesma. E essa desconstrução está posta no uso do conceito “black bloc” que, conforme já sugerido, carrega na contemporaneidade uma valoração de contornos destrutivos ou mesmo iconoclastas.

Se para Pignatari o poeta deveria ser o designer da linguagem, isto é, aquele que dá forma e sentido a mesma, organizando-a consequentemente, para Vallias, o papel do poeta seria o de desorganizador dessa mesma linguagem. Mas essa desorganização não é aplicada a qualquer manifestação linguageira. A vertente de linguagem criticada nesse poema é aquela veiculada pelas grandes corporações midiáticas, metaforizadas no poema como uma tela de TV ligada, todavia com transmissão de elementos sem conteúdo. Ou seja, forma sem sentido.

Conforme percebido no texto anterior, o espaço do poema, neste caso representado pela imagem materializada na superfície do visor televisivo, atua num jogo tenso e paradoxalmente complementar junto à tipografia eleita. Entretanto, ao contrário do triunfo do espaço

sobre o eu lírico, apreendido no poema “menos é mais”, em “black bloc”, o sujeito lírico recusa peremptoriamente se submeter ao “fascismo da linguagem” conforme Roland Barthes defendeu em seu texto *A aula* (1988). Enfim, nesse poema, a linguagem poético-tipográfica alia forma e sentido com vistas a suplantar a uniformidade do discurso cotidiano reflexo de um espaço onde não há lugar para a diferença.

Tentamos neste trabalho estabelecer alguns pontos de contato entre a poesia e a tipografia no contexto digital e sua relação com uma parte das tradições literárias já incorporadas ao imaginário cultural. Imaginário esse no qual se destaca, mesmo nas manifestações artísticas, os aspectos tecnológico e intertextual. De acordo com Giorgio Agamben, o homem ou artista contemporâneo “é aquele que, dividindo e interpolando o tempo, está à altura de transformá-lo e de colocá-lo em relação a outros tempos” (AGAMBEN, 2009, p. 72).

Nos poemas analisados pode ser visto, na apropriação e resignificação de algumas referências culturais do passado, justamente um movimento empreendido pelo poeta que, ao relacionar elementos de temporalidades distintas, proporciona uma visada renovada desses mesmos elementos, ampliando a possibilidade da construção de sentidos do seu texto literário, multiplicidade que é praticamente inerente aos bons trabalhos dessa natureza.

Nesse sentido, pode ser dito também que os poemas de Vallias, ainda que compostos a partir da desconstrução de suas referências por meio da ironia ou da paródia, afirmam uma tradição literária na qual tanto o discurso poético como a sua materialização sensível operam com certa equivalência hierárquica, mediada por uma *techné* de natureza digital. Nos poemas de André Vallias, forma e sentido são polos magnéticos distintos que se atraem, não sem tensionamentos. E é a partir dessa atração, coordenada pela sensibilidade do poeta, que faz surgir do embate entre forma e sentido, na atualização da tradição ao contemporâneo, a mais pura poesia.

REFERÊNCIAS

AGAMBEN, Giorgio. *O que é o contemporâneo? e outros ensaios*. Chapecó, SC: Argos, 2009.

AGUILAR, Gonzalo. *Poesia concreta brasileira: as vanguardas na encruzilhada modernista*. São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo, 2005.

BARTHES, Roland. *Aula*. Trad. Leyla Perrone-

Moisés. São Paulo: Cultrix, 1988.

CAMPOS, Augusto; PIGNATARI, Décio; de CAMPOS, Haroldo de. *Teoria da poesia concreta: textos críticos e manifestos (1950-1960)*. Cotia, São Paulo: Ateliê Editorial, 2006.

CIRLOT, Juan Eduardo. *Dicionário de símbolos*. São Paulo: Centauro: 2005.

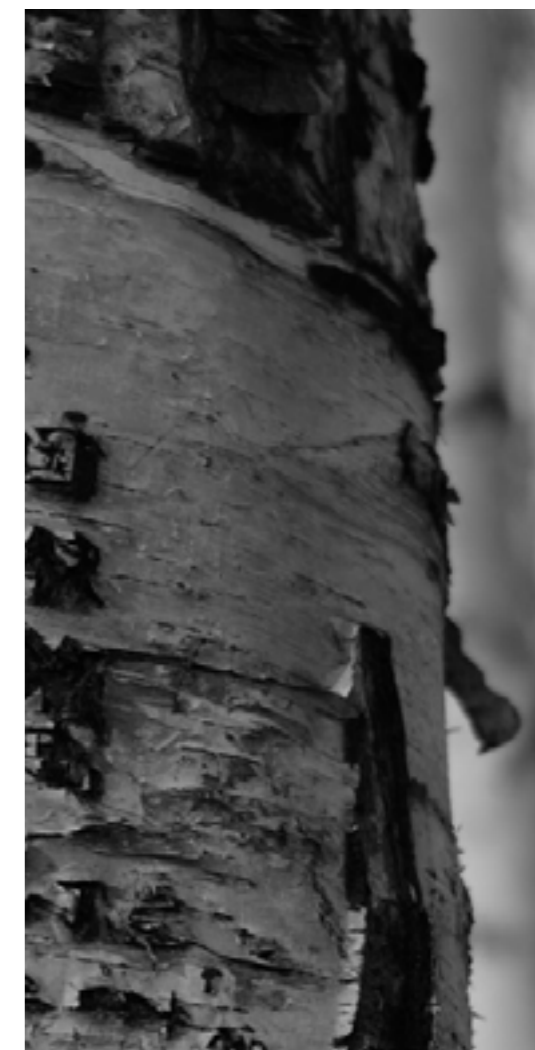
FARIAS, Priscila L. *Tipografia digital: o impacto das novas tecnologias*. Rio de Janeiro: ZAB, 1998.

JACQUES, João Pedro. *Tipografia pós-moderna*. Rio de Janeiro: ZAB, 2003.

VALLIAS, André. “black bloc”. Disponível em: <http://www.andrevallias.tumblr.com>

Acesso: 14 de junho.

_____. “minus é mais”. Disponível em: <http://www.andrevallias.tumblr.com>. Acesso: 14 de junho.



O oceano cosmo

Sem plausível relampeio
surge a senda sem fim,
o surdo caminho do tempo
e o largo passo do espaço.

Gigante indizível é o que se faz,
o que se fez
ou que não fiz?

Impermanentes,
nos distanciamos do uno
para sermos unos,
muitos, cultos, doutos, porcos, soltos.

Sem pensar a vista some,
sem desejar o corpo não existe.
O que fazemos por aqui
se não remontar a ilusão?

Sombras que não nos abandonam,
não nos deixam,
não negam o nunca.

Relembrar é recriar,
criar é lembrar.

— Caio Saldanha



Sibilar Selvagem.

Grande espanta-vida na memória perdida!
Morte é família, jamais esquece cimentos dos
não-achados.

Se escolhe ficar ou correr,
beber ou comer, fazer ou dizer.
Há o haver de ser e devir.

Dúvida de afronta, antarranca, atravanca.
Tonta tanto faz ter ou tecer tagarelices.
Quer espriar ela, águas de luxúria e vaidade.
Vai dando, vai idade.

Chega pequeno, sempre quer ser talvez.
Culto do infinito.
Existência nega o infinitesimal,
sem mim não tem eu.
E deus. Um eu. Um teu.
Meu seu. Cresceu.

— Caio Saldanha



Tear artesão

Água-imagem, cosmo.
Palavra diluída, travessia.
O possuir do construir,
A lira de tudo.

Sem forma se forma,
reforma, transborda, sem norma.
Movimenta na-valha do olho,
permeia interstícios, preenche esvazios.

Vem-e-desce, sobe-e-vai,
prece do tempo de trais.
Silêncio grita, fala pra dentro.
Engole-espíra, mergulho "se-limpe"!

— Caio Saldanha

Porque nosso amor não deu certo

(PEDRO H. LOPES)



É engraçado ter a oportunidade de ver uma história de longe. É quase como colocar um filme de um romance bem dramático e gritar em certas cenas “Não faz isso! Não faz isso!” E assim pude fazer com nós dois, anos depois de todo o romance mais dramático da minha história.

Os erros são claros. Saltam aos olhos. São quase palpáveis as tantas coisas que falhamos em ser, ter e fazer. Não, não fomos só esse mar de equívoco que essas palavras parecem mostrar. Mas é que se não tivéssemos errado tanto, quem sabe não tínhamos acabado tão cedo.

Mas de tudo, o erro que mais me ensinou nessa novela toda foi o de não viver e o de não te deixar viver. Se lembra de como nos estocávamos em nossa rotina como se fossemos bastar um para o outro para o resto da vida? Se lembra quando represamos nosso amor como se não precisássemos de mais nada do mundo lá fora? Se lembra quando quase morremos sufocados quando quisemos sair dessa prisão toda?

É com certo pesar que vejo que não deixamos nosso amor fluir e viver livremente. Nos amarramos em nós dois, parasitando o ar do outro, nos privando de assistir o pôr-do-sol juntos lá fora .

Mas hoje sei que amor se sente ao invés de se prender. Amor precisa de espaço pra correr, sentir o vento no rosto, assistir o que acontece por aí, pra só assim ter vontade de voltar.

Amor é feito passarinho que constrói ninho. Amor foi feito pra ir. E se ele voltar, era amor desde o começo. Se não, desfaz o mal-entendido e deixa partir.

Análise do filme Que Horas ela volta?, de Anna Muylaert

(Filipe Fernandes)



Poucas foram as vezes em que, além das inevitáveis comoção e emoção despertadas, filmes me pareceram retratar de modo tão real o contexto social de um país. E, acabando de assistir ao belíssimo “Que horas ela volta?”, da diretora paulista Anna Muylaert, filme-primo do também belo e tocante “Domésticas”, de Fernando Meirelles, não pude deixar de refletir sobre as infinitas mensagens que o longa imprime à luz no telespectador e, sobretudo, no cidadão, que, certamente, repensará seu “estar” em seu meio social.

Acompanhando a rotina da humilde doméstica Val (Regina Casé), síntese das inúmeras trabalhadoras e trabalhadores do país, “Que horas ela volta?” cria uma personagem sensível e divertida em sua espontaneidade que se mostra resultante de uma desigual construção socioeconômica nacional que se constitui desde o Brasil descobrimento. E é possível, ademais, por meio da arte, recordar registros históricos que atestam um país para poucos e ressonâncias dessa nordestina que tenta ganhar a vida no sudeste, pois Val carrega traços da subserviência daquela

mesma Dona Plácida do século XIX, personagem semelhante do livro “Memórias póstumas de Brás Cubas”, de Machado de Assis, e, do século XX, da ingenuidade pura e inocente da doce Macabéa de Clarice Lispector, do Livro “A hora da estrela”.

Todavia, o filme faz um paralelo veemente ao retratar, sob a ótica de interligadas gerações, as mudanças tardias e positivas que vêm acontecendo nesse Brasil dos últimos anos: a perspicaz Jéssica (Camila Márdila), filha que Val sustentava de longe e que não via há dez anos, é um arquétipo dos milhões de brasileiros que, na última década, conheceram boa parcela das oportunidades a eles negadas em quinhentos anos anteriores e um acesso a possibilidades antes impensáveis para as classes baixas. A estudante, adolescente, que aterrissa em São Paulo em um aeroporto para reencontrar a mãe e fazer o vestibular de uma das maiores universidades do país, logo percebe a cruel condição histórica em que sua progenitora está imersa em meio a uma fina linha tênue das relações sociais que encobrem abismos profundos na sociedade - como bem explicita o personagem do escritor Lourenço

Mutarelli, Carlos, patrão de Val, que, em seu atelier, diz à moça não precisar mais trabalhar, pois tem o resguardo de uma considerável herança de seus antepassados (o que não é um privilégio dos desassistidos em solo nacional).

E vale destacar que a esposa deste ilustra igualmente esse abismo arraigado ao expor um desconforto crescente ao longo do filme com a presença da estudante, já que, se antes a querida empregada Val era “quase da família”, com a chegada de sua filha a máscara da sociedade escravista moderna cai ao notarmos a repugnância que a patroa Bárbara (Karine Teles) demonstra gradualmente ao se deparar com a ascensão de uma parte da população simbolizada na pele de Jéssica - o que é sublimemente revelador na irônica frase “O país está mudando mesmo” que a abastada profere.

Nesse sentido, Val e Jéssica, convém dizer, representam duas gerações seviciadas que ainda coexistem, mas que, aos poucos, vêm sendo reparadas, por políticas públicas, de um descaso histórico que patrocina o conforto de uma elite brasileira. E tal coexistência se fez, entre as duas personagens, em dado momento, de modo distante, o que, em parte, contribuiu para o embaraço inicial na aproximação entre

mãe e filha (e que, negativamente, provoca a desestruturação de muitas famílias do país devido ao tempo de vida por vezes perdido por pais para garantirem um futuro melhor para seus filhos), e explica a afinidade maternal que a doméstica nutre em maior grau pelo filho de seus patrões, o amável Fabinho (Michel Joelsas), sem, contudo, haver neste alguma responsabilidade, apenas caminhos que a vida toma.

Felizmente, mesmo em toda sua exposição de uma realidade duramente notória das relações pessoais e trabalhistas do país, “Que horas ela volta?” evidencia para o público mudanças sociais otimistas que, mesmo diuturnas, são imprescindíveis para um Brasil que em muito tratou (e trata) seu povo de forma desumanizada. Talvez a vida que se anuncia e se revela no fim deste grande filme seja similar àquela que dá imensas esperanças aos vários “severinos” do nordeste retratados com sensibilidade e asperidade por João Cabral de Melo Neto em seu poema “Morte e vida Severina”, e, assim, possa nos deixar boas expectativas para as muitas Val’s e Jéssicas e para todos os brasileiros que, em sua multiplicidade, merecem e precisam ser ressarcidos pela importância que têm e por tudo que são para este país.



Evoco Nelson Rodrigues... para quem sabe “nos restituir a glória”.



- “Ei Fred”... Somos muito melhores do que pensamos, ou do que estão tentando nos fazer pensar.

É o futebol... Surpreendentemente inusitado e até previsível. Cruel e, ao mesmo tempo, generoso. Tão milionário e também miserável.

Naquele 8 de julho de 2014, o imponderável aconteceu. Uma onda de proporção gigantesca arrastaria o País do Futebol. Arrastaria, junto com o sonho do hexa, todas as teorias de analistas técnicos, comentaristas e “especialistas”.

Esta onda que, infelizmente, só não arrastou a arrogância e a prepotência desses teóricos doutores de verdades voláteis e transitivas – ao sabor de suas conveniências – do futebol. Pois vejam, depois daquele tsunami germânico, foram buscar respostas no “Velho

Continente”. Investigaram na Alemanha o que eles faziam de tão especial por lá.

Por outro lado, decretaram também que o futebol brasileiro estava falido, os jogadores daqui não prestavam, os treinadores tupiniquins teriam de reciclar suas ideias e que estes estavam ultrapassados e obsoletos. Elegeram Fred, David Luiz, Felipe e a emoção como os algozes. Pior, tivemos uma recaída, e voltou o “complexo de vira-latas”.

Meus amigos do esporte, esses especialistas ou “surfistas”, esqueceram que fazia 24 anos que os inventores da cerveja não levantavam a taça FIFA. E, pior, esqueceram também que o futebol é um esporte,

Por “complexo de vira-latas” entendo eu a inferioridade em que o brasileiro se coloca, voluntariamente, em face do resto do mundo. Isto em todos os setores e, sobretudo, no futebol.” Nelson Rodrigues

um jogo, onde a disputa pressupõe derrotas ou vitórias. Desta vez, perdemos, mas, há doze anos vencemos, justamente estes mesmos alemães.

Esqueceram ainda, que, nas oitavas de final dessa última Copa, essa tão decantada “máquina de jogar de futebol”, somente na prorrogação superou a “temida” Argélia, e pelo placar apertado de 2 a 1. Já nas quartas de final, derrotou a França, pelo placar menor, 1 a 0. É bom recordar: a França quase não veio para o Mundial, pois só se classificou na repescagem.

Bom... O 7 a 1 foi muito cruel mesmo. Mas, para mim, foi uma fatalidade, pois “se” o Brasil tivesse feito o primeiro gol do jogo, ali pelos nove minutos, quando teve até a oportunidade, a história poderia ter sido bem outra. Mas o “se” não foi convocado e portanto, não entrou em campo.

E, na final, o “se” também desfalcou a Argentina, pois os “hermanos” tiveram inúmeras chances de sair na frente dos alemães e só no segundo tempo da prorrogação sucumbiram, quando Mario Götze decretou que o título seria alemão.

A decepção no Mineirão com a Seleção pentacampeã, a pífia participação de Cristiano Ronaldo (melhor do mundo em 2013) junto com a seleção portuguesa, a discreta atuação de Messi em toda a Copa, a desclassificação, ainda na primeira fase, da favoritíssima e milionária seleção espanhola... Tudo isso deveria ser mais do que suficiente para entendermos que, no futebol, a única lógica e certeza, por mais que insistam em teorizar, justificar, explicar, é que ninguém está no controle... É um jogo. “Não tem explicação”, como diria Nando Reis em seu “Segundo Sol” e a própria vida que parece querer nos confundir quando imita este enredo.

Busquei em uma entrevista de Eduardo Galeano – grande escritor uruguaio que nos deixou em 2015 –, algumas frases sobre futebol, para sustentar meus argumentos e pensamentos. Disse ele “os que espelham o futebol arte, na verdade recebem o futebol mediocrítico, elementar triunfalista, dos que jogam não pelo prazer de jogar e sim, pelo viver de ganhar.” Em outro trecho ele classificou de “Mentirólogos, especialistas na mentira profissional ou ideólogos do futebol” aqueles que defendem uma “tendência muito perigosa, de negar a liberdade da bola no campo de jogo”.

No entanto, aos mais pragmáticos, darei exemplos e outros motivos para termos “muito orgulho e muito amor” pelo nosso futebol. Basta assistir na tv a alguns jogos da “Champions League” – torneio de clubes mais importante da Europa ou talvez do mundo – que você se cansará de ouvir nomes de brasileiros

e de outros sulamericanos como os argentinos, uruguaios, chilenos e colombianos que dão o toque latino de categoria nas equipes do “velho continente”. Estes jogadores, em sua maioria são titulares e destaques, e também são eles que agregam a este torneio glamour e importância.

Craques como Messi, Neymar e outros grandes jogadores como Daniel Alves, Suarez e Adriano compõem o elenco do Barcelona. Já no PSG temos Edson Cavani, Davi Luiz, Lucas, Thiago Silva, Maxwell, Marquinhos e Thiago Motta (este naturalizado italiano) que formam quase um time completo. Então pergunto, o que seria do futebol europeu sem os sulamericanos?

Mas, se ainda assim permaneceu a desconfiança e o pessimismo, sugiro que fique um tempo sem assistir à tv. Não só os programas esportivos, mas o noticiário diário também, que muitas vezes cegam nossa razão.

Se a psicologia ainda não se atentou para o tal “complexo de vira-latas”, levantado por Nelson Rodrigues há décadas, acho que deveria, pois parece que estamos tendo uma recaída. Ou então, que o espírito de Nelson abra a mente dos críticos, para que não alimentem ou perpetuem essa ressaca moral que parece estar afetando também a confiança neste País, que com certeza já enfrentou momentos muito mais sizudos e “retrancas” sociais que pareciam intransponíveis. Superamos muitas barreiras, mas ainda temos muito para avançar. Só não queremos ganhar com gol roubado, afinal mais inoxidável que o aço das panelas deveria ser a consciência de quem só venceu ao longo da história.

“Segue o jogo” diria Milton Leite (narrador esportivo), afinal “Tudo passa, tudo sempre passará”... é bom lembrar essa, de outro Nelson.

Fazendo uma analogia de nosso contexto político, econômico e social com o nosso momento no futebol, chego à conclusão que mais do que nunca devemos refletir antes de “embarcar” pensamento/sentimento maniqueista que a maré de quem está “te explicando prá te confundir”, quer fazer submergir: o tal “complexo de vira-latas”.

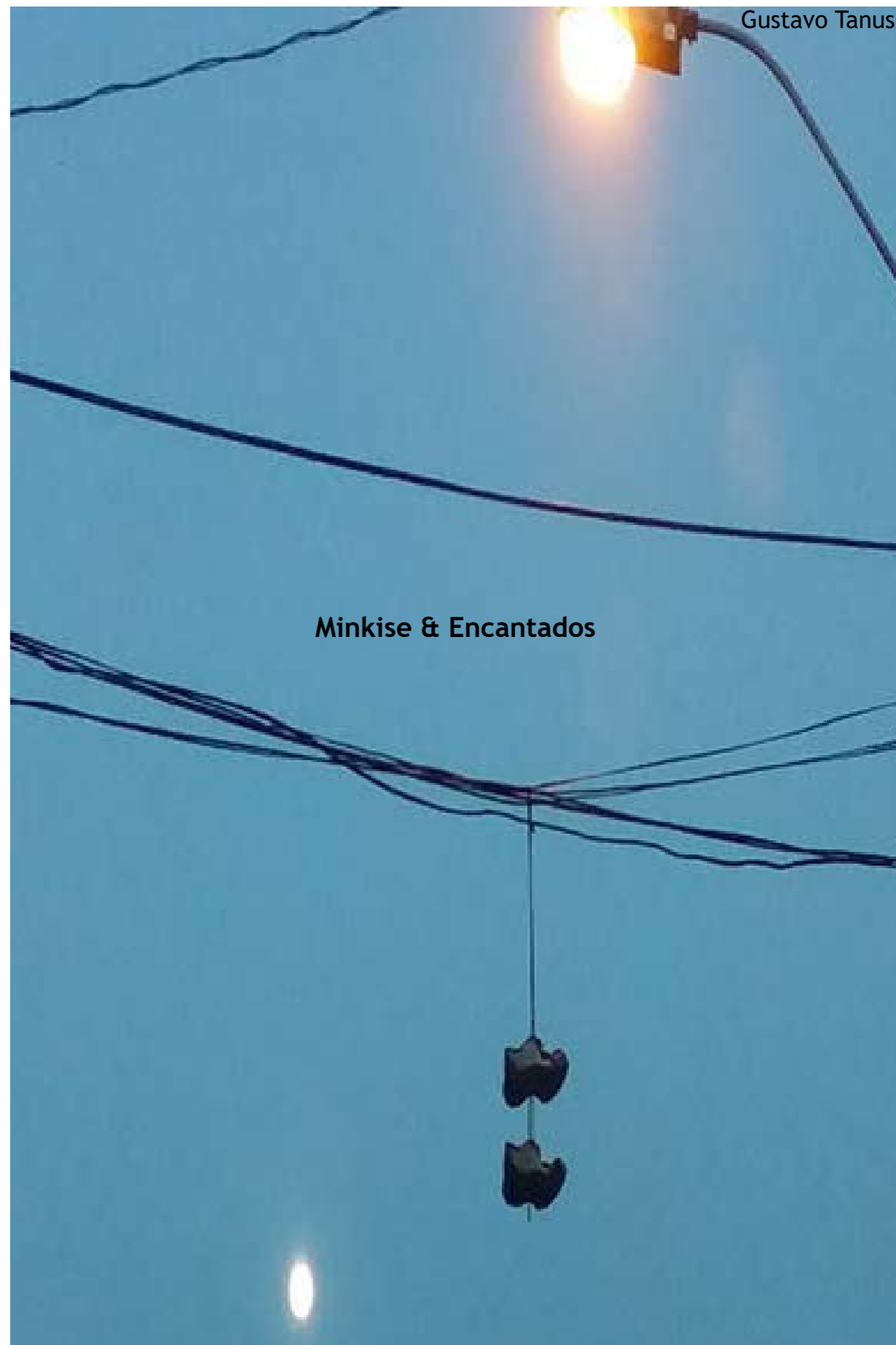
E trazendo tudo isso para a vida, para dentro de nós, para nossa alma, percebo que “o futebol é uma imitação da vida”.

Referências:

Entrevista de Eduardo Galeano - autor do livro “Futebol ao sol e à sombra” - ao programa “Casa das Palavras” da TV Câmara; Livro “A Dança dos Deuses - Futebol, sociedade, cultura” de Hilário Franco Júnior.

Rafael Ferreira

[Estudante de Letras no CEFET-MG e atua na produção editorial]



Fita de ferro
em iminência de corte da cabeça
abre fenda que guie
passagem ultra a toda senda.
Domínio do caminho
entre o instantâneo
livre trânsito
do futuro em mensagens-fotograma
e o passeio no passado repleto de imagens-nostalgia,
prevê após avistar, vê antes de enxergar e
comunica: cada lapso quinhão de sorte ou culpa porção de infortúnio.
Antes que reflita,
ressoe sua gargalhada de perplexidade,
que se abra em pontes de gaitadas metáforas nas
vias pavimentadas de muitas metonímias.
Futuro futuro-meu seja apenas uma lágrima causada pelo riso farto,
Passado todo meu passado seja somente a cabeça pendida para trás no momento do riso
franco.
E eu, deste agora, lâmina de ferro afiado diante, impendente corte profundo na imaginação,
é ação revista porque acontecida, neste derrame de sangue e lágrimas,
é ato que
no milissegundo antes do golpe
nunca terá sido realizado porque nunca poderá ser acontecido.



Tempos de crise.
origem recriada que arremessa a um término outro.
evito traços que se transformem em aspirações de guerra,
que de um tom
se trace um motivo para o luto.
luto,
guerrilha,
contra pseudoargumentos úteis para a discórdia.
desfaço-me das obrigações dos exercícios,
calor das estrelas,
do sol de fé,
requeimante, permanente,
entusiasmadamente,
transição,
estado de sítio.

o moleque era.
será pássaro, nunca pintassilgo,
será água, barro, mais que pedra.
Habita as florestas,
vive nas árvores,
no convexo
da ramagem que voa pelo ar.

o moleque é,
era pássaro, jamais pintassilgo.
era barro, água, além pedra.
Povoa mato.
hábito correr por sobre a ramaria,
avoando capim:
alma vertical
horizonte matagal
tocando os pés
leve verde.



Encomendação do espírito

alerta, caro, alerta
filho adormecido.
veja que inquite
cá
vulto, que nos cerra dos murros,
godemes não justos,
nunca dorme;
se se alembra e acalanta,
se não adia
não se espanta e
se cuida.

Encomendação de almas I

Acordais e alembrais
benditas almas
pecadores remidos
e não esqueceis das nossas vozes.

A morte certa
certa vida
é privilégio
nunca eximida.

Danças ao primeiro toque,
Cantais até o último.
Luz ante luz,
por vezes pus,
pústula, chaga, corrupção, gangrena,
– ilustra.
Pus ante pus,
por vezes luz,
brilho, calor, clarividência, fulgor,
– grava.

A vida certa
certa morte
é encargo
jamais eximido.

Acordais e alembrais
benditas almas
pecadores remidos
não esqueceis nunca as nossas vozes.



Encomendação de almas II

espreita meu caro espreita
vê que ninguém mais dorme
nem também você dorme mais.
acorda e lembra,
as almas benditas
de pecados remidos
observam as nossas vozes e
se lembram das almas
que rogam auxílio.
veja lá que da morte certa
ninguém escapa.
ajoelha meu caro ajoelha
ao pé da luz
que o guie
para além
dessa sua,
nossa,
compelida cruz.

Café preto
preto café
quem vem lá senão meu pai?
vem vem vem
meu pai
vem vem vem
cabeça branca,
vem vem vem pra modo de trabalhar.

quem vem lá é meu pai
engugurujadinho,
tocando lento o passo
de bengala na mão,
para para descansar,
mão na cintura,
olha firme o firmamento,
bate surdo o bastão na terra firme,
firmeza, pai, firmeza.

saravá, meu pai.
Mandingueiro da divina graça,
cava aceiro no mato mental deste confuso incendiário,
bota lume no coração forninho das minhas boas aventuras, e
tira o cipó embaraço do caminho e me dê licença de atravessar.
mucuiu, meu pai,
saravá.

A POESIA E A REALIDADE NO DOCUMENTÁRIO “DA JANELA DO MEU QUARTO” DO CINEASTA E ARTISTA VISUAL CAO GUIMARÃES

(Vitor Bedeti Gomes)

Resumo: O estudo do literário e do artístico moderno e contemporâneo, na relação com o documentário Da janela do meu quarto (2004), de Cao Guimarães, são o fulcro desta proposta de trabalho, que também intenta problematizar a relação entre literatura e cinema em diálogo com a filosofia. Nesse cenário, as reflexões propostas se enveredam pela filosofia, de maneira problematizante por intermédio de Walter Benjamin e Giorgio Agamben. Em paralelo, são abordados os trabalhos de estudiosos e teóricos do cinema como: Bill Nichols, Ismail Xavier, bem como a fortuna crítica relativa ao artista em análise, Cao Guimarães.



Palavras-chave: Poesia; Realidade; Cao Guimarães; Documentário.

“Neste filme, a infância parece ser o período em que as regras são ignoradas ou desfeitas com pouco custo, e no qual sonhos animam o movimento desregulado de pequenos corpos que se imaginam perenes”. (GUIMARÃES, 2015, PG. 256)

Os trabalhos do cineasta e artista visual belorizontino Cao Guimarães, no que se refere aos seus documentários poéticos e performáticos, provocam uma reflexão sobre a realidade e sobre a poesia. Trata-se da desconstrução do real a partir da linguagem cinematográfica e da construção de uma outra perspectiva por meio da poesia. A princípio, consideramos o real como um acontecimento da vida. Trataremos o real da obra fílmica como um dado fático, mas considerando que toda realidade e o real estão sujeitos a interpretações.

A análise compreensiva dos fenômenos que despontam diante dos olhos nos documentários de Guimarães é capaz de reconstruir ou até mesmo reproduzir uma “verdade” particular na qual o cineasta explora os significantes. As justaposições dos planos cria um arista em questão.

Ao realizar o documentário *Da janela do meu quarto* (2004), Cao Guimarães apresenta sua visão poética de um acontecimento comum que ocorreu em uma estrada de terra em Belém. O cineasta e artista plástico foi oportunizado pelo destino a presenciar uma das cenas mais bonitas da infância e, com seu equipamento cinematográfico, registrou, da janela do seu quarto de hotel, uma “briga amorosa” entre duas crianças. Essa ação ocorreu sobre a areia molhada e sob um resto de chuva, traduzindo uma atmosfera performática para o diretor.

Os cinco minutos de filme gravados em Super / DV, foram procedentes de um amplo processo de observação. Esse importante tempo de contemplação do real que antecede a produção do documentário, faz lembrar a figura do flâneur. Para Walter Benjamin:

“a rua conduz o flâneur em direção a um tempo que desapareceu. Para ele, qualquer rua é íngreme. Ela vai descendo, quando não em direção às Mães, pelo menos rumo a um passado que pode ser tão mais enfeitante por não ser seu próprio passado, seu passado particular. Entretanto, este permanece sempre o tempo de uma infância”. (BENJAMIN, 2007, p. 461-462).

O cineasta devaneava numa espécie de flânerie, na janela do seu quarto observando a paisagem das ruas de Belém e decidiu realizar o registro ao ser impelido pela plenitude poética das imagens que viu acontecer em uma situação corriqueira da infância. Guimarães se dispôs, instantaneamente, sobre a janela, para gravar o evento. Sem perceber a câmera, as duas crianças agiam de maneira espontânea, revelando a naturalidade dos acontecimentos. Enquanto isso, da janela do quarto, o cineasta delimita o ângulo, o foco e na câmera define a textura das imagens. O processo de observação é contínuo, porém o filme termina quando as crianças saem correndo na chuva e esvaziam o enquadramento.

“Não é o escultor que esculpe a escultura, é a escultura que esculpe o escultor!” Existe nesta frase de Merleau Ponty algo que fica no meio, como um canteiro entre duas avenidas. Chacoalha-se uma frase como chacoalha-se uma vida. Uma inversão entre sujeito e predicado, entre sujeito e objeto que pode nos ajudar a entender um pouco a relação entre arte e vida, realidade e percepção, olhar e deixar-se olhar, entregar e receber”. (GUIMARÃES, 2007)

A poesia acontece a todo o tempo como um modo de eventuar, ela está no trivial e no comum, surge do acaso e pode ser inserida em diferentes contextos e é capaz de plasmar o real. Geraldo H. Cavalcanti apresenta no livro *A herança de Apolo: poesia poeta poema possíveis definições da palavra poesia*, porém a síntese das reflexões provocadas por esse autor leva a entender que se trata de uma palavra, um conceito, indefinível já que

“a poesia não está nas coisas, ela é as coisas, ou uma maneira de as coisas se mostrarem em intimidades que só o poeta, e apenas em certos momentos, a ela tem permissão de acender. Esse potencial do poeta o distingue dos demais mortais e o nobilita. Se o poeta é vaso que recolhe os lampejos da poesia internada nas coisas, é o leitor quem, potencialmente tem a capacidade e o privilégio de comungar da sua visão e, dessa forma, ser também bafejado por ela”. (CAVALCANTI, 2012, p. 25)

Em virtude ao que foi mencionado por Cavalcanti acima, é possível considerar Cao Gui-



marães como esse poeta que recolhe os lampejos da poesia internada nas coisas e percebe a poesia existente fora dele como ente real nos acontecimentos naturais da vida. Ismail Xavier, em o *Discurso cinematográfico* (2005), no capítulo “A vanguarda”, estuda o cinema poético e reflete sobre as leituras convencionais das imagens que não respeitam a profundidade e dimensão das coisas. Nesse capítulo, o teórico sinaliza a importância de elevar a sensibilidade para superar o visível de ordem prática: “Uma relação sensorial mais integral do mundo e a apreensão da “poesia” tornar-se-ia possível graças à nova arte e seu poder de purificação do olhar” (XAVIER, 2005, p.104). A “nova arte”, mencionada por Xavier, refere-se ao movimento de vanguarda do cinema poético de 1920, que evidencia a exterioridade da narrativa fílmica e não sua interioridade tal como proposto por Guimarães em seus trabalhos.

É possível perceber nesse cineasta um caráter intempestivo e contemporâneo. Isso sinaliza uma perspectiva em Agamben, sobretudo, em *O que é contemporâneo?* E outros ensaios (2012). O conceito de “contemporâneo” nos ajuda a elucidar a questão:

“Contemporâneo é aquele que mantém fixo o olhar no seu tempo, para nele perceber não as luzes, mas o escuro. Todos os tempos são, para quem deles experimenta contemporaneidade, obscuros. Contemporâneo é, justamente, aquele que sabe ver essa obscuridade, que é capaz de escrever mergulhando a pena nas trevas do presente”. (AGAMBEN, 2012, p.62)

Guimarães experimenta a contemporaneidade em todos os tempos, ele mantém o olhar fixo em seu contexto e extrai do presente sua obra que se torna atemporal: “Este movimento dialético entre o que vem de dentro e o que vem de fora gera um espaço entre, onde o filme habita”. (GUIMARÃES, 2007, p.01-02)

Por ocorrerem manipulações no processo de finalização dos filmes, características importantes das imagens captadas se desfazem. Os aparatos tecnológicos do cinema e as técnicas empregadas no processo de construção de um filme permitem que o trivial e o comum sejam resignificados. Nesse sentido, de acordo com Cao Guimarães, no texto *Documentário e subjetividade: uma rua de mão dupla*, numa citação com laivos baudelairianos e benjaminianos, não só pela referência ao título do livro de Walter Benjamin, *Rua de mão única*, como pela atitude flâneur assumida pelo documentarista, publicado no livro *Sobre fazer documentário*,

“ao planejar um filme, ao escolher um assunto, você de certa forma começa um processo de múltiplos recortes, do macro ao micro, do todo às partes. Objetiva a um espaço real, prepara a cama onde seu olhar vai poder se deitar. Encontrar um lugar para se permitir estar perdido. Potencializar um descontrole necessário. Este movimento dialético entre o que vem de dentro e o que vem de fora gera um espaço entre, onde o filme habita”. (GUIMARÃES, 2007, p.01-02)

Susan Sontag, no texto *Sob o signo de*

Saturno (1986), comenta essa passagem, da qual também se utiliza Cao Guimarães, “encontrar um lugar para se permitir estar perdido”. Trata-se da importância de se permitir um certo “descontrole”: para o cineasta, portanto, é mais significativo se deparar com o fato de estar perdido que encontrar, de fato, o caminho. Benjamin, de acordo com Sontag, reflete sobre isso:

“não encontrar o caminho numa cidade não é muito importante [...] mas perder-se numa cidade, como as pessoas se perdem numa floresta, exige prática... Aprendi essa arte muito tarde: ela realiza os sonhos cujos primeiros sinais eram os labirintos das folhas de mata-borrão de meus cadernos de exercícios”. (BENJAMIN apud SONTAG, 1986, p.87)

Segundo os estudos de Nichols, é possível identificar seis modos de representação capazes de definir agrupamentos que formatam a cultura da poiesis, de documentários: o poético, o expositivo, o participativo, o observativo, o reflexivo e o performático. Cada estilo com as suas especificidades e características distintas, porém, a proposta deste trabalho detém-se nos modos poético e performático. Para Nichols,

“o modo poético sacrifica as convenções da montagem em continuidade, e a ideia de localização muito específica no tempo e no espaço

derivado dela, para explorar associações e padrões que envolvem ritmos temporais e justaposições espaciais”. (NICHOLS, 2005, p. 138)

Nichols, um pouco mais adiante no livro, problematiza o que ele chama de “modo poético e performático” com uma série de perguntas dirigidas a si mesmo e ao leitor:

“como o modo poético, o modo performático suscita questões sobre o que é o conhecimento. O que se pode considerar como entendimento ou compreensão? Além de informações objetivas, o que entra em nossa compreensão de mundo? Estaria o conhecimento mais bem descrito como algo abstrato e imaterial, baseado em generalizações e no que é típico, na tradição da filosofia ocidental? Ou estaria ele mais bem descrito como algo concreto e material, baseado nas especificidades das experiências pessoais, na tradição, na poesia, da literatura e da retórica? O documentário performático endossa esta última posição e tenta demonstrar como o conhecimento material propicia o acesso a uma compreensão dos processos mais gerais em funcionamento na sociedade”. (NICHOLS, 2005, p. 169)

Por não se tratar da transposição pictórica fiel da realidade, os documentários poéticos e



performáticos, na maioria das vezes, são compostos por uma linguagem híbrida que ocorre entre o som, imagem e artes plásticas. Essa junção promove uma leitura dos filmes e sugere, por esse viés, uma perspectiva em aberto da produção documental, cujo teor parece particularmente rico, justamente em virtude do hibridismo que comporta.

Cao Guimarães possui em sua filmografia nove longas-metragens e vinte e quatro curtas-metragens, em gêneros e formatos diferentes. Este cineasta, trabalha em seus filmes com elementos esparsos e Cao Guimarães possui em sua filmografia nove longas-metragens independentes, porém, por intermédio da linguagem cinematográfica, realiza uma combinação entre esses elementos e promove uma obra poética, que devido à sua forma híbrida, parece não ser possível identificar o que a compõe. Clément Rosset no livro a Lógica do pior (1971), inicia o segundo capítulo Trágico e silêncio, problematizando a posição do filósofo e reflete sobre as combinações que ele faz com a diversidade do que existe diante dele. Em um exemplo peculiar, Rosset explora dimensões que, de certa forma, relacionam-se com o processo de realização desses documentários, para ele

“quando prepara um molho, o cozinheiro dispõe de elementos esparsos, descontínuos, que deve juntar numa substância nova. Dois estados: um inicial, onde os elementos coexistem, sem relação entre si, exceto o acaso (no caso, os cuidados do cozinheiro) que os reuniu em lugares contíguos um ao outro, no interior de um mesmo recipiente. O outro, final, síntese homogênea onde nada mais permite distinguir os componentes precedentemente distintos. Entre esses dois estados, um gesto: a ação da batedeira que, se é convenientemente acionada, permite aos elementos “combinarem””. (ROSSET, 1971, p.61)

Guimarães percebe a poesia diante dele, realiza a apreensão do real como um acontecimento poético e combina os elementos através dos aparatos e processos técnicos do cinema, propiciando o documentário em questão, Da janela do meu quarto (2004). O filme possui elementos estéticos que determinam o modo de apreensão do mundo, muito próprio deste cineasta.

A particularidade identificada no modo de realização do documentário Da janela do meu

quarto (2004) e a estética característica do poético e do performático no cinema documental, provoca uma reflexão importante sobre a “forma do gesto”. No livro Meios sem fim (2015), que reúne um conjunto de textos escritos entre 1990 e 1995, no segundo capítulo, Giorgio Agamben apresenta uma indicação elucidativa, do filósofo Marco Terêncio Varrão (116 a.C - 27 a.C), sobre o conceito de gesto na esfera da ação, porém distinguindo-o do agir e do fazer,

“pode-se, de fato, fazer algo e não agir, como o poeta que faz um drama, mas não o age [agere no sentido de “recitar uma parte”]: ao contrário, o ator age o drama, mas não o faz. Analogamente o drama é feito [fit] pelo poeta, mas não é agido [agitur]; pelo ator é agido, mas não feito”. (VARRÃO apud. AGAMBEN, 2015, p.58)

Outro exemplo que dialoga de maneira íntima com o fazer artístico de Guimarães, é a conceituação do gesto como um acontecimento que tem em si mesmo o seu fim e não possui uma finalidade. Agamben endossa que,

“para a compreensão do gesto nada é, portanto, mais desviante do que representar uma esfera dos meios voltados a um objetivo (por exemplo, a marcha, como meio para deslocar o corpo do ponto A para o ponto B) e depois, distinta desta e a ela superior, uma esfera do gesto como movimento que tem em si mesmo o seu fim”. (AGAMBEN, 2015, p.58)

Nas produções desse cineasta, o gesto não aparece como o fazer artístico, o agir, mas o próprio filme é o meio, logo, o gesto. Neste contexto, “o que caracteriza o gesto é que, nele, não se produz nem se age, mas se assume e suporta” (AGAMBEN, 2015, p.58). Os filmes aludidos neste projeto são finalidades / meios sem fim. Por essa perspectiva, “o gesto é a exibição de uma medialidade tornando visível um meio como tal” (AGAMBEN, 2015, p.59), rompendo com a lógica que o fim do fazer é o próprio fazer.

Naturalmente, cada experiência de observação será diferente, pois cada pessoa possui uma formação humana, cultural e social, cada pessoa possui uma singularidade. Benjamin “gostava de descobrir coisas que ninguém procurava” (SONTANG, 1986, p.88) e, conseqüentemente, sua originalidade “decorre de sua atenta, mi-

croscópica observação (como a definia seu amigo e discípulo Theodor Adorno)” (SONTANG, 1986, p.90). Quando o assunto observado é a realidade, surgem caminhos e perspectivas diferentes de interpretação de um indivíduo para o outro. Benjamin, por exemplo, contemplava a particularidade, os detalhes, “eram as pequenas coisas que mais o atraíam, escreve Scholem” (SONTANG, 1986, p.90). Para Cao Guimarães não é diferente, o peculiar e a individualidade do trivial são parte de seu processo de observação, o que reflete na originalidade de sua obra.

Tudo possui uma subjetividade, “todo objeto, seja homem ou animal, fenômeno natural ou artefato, possui milhares de formas, de acordo com o ângulo do qual observamos e delimitamos seu contorno” (XAVIER, 1983, p.97). É possível identificar o objeto pela sua forma comum, pelo seu modelo original e pelo modo como é reconhecido, porém, cada ponto de vista pode sugerir uma nova identificação. Para Ismail Xavier, no livro A experiência do cinema (1983), no capítulo Subjetividade do objeto, não existe nada que seja mais subjetivo do que o objetivo. Nessa perspectiva, quem observa o objeto, o real, é passível de transformação e mudanças, pois como comenta Guimarães:

“Se o meu assunto é a realidade, não estou isento dela e nem ela está isenta de mim. Neste exercício da reciprocidade, da generosidade da entrega, vários graus de subjetividade estão interagindo entre si. A questão não é objetivar o olhar diante da realidade, mas mesclar sua subjetividade com a subjetividade do outro. Às vezes esvaziando-se no sentido zen budista do termo, às vezes potencializando o seu ‘eu’ até o total transbordamento. Não existem regras definitivas, tudo funciona como uma espécie de pacto fundamentado na cumplicidade recíproca”. (GUIMARÃES, 2007, p.01)

Em virtude do mencionado por Guimarães, é possível verificar que o filme Da janela do meu quarto (2007), surgiu em um ambiente de troca que só foi factível pela experiência de observação da realidade por intermédio da subjetividade de quem observa e de quem ou o que é observado. Nessa relação generosa de entrega é que a subjetividade do cineasta interagiu com a subjetividade das crianças, dos sons e da estética apresentada no filme, promovendo, assim, o entrecruzamento

entre poesia e realidade.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS:

ABBAGNANO, Nicola. Dicionário de Filosofia. Trad: Alfredo Bosi. São Paulo: Editora Martins Fonte, 2007.

AGAMBEN, Giorgio. O que é um dispositivo?. In: O que é um contemporâneo? E outros ensaios. Trad.: Vinicius Nicastro Honesko. Chapecó: Argos, 2009.

AGAMBEN, Giorgio. Meios sem fim. Notas sobre a política. Trad.: Davi Pessoa São Paulo: Autêntica, 2015.

BENJAMIN, Walter. Passagens. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2007.

BENJAMIN, Walter. Obras escolhidas I. Magia e técnica arte e política: ensaios sobre literatura e história da cultura. Trad. de Sérgio Paulo Rouanet. São Paulo: Brasiliense, 1985.

BENJAMIN, Walter. Obras escolhidas II. Rua de mão única. Trad. de R.R.T. Filho e J.C.M. Barbosa. São Paulo: Brasiliense, 1987.

BOSI, Alfredo. O ser e o tempo da poesia. São Paulo: Cultrix, 1977.

CAVALCANTI, Geraldo Holanda. A herança de Apolo: poesia poeta poema. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2012.

GUIMARÃES, Cao. DOCUMENTÁRIO E SUBJETIVIDADE: Uma rua de mão dupla. Publicado no livro “Sobre fazer documentário”. Itaú Cultural, 2007.

NICHOLS, Bill. Introdução ao documentário. Campinas, São Paulo: Papyrus, 2005.

ROSSET, Clément. Lógica do pior. Trad. F. J. Fagundes Ribeiro e Ivana Bentes. Rio de Janeiro: Espaço tempo, 1971.

SONTAG, Susan. Sob o digno de saturno. Trad. de A.M. Capovilla e A. Poli Jr. São Paulo: E&PM Editores, 1986.

SONTAG, Susan. A vontade radical. São Paulo: Editora Schwarcz Ltda, 1987.

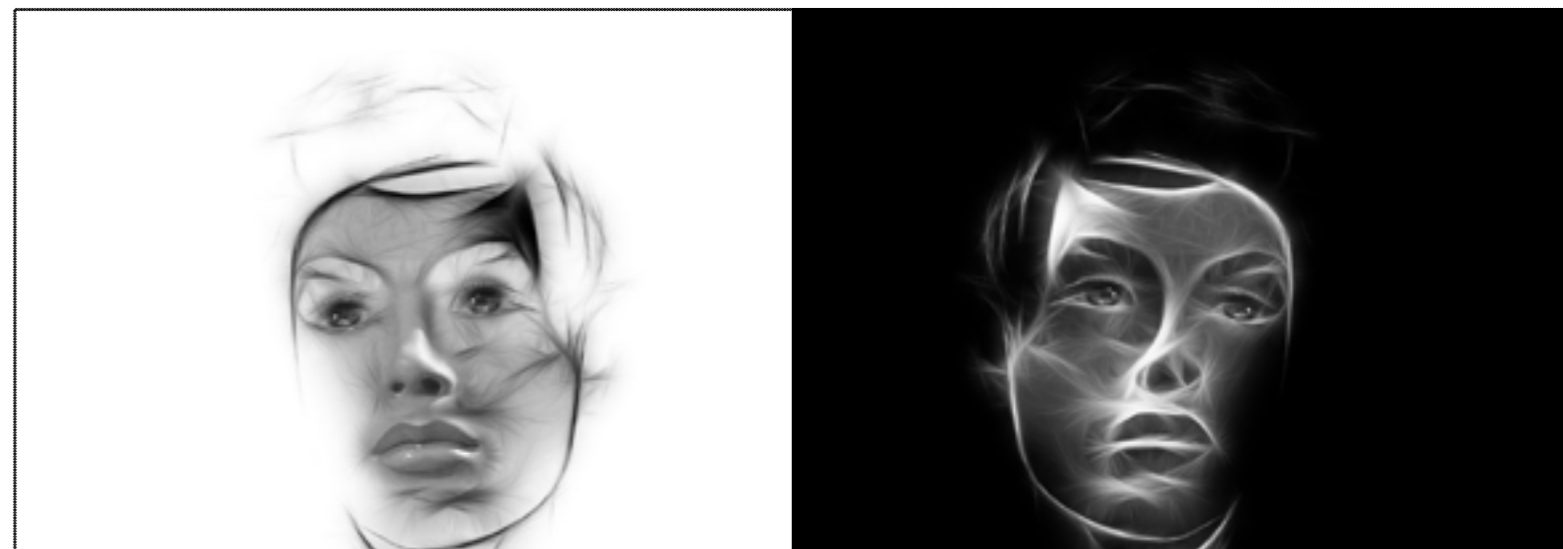
XAVIER, Ismail. O discurso cinematográfico. A opacidade e a transparência. São Paulo: Paz e Terra, 2005.

XAVIER, Ismail. A Experiência do cinema. Rio de Janeiro: Edições Graal, 1983.

Conflito entre corpo e alma: características do Barroco

Alessandra Rodrigues Álvares

No diamante agradou-me o forte, no cedro o incorruptível, na águia o sublime, no Leão o generoso, no Sol o excesso de Luz.
(Padre Antônio Vieira)



Resumo: Pretendemos, com este texto, analisar o período Barroco através de uma visão panorâmica. Nesse sentido, julgamos necessário ir ao encontro de suas raízes. Abordaremos, portanto, aspectos relativos à Idade-Média, perpassando pelo Renascimento até alcançar o Barroco, período sobre o qual nos deteremos com mais minúcia. Para tanto, utilizaremos como referência inicial, o livro Períodos Literários (1986) de Lúcia Cademartori que ressalta aspectos mais pontuais em relação ao que pretendemos. Posteriormente, problematizaremos o Barroco, a partir de teóricos do período com ênfase nos estudos relativos ao poeta Gregório de Matos. Destacaremos, entre os teóricos, Alfredo Bosi, Haroldo de Campos e João Adolfo Hansen. Eventualmente, poderemos citar outros teóricos se assim o estudo demandar.

Palavras-chaves: Períodos Literários; Barroco; Gregório de Matos.

A fim de se versar as características do período Barroco (final do século XVI), mostra-se necessário uma abordagem dos períodos literários que o antecedem. De acordo com Cademartori (1986, p. 9), “cada período é dominado por um determinado ponto de vista a partir do qual se cunha um padrão de homem, representação simbólica de uma concepção de humanidade que configura, esteticamente, a ideologia de um determinado momento”. Isto posto, serão analisadas as características de diferentes estilos literários, os quais, possuem conjuntos de normas que caracterizam e orientam suas manifestações culturais.

Para se pensar historicamente, é necessário retornar à Idade Média, período que se iniciou com a queda do Império Romano no século V e vigorou até a transição para a Idade Moderna, no século XV. Neste período, a Igreja Católica detinha

o poder, tornando a fé um elemento preeminente que conduzia a vida social, política e econômica dos indivíduos. Dessa forma, o caráter religioso acabou por influir nas produções artísticas medievais, como em pinturas, esculturas, músicas, projetos arquitetônicos etc. No campo da produção literária, a poesia medieval e as prosas eram os principais gêneros produzidos. A poesia possuía como tema principal o amor, enquanto a prosa se detinha aos romances de cavalaria, aos escritos místicos e doutrinários e às historiografias. Embora seja frequentemente referida como Idade das Trevas, a Idade Média foi um período formador de valores culturais que são perceptíveis até os dias atuais.

A fim de resgatar os valores da Antiguidade Clássica, nasce o Renascimento, período caracterizado pela valorização da razão e pelo Humanismo. Datado entre fins do século XIV e início do século XVII, o período renascentista surge como um valorizador da faculdade do conhecimento e da soberania do raciocínio. Segundo Cademartori :

O Renascimento protesta contra o ascetismo medieval – ou seja, o desprezo do corpo e dos interesses não espirituais do homem -, valorizando a autodeterminação da personalidade e exaltando a natureza humana. Isso não significa, porém, que o Renascimento tenha sido incrédulo; foi sim anticlerical e antiascético. (CADEMARTORI, 1986, p. 18)

Contudo, é importante salientar que as ideias fundamentadas pelo homem medieval, como a salvação, não desaparecem, apenas são postas em um plano secundário. A fé não desvanece, mas perde espaço para o humanismo, concepção que se interessa pelo ser humano e por sua primazia.

Na arte renascentista, originam-se as noções de autoria e originalidade, compreensões que não possuíam lugar antes do Renascimento. É também na arte renascentista que se busca a independência artística perante a Igreja. Dessa forma, a arte libera-se dos dogmas religiosos e prende-se à imagem científica do mundo. Cademartori (1986, p. 20) aponta que “no Renascimento, dá-se um deslocamento de interesse dos elementos do tema para os julgamentos formais de representação”, assim, o público não compreende e analisa uma produção artística somente pelo ponto de vista da vida e da religião, mas principalmente, a partir do ponto de vista da própria arte. Ainda que o Renascimento não tenha sucedido no Brasil, inúmeras foram suas influências na cultura brasileira, como Camões em sua poesia, cronistas em suas manifestações literárias e os jesuítas em suas influências na esfera educacional.

Entre o Renascimento e o Barroco, houve um movimento literário desenvolvido na Europa, entre 1515 e 1600, denominado Maneirismo. Neste período, há uma tentativa de colocar em acordo a espiritualidade da Idade Média e o realismo do Renascimento. Para tanto, o Maneirismo promove uma cisão entre ser e parecer, Deus e o mundo. A obra Dom Quixote, do espanhol Miguel de Cervantes (1547 - 1616), ilustra de forma clara essa fusão entre os aspectos espirituais medievais e os racionais renascentistas, apresentando uma mescla entre o cômico e o trágico, entre o real e o fantástico, entre o ridículo e o sublime. Cademartori (1986, p. 23) reitera que, diferentemente do Renascimento, o Maneirismo afasta-se da concepção de arte como cópia, “postulando que a arte cria, não segundo a natureza, mas como a natureza”.

o poder, tornando a fé um elemento preeminente que conduzia a vida social, política e econômica dos indivíduos. Dessa forma, o caráter religioso acabou por influir nas produções artísticas medievais, como em pinturas, esculturas, músicas, projetos arquitetônicos etc. No campo da produção literária, a poesia medieval e as prosas eram os principais gêneros produzidos. A poesia possuía como tema principal o amor, enquanto a prosa se detinha aos romances de cavalaria, aos escritos místicos e doutrinários e às historiografias. Embora seja frequentemente referida como Idade das Trevas, a Idade Média foi um período formador de valores culturais que são perceptíveis até os dias atuais.

A fim de resgatar os valores da Antiguidade Clássica, nasce o Renascimento, período caracterizado pela valorização da razão e pelo Humanismo. Datado entre fins do século XIV e início do século XVII, o período renascentista surge como um valorizador da faculdade do conhecimento e da soberania do raciocínio. Segundo Cademartori :

O Renascimento protesta contra o ascetismo medieval – ou seja, o desprezo do corpo e dos interesses não espirituais do homem -, valorizando a autodeterminação da personalidade e exaltando a natureza humana. Isso não significa, porém, que o Renascimento tenha sido incrédulo; foi sim anticlerical e antiascético. (CADEMARTORI, 1986, p. 18)

Contudo, é importante salientar que as ideias fundamentadas pelo homem medieval, como a salvação, não desaparecem, apenas são postas em um plano secundário. A fé não desvanece, mas perde espaço para o humanismo, concepção que se interessa pelo ser humano e por sua primazia.

Na arte renascentista, originam-se as noções de autoria e originalidade, compreensões que não possuíam lugar antes do Renascimento. É também na arte renascentista que se busca a independência artística perante a Igreja. Dessa forma, a arte libera-se dos dogmas religiosos e prende-se à imagem científica do mundo. Cademartori (1986, p. 20) aponta que “no Renascimento, dá-se um deslocamento de interesse dos elementos do tema para os julgamentos formais de representação”, assim, o público não compreende e analisa uma produção artística somente pelo ponto de vista da vida e da religião, mas principalmente, a partir do ponto de vista da própria arte. Ainda que o Renascimento não tenha sucedido no Brasil, inúmeras foram suas influências na cultura brasileira, como Camões em sua poesia, cronistas em suas manifestações literárias e os jesuítas em suas influências na esfera educacional.

Entre o Renascimento e o Barroco, houve um movimento literário desenvolvido na Europa, entre 1515 e 1600, denominado Maneirismo. Neste período, há uma



Matos é o ensaísta José Miguel Wisnik. Autor da obra *Poemas Escolhidos*, Wisnik (1636-1965) na seção Espaço Biográfico, apresenta informações que permeiam o âmbito familiar e profissional de Gregório de Matos, além de citar as principais influências literárias do poeta, apontando Camões e os poetas espanhóis barrocos Quevedo e Gôngora, como suas grandes referências.

Segundo Alfredo Bosi, professor, crítico e historiador de literatura brasileira, Gregório de Matos foi um poeta ressentido, característica que ele discute em sua obra *Dialética da Colonização*. Bosi (1992, p. 94) exemplifica esse ressentimento gregoriano com o soneto "À Bahia", escrito no último quartel do século XVII, em que o poeta relata seu prejuízo financeiro, suas nostálgicas lembranças de uma Bahia rica e profícua e seu anseio pelo regresso ao "antigo estado". Bosi (1992, p. 99) aponta que "Gregório de Matos viveu por dentro os efeitos da viragem. A sua família, de antiga fidalguia lusa, e senhora de um engenho de tamanho médio no Recôncavo, perdeu, como tantas outras, o sustento oficial irrestrito que a escudara nos primeiros decênios do século." Dessa forma, a leitura atribuída a Gregório, como poeta ressentido, parte, sobretudo, da situação financeira que ele se encontra ao final do século XVII.

Em contrapartida, o tradutor, poeta e ensaísta Haroldo de Campos, aborda Gregório de Matos sob uma ótica sincrônica em seu texto *Metalinguagem & Outras Metas – Ensaio de Teoria e Crítica Literária*. Para ele, Gregório de Matos foi um poeta vanguardista, revolucionário para sua época. No trecho abaixo, Campos (2004) reafirma essa compreensão acerca de Gregório de Matos, ovacionando sua perspicácia e seu estilo de produção:

Gregório de Matos, brasileiro formado em Coimbra, branco entre mulatos e mestiços, inimizado com os nobres da terra e com os reinóis de Portugal, por seu turno híbrido espiritual irremissível, não mais podendo ser nem uma coisa nem outra, nem juiz no reino nem advogado na Colônia ultramarina, dilacerado como o Brasil na sua situação de dependência, estoura maledicentemente em boca-de-inferno: o mesmo mecanismo permutatório do código áulico do Barroco presta-se à desabusada virulência da crítica; o estilo engenhoso do elogio e da louvação cortês é o mesmo que propicia o jogo-de-espírito contundente da sátira e o jogo-de-corpo destabocado da erótica. (CAMPOS, 2004, p. 241)

Ao enaltecer a obra atribuída a Gregório de Matos, Campos (2004) desconstrói a idealização de que somente países de primeiro mundo possuem uma boa literatura. Assim, reitera que, independente da situação social, econômica e política do Brasil no período Barroco, a literatura brasileira é merecedora de reconhecimento e apreciação.

Por fim, a terceira teoria acerca do poeta barroco Gregório de Matos parte dos estudos do crítico literário, ensaísta e professor João Adolfo Hansen. Em sua obra *A Sátira e o Engenho*, Hansen (1942), sob um olhar diacrônico, discute e versa sobre o poeta por meio de uma perspectiva que se mostra crítica às concepções apresentadas anteriormente. Ele repudia as "posições críticas "expressivas" e "representativas", que obliteram a historicidade da prática satírica, quando a efetuam exterior a sua própria história, ora como reflexo realista, ora como "ressentimento" psicológico e "oposição" política expressivos." (HANSEN, 1942, p. 32). Para ele, Gregório de Matos segue a retórica de sua época, produzindo, assim, a partir das regras discursivas do seu tempo. Hansen (1942, p. 32) aponta que a produção literária de Gregório de Matos "não é "inventiva" – no sentido rotineiro da expressão esteticamente desviante" -, mas engenhosa, aguda e maravilhosa, no sentido das convenções sociais seiscentistas da descrição cortesã, do gosto vulgar, do engenho agudo e da fantasia poética."

Como pôde ser notado, Gregório de Matos além de ser o mais importante poeta barroco brasileiro, período considerado por muitos estudiosos como um dos primeiros estilos literários característicos do Brasil, é também uma das personas mais estudadas e discutidas em nossa literatura. Assim, torna-se interessante avaliar e questionar cada uma das perspectivas apresentadas que se garantem em virtude das análises realizadas, sendo ele compreendido como "revolucionário" por Campos (2004), "ressentido" por Bosi (1992) e como um "seguidor da retórica de sua época" por Hansen (1942). O Barroco, como discutido anteriormente, foi um período frisado pelas mais diversas confluências que refletiram nas próprias antíteses do homem da época. É de suma importância compreender que o Barroco não sucumbiu ao tempo e às inovações literárias, continuando latente na cultura nacional brasileira, reinventando-se, rememorando e se renovando à medida que é pesquisado.

Referências Bibliográficas

- BOSI, Alfredo. *Dialética da colonização*. 4.ed. São Paulo: Companhia das Letras, 1992.
- CADEMARTORI, Lúcia. *Períodos literários*. 2.ed. São Paulo: Editora Ática, 1986.
- CAMPOS, Haroldo de. *Metalinguagem & outras metas: ensaios de teoria e crítica literária*. 4.ed. São Paulo: Perspectiva, 2004.
- HANSEN, João Adolfo. *A Sátira e o Engenho: Gregório de Matos e a Bahia do Século XVII*. 2.ed. São Paulo: Ateliê Editorial; Campinas: Editora da Unicamp, 2004.
- MATOS, Gregório de. *Poemas escolhidos*. Seleção e organização: José Miguel Wisnik. São Paulo: Companhia das Letras, 2010.
- WÖLFFLIN, Heinrich. *Conceptos fundamentales de la historia del arte*. Madrid, Espasa, 1995.



Ele que sonhava, já não via saída. Sua vida tornara-se fruto da imaginação fértil. Ao dormir, a imagem da moça vinha intensa e presente, semipalpável, lúcida, paulatinamente. Não era acontecimento de se preocupar e seu corpo respondia pela intuição. Incertas ocasiões apareciam e modificavam-se, como a mostrar-lhe súbitos resquícios de memória. Tudo muito fugidío a lhe impressionar profundamente a existência.

Em tempo de acordar, vê-se com ela. Seu coração palpita. Já não sabe se vê o tempo passado ou o que irá acontecer, lá onde mora o oráculo. Quer saber, no entanto.

Acorda.

- Sei lá... vou saber! No fim, eu sei que vai ser assim. - pensou fortemente.

- Que quer você, minha cabeça, do meu sentimento? - repensou.

- E o que é eu perguntando para mim o que eu não sei... - tripensou.

Foi, Ele, a seguir, a vida, que não, se escreve, em relatos. No ponto certo, reapareceu. Era ele de frente pra ela. Dessa vez não em retrato, mas em impressão luminosa e presente. Ela olha seus olhos... desvenda sua alma sem fazer uso da pupila.

Ela sabe ver sem olhar.

O que fazer ninguém soube. As coisas foram assim. Ela ficava lá na dela, a poucos palmos dele e ele a ponto de mergulhar nela, quando ela entrava nele. Um jogo de azar estranho, sem características definidas, paralelo ao experienciável, talvez em outra vida.

O dia chegou em que ele pensou nela pra fora dele. E viu. E se arrependeu.

- Nossa... ela é minha lá na frente! E minha é o que eu penso certo. Errado é o infinito.

Demasiado avesso, ele seguiu e mentiu. Olhou naqueles olhos que lhe queriam sem querer e só fingia. E fugia.

Parou no dia, entrou pela noite. Seguiu para o fim e chegou. Estava sonhando com ela novamente e ela lhe aparecia feito sonho. Veneno inestimável e perfeito. Inocula em si o sentido de existir, persistindo em eclodir nas sinapses mais usadas, em circuito de dependência, sem possibilidade de desconfiança.

Quem é fino e valente quer ser bom pra ela, mas Ela quer o além, sem porém, nem ninguém. Os olhos dominam a face dessa moça que tem nele o seu reflexo e sua timidez. A ambição deles é a mesma, ser sem nunca se tocar, saber sem nunca antes ter sido existente. É delicado esse tipo de ser que fascina o cantar, destrói as potências e faz caminhos elétricos esquisitos e frênicos dessa vida.

Tomou ele a água pura e teve um troço. Acordou com luz inimaginável e refletiu sem pensar.

- Será possível beijá-la sem com isso transformá-la?

E já que o espírito era trabalhoso, restava o mel da incerteza. Por onde anda ele e por onde anda ela que ainda não se encontraram?



De súbito o despertador anuncia, 7 horas no prego! Um trin trin ensurdecedor! É daquelas máquinas antigas de dar corda, comprou em um antiquário no Bairro de Lourdes, pagou uma nota. Há 5 anos sendo acordada pelo nobilíssimo relógio despertador e ainda se assusta, na verdade essa é uma de suas características precípuas, se espanta por qualquer coisa, e, dependendo da intensidade do susto, entra em total pânico. De pé, cumpre o protocolo de todos os dias, joga bastante água no rosto, e, com ele ainda molhado, coloca os óculos que repousa desde a noite anterior sobre a pia do banheiro. Antes da assepsia completa e do café, liga o computador e checa o e-mail, o facebook e o badoo. O badoo é um rito sem importância, seu perfil está desatualizado, para se ter ideia, a foto é do tempo em que era loira e magra, diferente de agora, que fez opção pelos cabelos em sua cor natural, bem escuros. Quanto ao corpo, mudou muito em muito pouco tempo, e atribui isso à fase balzaquiana, pois o organismo, diferente de outrora, não transforma mais o açúcar em energia. Em seguida, à cozinha, passa o café e prepara torradas com o pão de três dias. Após comer, escova os dentes, toma um banho gelado, recoloca o mesmo pijama com o qual amanheceu - um baby-doll de malha cinza bem larguinho - e senta-se à frente do computador, agora em definitivo, e dessa vez, apenas com o Word e o dicionário online abertos.

Marta Rocha não gosta de marta-rocha, nem de se chamar Marta Rocha em homenagem à Marta Rocha, a miss, quando assina algum trabalho usa simplesmente M. Rocha, o que gera ambiguidades. Não raras vezes recebe e-mails destinados ao “senhor Rocha”. Ela, a título de ilustração e justificativa para a forma de escrever o nome, sempre conta o caso de frustração em sua relação com “escritora” que tinha por predileta, Mia Couto. Aconteceu que, após uma vida de devoção a alguém que ela imaginava ser um belíssimo exemplar de baiana - uma negra gorda, com um enorme turbante, roupas tipicamente africanas e com postura serena à escrever mansamente em uma Olivetti vermelha de meados do século passado - de repente, eis que em um evento para o lançamento de um livro de Mia pelos lados de cá, ela se chocou (duplamente) com um legítimo europeu de olhos claros e controverso berço moçambicano chamado Antônio, cujo pseudônimo nem é necessário repetir, uma lástima!

O som do ventilador é o único ruído a disputar volume com as teclas do computador que são amiúde massacradas pelos dedos indisciplinados de Marta. Ao finalizar o livro que está a revisar com bastante cuidado e parcimônia, ela tem em mente usar todo o dinheiro para comprar um ar condicionado, afinal, como diz a si mesma em todas as manhãs quentes, “o labor intelectual é gélido, nada tem em comum com o suor, revisar é arte tísica”. Vez ou outra M. Rocha cria aforismos bem interessantes, alguns com rimas tais que soam como haicais. Certa vez, ao revisar um livro de conteúdo medíocre de um escritor soberbo e muito famoso, acresceu uma de suas frases de efeito em um parágrafo morto, daqueles que só servem para encher páginas e criar calhamaços. Dez anos depois da travessura ainda lê seu excerto enfeitando prefácios, posfácios e epígrafes, e todas aos glórias ao inglório e soberbo escritor soberbo e muito famoso.

Três breves e fracas buzinas denunciam a hora, 14h25, exatamente como combinara com a dona do restaurante, “por favor, pago a mais por isso, mas preciso que o almoço chegue no horário certo, nem um minuto a mais ou a menos. E nada de me assustar, diga ao motoqueiro que é sem estardalhaços”. É o momento que, como nos pretéritos e futuros, sela a nova etapa do seu dia. Os protocolos são deixados de lado, e a rigidez da rotina deixa de fazer sentido. Sai a editora M. Rocha e entra a poetiza Martinha. Combatido o prato, toma um banho frio, mas agora não é por qualquer regra rígida, apenas para aliviar o calor. Coloca uma roupinha descolada, amansa os cabelos sedosos de química, vai à rua, vê a rua, sente a rua, volta da rua, abre as janelas de frente para rua, liga a TV, o rádio e todas as páginas possíveis do pc, puxa a velha Olivetti dos anos 60 vermelha para a mesinha de centro da sala, e embaixo da janela principal, profusa de sons, cheiros e cenas, se põe a escrever sobre a vida e sobre viver. Seus versos são livres e heterométricos, como se manda o anti rigor da poesia.

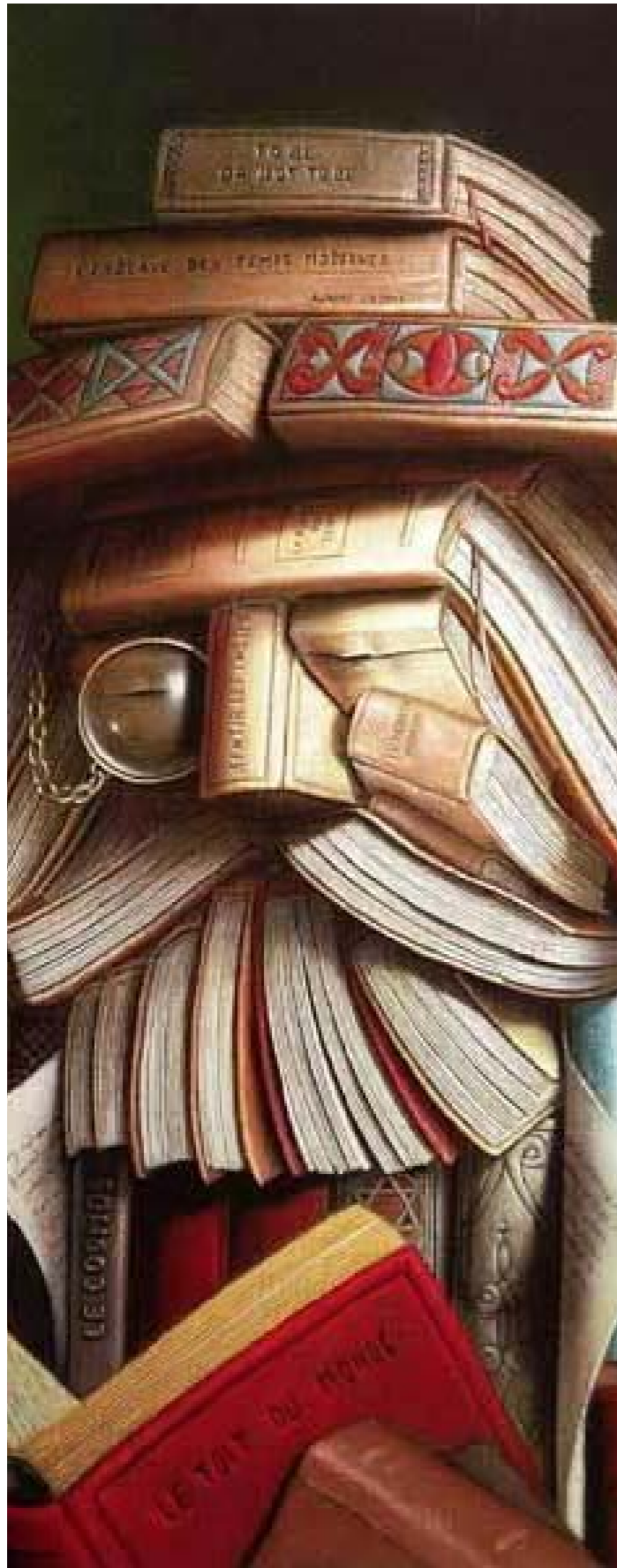


O EDITOR DE LIVROS E A FUTUROLOGIA

Joubert Amaral

Editor da Gulliver Editora

Mestrando em Estudos de Linguagem Cefet-MG



Durante uma das aulas da disciplina “Pesquisa em Edição”, no Mestrado em Estudos de Linguagem do CEFET de Belo Horizonte(MG), que participo como aluno regular, fizemos a leitura de um texto onde a autora sugere que é possível observar, em nosso dia a dia, principalmente através de redes sociais, que vivemos em uma sociedade onde a edição e a curadoria estão ao alcance de qualquer pessoa.

Pensando no assunto, foi possível rascunhar algumas linhas sobre como será o futuro nas mais diversas áreas, principalmente nas que necessitem de profissionais que realizam alguma filtragem prévia de conteúdo. Porém, para escrever neste espaço, preferi me concentrar no mercado editorial, e na já velha, mas atual discussão sobre a possibilidade do livro digital substituir o impresso, e caso isto realmente venha acontecer, como ficará o papel do editor de livros neste futuro?

O editor ainda é uma figura importante no mercado editorial, afinal ele é uma peça fundamental no relacionamento autor/editora. Muitos autores acreditam que ter uma obra publicada por uma editora funciona como uma espécie de chancela, como se fosse um recado aos leitores de que o conteúdo daquele livro foi selecionado entre muitos por uma figura importante e crítica: o editor^[1].

Apesar de ser comum, a autopublicação em livro de papel, normalmente é, para muitos autores, apenas uma segunda opção e recorrem a ela depois de receberem negativas de seus originais por parte das editoras. Claro que neste tipo de publicação o autor passa a exercer total controle da obra, mas seu custo com a produção e uma distribuição limitada são pontos considerados negativos por muitos que optam por essa alternativa.

Com o livro digital os custos de produção e publicação reduzem drasticamente, o que despertou interesse de muitos autores independentes por esse mercado. Um questionamento, porém, que até pouco tempo, era levantado por estes mesmos autores, é o de como distribuir suas obras em um mercado ainda pouco explorado. Pensando nisso, a Amazon, uma das maiores empresas de comércio eletrônico do mundo, e que já algum tempo investe no Kindle, seu leitor de livros digitais, criou a Kindle Direct Publishing, que permite que o autor publique e distribua sua obra, através da Amazon, diretamente de seu quarto, escritório ou sala de estar. É claro que a tentativa da empresa é ter o maior acervo digital do mercado, com exclusividade para seus aparelhos e aplicativos, seja por via de editoras ou de autores independentes.



Em resumo, com a plataforma digital, o autor não necessita mais submeter seu original a avaliação de uma editora, já que pode arcar facilmente com os custos de produção e ainda distribuir sua obra através de uma das mais fortes empresas de comércio eletrônico do mundo. Mas, se o futuro é esse, e principalmente em uma sociedade já acostumada a publicações sem filtros prévios, o editor de livro se tornará obsoleto?

Vamos fazer uma rápida análise. No mercado editorial há autores que têm relações diferentes com cada obra escrita. É muito comum que um autor, para determinada obra, queira uma opinião profissional em determinados capítulos, ou até mesmo, uma opinião geral sobre o futuro livro. Para a obra seguinte, por exemplo, o mesmo autor simplesmente vai publicar o livro, sem que passe por nenhum tipo de avaliação anterior, a não ser a sua, claro.

Um ponto importante e que deve ser levado em consideração, é o do leitor, que talvez seja a chave para responder a questão aqui levantada. Ele é o principal filtro do mercado, seja no presente, ou nesse possível futuro. O que adiantará ter sua obra disponibilizada pela maior empresa de comércio eletrônico, se o leitor não encontrar indícios de que o dinheiro dele será bem empregado naquela compra? Talvez não seja o fator principal, mas a chancela de uma editora em

uma obra pode dizer a este leitor, mesmo que de maneira inconsciente, que aquele livro foi escolhido dentre muitos outros para estar ali, com aquele selo, e por isso merece seu voto de confiança.

É difícil ter uma resposta certa, principalmente quando analisamos um futuro que pode ou não acontecer, mas mesmo que um dia não existam mais editoras, o papel do editor continuará importante. Talvez se torne apenas um tipo de consultor, realizando serviços como o de copidesque^[2] para autores independentes, mas dar certeza a esta resposta é como “dar tiros no escuro”. O que podemos afirmar, é que em um mundo onde tudo o que é publicado, nas mais diversas plataformas, tem a possibilidade de não ter passado por nenhum tipo de filtro prévio, o leitor necessitará de algo que lhe passe confiança.

Já para os autores, a figura do editor não será simplesmente daquele que viabilizará a existência do livro, mas sim da pessoa com quem poderá conversar sobre suas obras, seus planos, e mercado. De certa maneira, ele será um alicerce, uma segurança. O editor é, e continuará sendo, tudo aquilo que o autor quiser, através das editoras ou de forma independente, afinal o importante, é que sua obra chegue ao leitor com a qualidade que o mesmo espera, seja em papel, ou em um dispositivo eletrônico.

[1] No filme “As Horas”, em que Meryl Streep interpreta uma editora nova-iorquina, é possível observar o trabalho de seleção do editor. Em uma das cenas, pilhas de originais e textos impressos são mostrados, todos com inúmeras anotações e lembretes.

[2] Pode também ser traduzido como passagem de texto, que é o trabalho editorial de formatar mudanças e aperfeiçoamentos em um original.

Autoria e Cultura de Fã: o papel do autor nas comunidades de fã

Helena Carvalhais Menezes*

RESUMO

Desde antes do advento da Internet, muito se tem discutido a respeito da questão dos direitos autorais relacionados ao trabalho de fãs. Há casos de autores (ou empresas detentoras do direito autoral) que buscam a retratação legal pelo uso de suas obras, aqueles que criam algumas restrições em termos de conteúdo, aqueles que aceitam e ainda aqueles que apoiam abertamente esse tipo de produção. É claro que as comunidades de fã se sentem reprimidas nessas circunstâncias, mas uma pergunta inédita é acerca da opinião dos fãs a respeito da questão e autoria e plágio, tanto a respeito de seus próprios trabalhos quanto sobre a obra original.

Palavras-chave: Autoria. Cultura de Fãs. Fandom. Hipertexto.

O público, que ganhou poder com as novas tecnologias e vem ocupando um espaço de intersecção entre os velhos e os novos meios de comunicação, está exigindo o direito de participar intimamente da cultura. Produtores que não conseguem fazer as pazes com a nova cultura participativa enfrentarão uma clientela declinante e a diminuição dos lucros. As contentas e as conciliações resultantes irão redefinir a cultura pública do futuro. (JENKINS, 2009, p. 53)

O hipertexto modificou a maneira como o ser humano se relaciona com aquilo que ele consome, passando a se tornar cada vez mais ativo no processo: de consumidor a também um produtor de conteúdos.

Landow (2006) comenta que a expansão do papel do leitor dentro de um hipertexto remove os limites do texto e transforma-o em uma rede. Isso não ocorre, entretanto, apenas em textos exclusivamente digitais; é um fenômeno que sequer advém exclusivamente da sociedade pós-moderna, mas cuja qual o transformou e expandiu.

O aumento do papel do leitor (ou consumidor) é evidente quando se fala a respeito de fandom, comunidades de pessoas que estão ligadas pela admiração profunda a determinado conteúdo, em geral ligado ao entretenimento (livros, séries de televisão, filmes, histórias em quadrinhos etc.). Nesse ambiente, um trabalho tendo como base clara e intencional algo que anteriormente pertencera à obra de outra pessoa é algo recorrente.

Muito se tem discutido a respeito da concepção de autor na atualidade, mas o que pensam as pessoas que fazem trabalhos claramente ligados às obras de outras pessoas a respeito da autoria?

* Mestranda do programa de pós-graduação em Estudos de Linguagens do CEFET-MG (Centro Federal de Educação Tecnológica de Minas Gerais).

Foucault (2009) comenta que o papel do autor é dar uma característica que configura o texto, distinguindo-o de textos de outros autores por meio de um discurso elaborado por aquele autor específico, um sujeito institucional e jurídico. O discurso em um texto está ligado a uma rede de discursos outros que coincidem na pessoa do autor.

Barthes (2004) desconstrói, no entanto, a ideia de que o autor precede o texto; estes são, na verdade, contemporâneos e o ato de escrever é uma inscrição da linguagem, não uma expressão. Para ele, o texto é produto de uma escrita múltipla que está associada à várias culturas em diálogo que se encerra em uma figura: o leitor.

[...] o leitor é o espaço exato em que se inscrevem, sem que nenhuma se perca, todas as citações de que uma escrita é feita; a unidade de um texto não está na sua origem, mas no seu destino, mas este destino já não pode ser pessoal: o leitor é um homem sem história, sem biografia, sem psicologia; é apenas esse alguém que tem reunidos num mesmo campo todos os traços que constituem o escrito. (BARTHES, 2004, p. 5).

Foucault e Barthes descrevem o autor enquanto um sujeito inserido em um contexto e tentam desconstruir a ideia mística associada a este sujeito. Para eles, o autor é alguém que transcreve uma série de ideias associadas aos discursos que, de alguma forma, o cercam. O leitor, cercado por ideias e discursos muitas vezes completamente distintos daqueles que cercavam o autor, resignifica e reconstrói o texto.

Landow (2006), entretanto, aponta a crescente proximidade entre as figuras do au-

tor e do leitor. Em páginas como o Wikipédia e outras enciclopédias abertas, isso é bastante evidente, já que o leitor pode encontrar um erro no texto e modificá-lo, tornando-se também um novo autor. Nem sempre, é claro, o hipertexto transforma o leitor em autor ou coautor, ainda assim, ele é capaz de participar da produção do texto, transformando-o, e a sua leitura se torna mais ativa.

No hipertexto, o autor literário (ou os múltiplos autores) também se torna cada vez mais consciente da multiplicidade de discursos que influenciam os seus textos. Por exemplo, o blog *Fairytalesques* (2015) fornece uma série de poemas escritos pelo seu próprio autor, alguns desses poemas são *fanfictions*, ou ficção de fãs, o que significa que são ligados conscientemente a outras obras.

Em um contexto em que as figuras do autor e do leitor estão tão próximas e os fãs estão se tornando autores em nível amador e utilizando os discursos que os cercam de maneira cada vez mais consciente, o que, hoje, o conceito de autoria se torna cada vez mais amplo e fluido.

O que os fãs, enquanto produtores de conteúdo, pensam a respeito da autoria? Eles negariam completamente a ideia de que o autor tem algum direito sobre a sua obra? Qual é o papel do autor para os fãs?

É claro que os fãs se sentem no direito de fazer projetos e trabalhos tendo como base uma obra que não lhes pertence. Mas quais são os seus argumentos pessoais a respeito da autoria em si?

O AUTOR PARA O FÃ

Ball (2007) fez um estudo a respeito da percepção dos fãs a respeito de autoria. Para tanto, ela enviou questionários a cerca de duzentos autores de *fan fiction*.

Cerca de 99% dos fãs questionados acreditavam que programas de TV, filmes ou livros se beneficiam de ter uma base de fãs grande e apaixonada: se isso é verdade, não é difícil ver por que os fãs podem sentir que têm direito a algo mais do que simplesmente ser permitido assistir ou ler o material oficial. (BALL, 2007, p. 59, tradução nossa)

Ela mostra, por meio de citações feitas pelos fãs que responderam seus questionários, que eles se dedicam verdadeiramente à obra original e sentem afeto genuíno por seus personagens. Quase 84% dos fãs não se importa em escrever histórias seguindo fielmente a obra original, mas sim sua própria interpretação da mesma.

O estudo da autora ainda deixa claro que os fãs fazem trabalhos a respeito da obra idolatrada porque sentem amor por ela e porque se divertem preenchendo os espaços deixados em branco na obra original. Além disso, como dito anteriormente, os trabalhos de fãs são responsáveis pela formação de um senso de comunidade entre os fãs e, por fim, muitos autores ainda afirmam que escrever *fanfictions* os ajudou a aprender a escrever.

Indo um pouco mais a fundo nessa pesquisa, foram coletadas as opiniões de fãs em *sites*, *blogs* e redes sociais, onde o conteúdo foi disponibilizado publicamente, a respeito

da importância do autor e da concepção de autoria e plágio.

O site *Nyah!Fanfiction* possui o maior acervo de *fanfiction* em língua portuguesa, em *Regras...* (2015) e *Termos...* (2015) é possível notar que os administradores do site estão atentos à cópia de obras originais e trabalhos de outros fãs. Eles não aceitam “reprodução, adaptação, modificação ou utilização do conteúdo, de forma parcial ou integral, sem a autorização prévia e expressa do autor do texto [original]”, também proíbem a reprodução e a tradução de trabalhos de outros fãs, mesmo quando há autorização.

Isso diz muito do que pensam a respeito do plágio. É evidente que o uso de personagens e ideias de outras pessoas não é considerado plágio, muito embora eles estejam atentos à reprodução parcial ou total, na íntegra ou modificados, de trechos da obra original. Portanto, esse é o seu conceito de plágio.

No blog *Prateleira de Fanfics*, o autor anônimo anuncia que as *fanfictions* ali produzidas são de sua própria autoria e que não permite a publicação das mesmas sem a sua expressa autorização. Ele também claramente se sente no direito de utilizar o trabalho de outras pessoas ou mesmo escrever histórias baseadas em pessoas reais, mas não julga correto a publicação de suas histórias (PRATELEIRA..., 2015).

No blog *Rhube*, por outro lado, há uma

2 - Nearly 99% of fans questioned believed that TV shows, movies or books benefited from having a large and passionate fan base: if this is true, it is not hard to see why fans may feel they are entitled to something more than simply being permitted to watch or read the official material.

visão a respeito do que a autora, também escritora de fanfictions, pensa a respeito de uma declaração da autora original de uma obra que ela admira, Harry Potter. Ela chega a contestar Barthes dizendo que as pessoas se importam com o que J. K. Rowling diz a respeito de sua obra, mas que isso não diz respeito a uma verdade absoluta, que foi apenas um comentário de uma pessoa a respeito de seu trabalho (I'M GONNA SAY..., 2015).

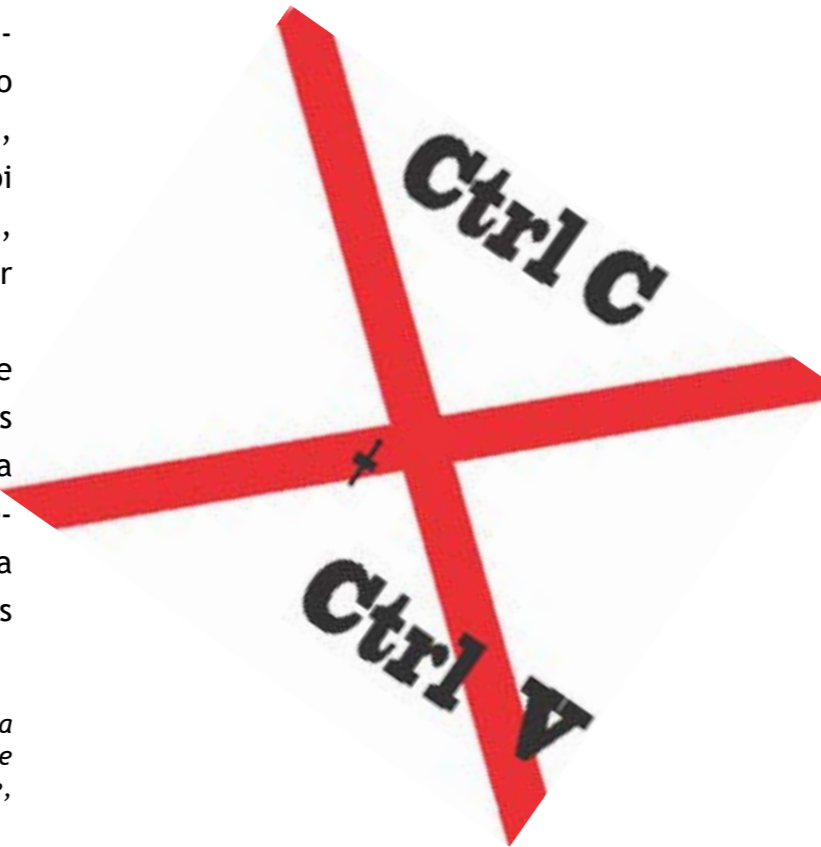
Em IS FANFICTION ILLEGAL? (2010), um fórum de discussão aberto a respeito da série televisiva Star Trek (Jornada nas Estrelas), foi feita uma enquete na qual se perguntava se fanfictions são ilegais. Havia quatro opções. A primeira, “Absolutamente! É roubo!”, foi marcada por dois usuários (6.25%); a segunda, “Causa danos em alguns aspectos”, não foi marcada por ninguém (0%); a terceira, “Causa pequenos danos perceptíveis”, foi marcada por três pessoas (9.38%); a quarta, “Não causa nenhum dano”, foi marcada por vinte e sete usuários (84.38%).

Essa pesquisa mostra que a grande maioria dos fãs não considera os seus trabalhos enquanto tal de modo algum danosos para a obra original. Nos comentários, percebe-se que eles têm noção pelo menos básica a respeito da legalidade por trás desses trabalhos, segundo o membro “kes7”:

Acho que fanfics promovem a franquia global e ajudam a manter o interesse e a lealdade vivos (...), mas, obviamente,

ninguém deve fazer dinheiro por meio delas, a menos que seja por meio dos canais oficiais (para que os proprietários tenham a sua cota). E se o autor disser “não, por favor, não faça isso,” como Anne Rice, então eu acho que ele deveria ser respeitado. (IS FANFICTION ILLEGAL?, 2010, tradução nossa)³

Ecks (2001), fã da série televisiva Xena, A Princesa Guerreira, comenta que fanfictions são escritas para prazer do próprio fã e para dar a um grupo de fãs um senso de comunidade. Eles não sentem que são uma ameaça ao trabalho original, nem acreditam que os autores devam se preocupar, e ainda alegam que deixariam de escrever se o autor lhes pedisse.



3 - I think fanfic promotes the franchise overall and helps keep interest and loyalty alive (...), but obviously no one should make money off of it unless it's through official channels (so the owners get their cut). And if the author says “no, please don't do this,” a la Anne Rice, then I think that should be respected.

CONCLUSÃO

Embora, de modo geral, perfeitamente cientes de que o conteúdo que estão utilizando seja propriedade de outra pessoa, os fãs usualmente se sentem no direito de utilizá-lo se não obtiverem lucro e se o autor não se expressar abertamente contra isso.

A maior parte desses fãs respeita o lugar do autor enquanto maior detentor da obra original. Isso fica claro no texto de I'M GONNA SAY... (2015): para os fãs de sua obra, o autor não está morto e sua opinião é ouvida e levada à sério a ponto de muitos elevar os ânimos dentro da comunidade.

Conscientes de que a obra não é deles, os fãs ainda assim se veem no direito de utilizá-la e reinterpretá-la. Eles acreditam que, como receptores do conteúdo, são peça fundamental para a existência e ampla difusão da obra original; para eles, os trabalhos de fãs mantêm a comunidade unida e estendem o período de sobrevivência da obra original.

Portanto, a despeito das alegações de Foucault (2009) e Barthes (2004), o autor não desaparece no cenário contemporâneo, ele se transforma em uma figura mais próxima do leitor, que também se aproxima da figura do autor. No caso específico dos trabalhos de fãs, entretanto, não ocorre uma fusão dessas duas figuras: ambos os lados estão, em geral, cientes de seus respectivos papéis, e neles permanecem.

BIBLIOGRAFIA

BALL, Caroline. Who Owns What in Fanfiction: Perceptions of Ownership and Problems of Law. 2007. 91 f. Dissertação (Mestrado) - Curso de Arts, Loughborough University, Loughborough, 2007. Cap. 4. Disponível em: <<http://migre.me/qA6R1>>. Acesso em: 26 jun. 2015.

BARTHES, Roland. A Morte do Autor. 2004. Disponível em: <http://www.ufba2011.com/A_morte_do_autor_barthes.pdf>. Acesso em: 17 maio 2015.

ECKS, Michaela. Fan Fiction, Novels, Copyright, and Ethics. 2001. Disponível em: <<http://www.whoosh.org/issue62/ecks2.html#fans>>. Acesso em: 9 jul. 2015.

FAIRYTALESQUES. Poetry Directory. Disponível em: <<http://fairytalques.tumblr.com/directory>>. Acesso em: 20 jun 2015.

FOUCAULT, Michel. O que é um autor. In: FOUCAULT, Michel. Estética: Literatura e Pintura, música e cinema. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 2009. p.264-298.

I'M GONNA SAY this one thing. Disponível em: <<http://rhube.tumblr.com/post/75515453254/ok-im-gonna-say-this-one-thing-and-then-i-aint>>. Acesso em: 19 jul. 2015.

IS FANFICTION ILLEGAL?. 2010. Disponível em:

<<http://www.trekbbs.com/showthread.php?t=130896>>. Acesso em: 10 jul. 2015.

JENKINS, Henry. Venere no altar da convergência: um novo paradigma para entender a transformação midiática. In: JENKINS, Henry. Cultura da convergência. São Paulo: Aleph, 2009. p. 27-53.

JENKINS, Henry. Por que Heather pode escrever: letramento midiático e as guerras de Harry Potter. In: JENKINS, Henry. Cultura da convergência. São Paulo: Aleph, 2009. p. 235-284.

LANDOW, George P. Reconfiguring the Author. In: LANDOW, George P. Hypertext 3.0: critical theory and new media in an era of globalization. Baltimore: The Johns Hopkins University, 2006. p. 125-143.

PRATELEIRA de Fanfics. Disponível em: <<http://prateleiradefanfics.tumblr.com/post/125477331047/aholaaaa>>. Acesso em: 18 jul. 2015.

REGRAS de Envio. Disponível em: <https://fanfiction.com.br/pagina/9/regras_de_envio>. Acesso em: 19 ago. 2015.

TERMOS de Uso e Política de Privacidade. Disponível em: <https://fanfiction.com.br/pagina/22/termos_de_uso>. Acesso em: 19 ago. 2015.

O LIVRO ARTESANAL E SUA REPRESENTATIVIDADE NA HISTÓRIA EDITORIAL BRASILEIRA

Paula Serelle Macedo

As casas editoriais que se dedicaram ao ofício do livro artesanal e seus ilustres fundadores representam uma parte muito rica da história editorial brasileira que nem sempre é facilmente lembrada. O livro de Gisela Creni intitulado “Editores Artesanais Brasileiros” desvela essa importante memória editorial, fornecendo um panorama histórico da publicação artesanal no Brasil e ressaltando a importância deste ofício no enriquecimento e na diversificação da literatura do país. Na introdução da obra, a autora fornece o contexto histórico para o início da produção livreira artesanal na década de 1950, que só foi possível graças ao bom momento socioeconômico vivenciado na Era Vargas e à disponibilidade de materiais de qualidade fabricados no país, como papel e tinta. As pequenas casas editoriais estavam preocupadas com a parte estética do livro e mostraram que as edições poderiam ser mais belas e os livros poderiam ser valorizados não só como objetos de literatura, mas, também, como objetos de arte. Os trabalhos eram feitos em pequena escala e se dedicavam, em sua maioria, à poesia, o gênero literário mais marginal e com menor apelo comercial. Os projetos gráficos eram extremamente atenciosos, acentuando e valorizando o conteúdo de cada obra. O livro de Creni traz uma compilação dos mais importantes editores artesanais

através de entrevistas com os mesmos, ou por meio de relatos de terceiros, acontecidos entre o período de 1993 a 1995. A cada capítulo, Creni consegue recriar mais uma parte desta fascinante história editorial, nomeando as principais casas de edição artesanais, elaborando um perfil biográfico dos editores e mostrando as belas publicações das editoras listadas. A seguir, destacam-se os principais nomes desta história. João Cabral de Melo Neto foi responsável pelo “O Livro Inconsútil”, de 1947 a 1950. Hoje reconhecido como um dos maiores poetas brasileiros, o autor se enveredou no mundo do livro artesanal durante sua carreira diplomática. O período estressante em que residiu na Espanha levou o autor a comprar uma prensa manual, com o objetivo de conciliar exercício físico, alívio da tensão e a paixão pelos livros. Nesta prensa Minerva, João Cabral publicou treze belíssimas edições de “O Livro Inconsútil”, no qual editou e organizou textos poéticos dele mesmo e de amigos próximos. A “Philobiblion”, criada pelo espanhol Manuel Segalá, publicou livros de 1954 (quando o editor mudou-se para o Brasil) até 1957. Manuel Segalá era ilustrador, poeta e elaborou várias edições para bibliófilos em sua prensa manual “A Verônica”. Entre suas publicações de destaque no Brasil estão dez números dos livros-revista de poesia “A Sereia” e a coleção “Maldoror” em colaboração com a Editora Civilização Brasileira.

Seus trabalhos ficaram conhecidos por seu bom gosto nas escolhas gráficas e por sua seleção literária de alta qualidade.

Geir Campos e Thiago de Mello foram os fundadores da “Edições Hipocampo”. Ambos brasileiros, se conheceram em um concurso de poesia do “Jornal de Letras” onde tiraram, respectivamente, o terceiro e o segundo lugar. Fundaram a pequena editora com o objetivo de dar visibilidade a textos inéditos de autores brasileiros e principalmente, de divulgar a poesia no país. No total, lançaram vinte livros na coleção até o ano de 1953 e receberam reconhecimento pela dedicação ao ofício e pela criteriosa seleção do conteúdo publicado.

A “Edição Dinameme”, do baiano Pedro Moacir Maia, começou como apêndice de uma revista de arte e literatura em 1948 e se transformou em uma coleção de “livros de luxo”, com tiragem limitada, edição mais cara e direcionado ao público bibliófilo. Os dois livros publicados na época não deram lucro, mas o entusiasmado editor retomou a empreitada em 1957 e publicou treze livros com o próprio dinheiro e a ajuda de amigos. Escolheu pessoalmente cada autor que publicou e buscou trazer pequenas inovações gráficas em suas obras.

Gastão de Holanda, contemporâneo de João Cabral de Melo Neto, foi responsável por uma experiência artesanal ainda mais abrangente, fundando “O Gráfico Amador” e a editora “Fontana”. Seu primeiro envolvimento com a literatura brasileira foi através da arte tipográfica artesanal na “O Gráfico Amador”, onde pode editar e divulgar uma infinidade de livros preciosos e desconhecidos. Posteriormente fundou a editora “Fontana”, na qual pôde concretizar o amor por aspectos estéticos em “livros de arte”.

A “Editora Noa Noa”, criada por Cleber Teixeira, começou em 1965 com um livro auto publicado e escrito à mão. Teixeira trabalhou para o Instituto Nacional do Livro (INL) e foi redator da “Bloch”, mas sempre teve a intenção de abrir a própria editora artesanal,

onde poderia dar ênfase à tipografia.

Comprou uma impressora manual e publicou, com a ajuda dos irmãos Campos, seus primeiros livros. Recebeu reconhecimento e passou a ter mais liberdade para publicar as obras com as quais se identificava como autor, sempre preservando a pureza da tipografia.

Por fim, após destacar as proezas editoriais dos grandes nomes acima citados, a autora faz algumas considerações finais, ressaltando a semelhança entre os caminhos percorridos pelos autores/editores. Pode-se observar que todos os editores possuíam traços compartilhados, como a valorização do trabalho manual, a predileção pela poesia, a vontade dar espaço a novas vozes (muitas vezes, as vozes deles mesmos), a meticulosidade das escolhas estéticas, entre outros.

Gisela Creni redigiu uma grande homenagem aos editores que colaboraram com a publicação artesanal no Brasil. A produção artesanal do livro mostrou-se um processo individualizado e manual, na qual o editor, ao contrário do que ocorre no processo industrial, possui múltiplas funções e está envolvido em todos os passos da publicação, da ideia inicial até a distribuição do material pronto. A persistência e a criatividade foram essenciais características destes heróis literários.

A obra “Editores Artesanais Brasileiros” demonstra a necessidade de se valorizar o livro artesanal, dada a sua grande importância cultural para o país. Os corajosos editores que fundaram as pequenas casas editoriais demonstraram muito amor pelo ofício e enfrentaram muitos obstáculos para trazer mais bibliodiversidade ao mercado. Trouxeram belíssimas edições para o público e divulgaram autores, antes desvalorizados, mas que hoje fazem parte do cânone literário nacional.

Bibliografia

CRENI, Gisela. Editores Artesanais Brasileiros. Rio de Janeiro: Autêntica Editora, 2013. 159p.



“BARTLEBY, O ESCRIVÃO”



(Ana Paula da Costa)

Um ensaio sobre a emblemática
lacuna entre o ato de escrever e
não-escrever

O autor:

“Quem não é escravo nesta vida? Todas as pessoas de uma maneira ou outra são obrigadas a servir quase do mesmo jeito, quer do ponto de vista físico quanto metafísico”.

(Excerto do Livro “Moby Dick”)

Iniciar este ensaio com a biografia do autor além de ter um cunho didático, se faz imanente para realizar as posteriores contextualizações que alguns pontos da análise de uma de suas obras exigirão. Sem esmiuçar detalhadamente sua vida pessoal, objetiva apenas situar o leitor quanto alguns fatos marcantes de sua trajetória e o tempo histórico no qual ele se sagrou como um dos mais autênticos escritores, tendo tal reconhecimento apenas postumamente.

Herman Melville nasceu em Nova York, em 01 de Agosto de 1819. Ele contraiu escarlatina em meados da década de 1820, e, após recuperar-se da doença, sua visão ficou comprometida permanentemente. A família de Melville ofereceu-lhe uma vida próspera por muitos anos devido ao sucesso de Allan Melville, seu pai, que foi importador e comerciante. No entanto, quando Allan morreu em 1832, as finanças da família entraram em decadência.

O filho mais velho de Allan, Gansevoort, assumiu o controle dos negócios da família em Nova York, após a morte do patriarca. Mais tarde Melville se juntou a seu irmão como parceiro de negócios, seguido por alguns de seus outros irmãos (eram oito crianças no total). Na mesma época, em meados da década de 1830, Melville se matriculou na Escola Clássica Albany, onde estudou literatura clássica e participou de debates estudantis. Ele também começou a escrever poemas, ensaios e contos. Ele conseguiu um emprego como professor em Massachusetts, mas logo descobriu que isso não era muito satisfatório e, assim, deixou o cargo depois de apenas três meses, retornando a Nova York.

Em 1837 a família de Melville mudou-se para Lansingburgh e muitos de seus irmãos tornaram-se biscateiros. Melville matriculou-se na Lansingburgh Academy, onde estudou topografia, na esperança de obter um emprego no projeto do Erie Canal, então recém-iniciado.

Não obteve sucesso nisso, mas em 1839, Gansevoort, seu irmão, conseguiu arranjar-lhe um trabalho como membro da tripulação de um navio mercante, chamado St. Lawrence, que estava programado para viajar de Nova York para Liverpool. Melville, sempre interessado em viagens marítimas, aceitou de bom grado e este fato tornou-se crucial para que ele desenvolvesse sua obra literária mais tarde. Ele escreveu “Redburn”, muitos anos depois, sobre essa sua primeira viagem, baseado em suas próprias experiências, um tanto quanto romantizadas, como membro da tripulação do navio, tendo sido publicado em 1849.

Em 1841, Melville embarcou em sua segunda viagem marítima. Ele foi contratado para trabalhar a bordo do Acushnet, um navio baleeiro. Sua jornada durou cerca de três anos e estimulou a criação de seu primeiro romance, “Typee”.

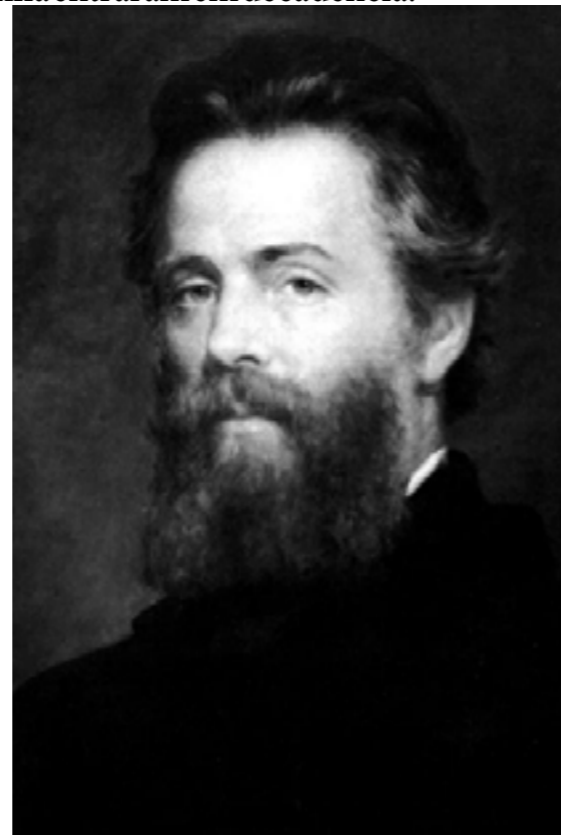
De acordo com o livro, em 1842, o Acushnet chegou às Ilhas Marquesas na Polinésia, onde Melville e um companheiro de tripulação abandonaram o navio e, logo depois, foram capturados por canibais locais. Os dois passaram quase quatro meses como prisioneiros antes de escapar e embarcar em outro navio baleeiro, o Lucy Ann, trabalhando como parte de sua tripulação, de acordo com o relato literário de Melville.


Foi bem mais tarde que ele foi capaz de escrever sua obra mais popular, “Moby-Dick” (inicialmente intitulado “The Whale”), que foi publicado pela primeira vez em 1851. “Moby-Dick”, categorizado como romance americano, é baseado em anos de experiência a bordo de navios baleeiros, tanto de Melville, como conta a respeito do naufrágio real do navio baleeiro Essex, que saiu de Nantucket, Massachusetts, para a América do Sul, em uma jornada de dois anos e meio, na época. O Essex teria sucumbido no meio do Oceano Pacífico, em novembro 1820, quando um cachalote (a maior das baleias, medindo até 18 metros de comprimento) atacou o navio e o afundou. A tripulação ficou à deriva, enfrentando tempestades, sede, doença e fome, e foram obrigados a praticar canibalismo para sobreviver. Os poucos e heroicos sobreviventes foram apanhados perto da América do Sul. Essa história, amplamente difundida na América do século XIX, finalmente forneceu a inspiração para o “Moby Dick” de Melville.

“Moby Dick” foi publicado em 1851, e só muito posteriormente recebeu elogios da crítica, tendo sido um grande sucesso comercial muito tempo depois de Melville vir a falecer. Na verdade, o livro não lhe trouxe qualquer riqueza ou respeito durante sua vida. Os primeiros críticos não se impressionaram com o romance. Um artigo de 1851 no Illustrated London News chamou-o de “a última, melhor e mais descontroladamente imaginativa história de Herman Melville,” e uma prova de seu “poder imaginativo imprudente.”


Os leitores à época do lançamento não ficaram impressionados ou, de acordo com as vendas de livros, apenas cerca de 500 exemplares de “Moby Dick” teriam sido vendidos no Reino Unido após o seu lançamento, quase 25% menos do que de o “Typee”.

Em 28 de setembro de 1891, Melville morreu de um ataque cardíaco em New York. Vários anos depois de sua morte, muitos de seus livros foram reimpressos, incluindo “Moby Dick”, e seu nome começou lentamente a ganhar força no mundo literário. No início da década de 1920, ele tornou-se uma figura bem conhecida entre os leitores e críticos. Hoje, Herman Melville é considerado como um dos maiores escritores da América, e “Moby Dick” é considerado não só um romance clássico americano, mas uma obra-prima literária.





Bartleby, O Escrivão
“Ah, Bartleby! Ah, humanidade”
(Excerto do Livro “Bartleby, O Escrivão”)



Tendo procedido à apresentação da mão que escreveu em 1853: “Bartleby, O Escrivão”, podemos agora analisar essa obra que constitui uma das mais famosas histórias de Melville, e também considerada uma das intrigantes e difíceis de interpretar.

A simplicidade do enredo é fascinante. Um advogado bem estabelecido trabalha em Wall Street, e resolve contratar um escrivão-copista, que aparentemente não é diferente de qualquer outro copista, embora este seja um escritório que tenha copistas com características um tanto quanto peculiares. Ao longo da história, o advogado e seus subordinados começam a perceber que Bartleby é diferente. A resposta inicial de Bartleby: “Preferiria de não” (I would prefer not to), a uma indagação para realizar uma atividade simples e corriqueira, a princípio parece inocente, mas logo depois acaba se tornando um mantra, quase que um slogan, incorporando-se ao caráter de Bartleby. É uma forma de “resistência passiva”, tornando-se um lema de sua vida.

Nas entrelinhas percebemos a surpresa, a admiração e o embaraço do advogado que o contrata, e que, simplesmente, não consegue confrontar seu empregado. A tranquila, educada, mas firme recusa de Bartleby para fazer até mesmo as tarefas mais rotineiras, causava perplexidade. Bartleby tem sido analisado por muitos filósofos contemporâneos, principalmente quanto à potência de escrever e/ou de não escrever:

“O acto perfeito da escrita não provém de uma potência de escrever, mas de uma impotência que se vira para si própria e, deste modo, realiza-se a si como um acto puro (a que Aristóteles chama de intelecto agente). Por isso, na tradição árabe, o intelecto agente tem a forma de um anjo, cujo nome é Qalam, Penna, e cujo lugar é uma potência imperscrutável. Bartleby, isto é, um escrivão que não deixa simplesmente de escrever, mas ‘prefere não’, é a figura extrema desse anjo, que não escreve outra coisa do que a sua potência de não escrever”.

(Agamben, 1993, p.35)

O que Agamben explicita é esse poder que o escrivão-copista simplesmente abre mão, ele encontra um lugar entre o escrever e o não-escrever. Ao proferir “preferiria” ele não diz nem sim, nem não. É significativo que o escritório do advogado seja em Wall Street, pois como todos sabem, este é o centro nevrálgico da atividade financeira nos Estados Unidos. Melville, conforme já explicitamos em sua biografia, viveu momentos financeiros conturbados em sua família, tendo usufruído de uma vida e

logo após atravessado períodos difíceis. Aceitou trabalhar em navios – o que foi salutar para o desenvolvimento de sua escrita literária. Sob essa leitura, podemos também perceber como a recusa obstinada de Bartleby para fazer o que lhe é pedido, equivale a um tipo de oposição e/ou revolta silenciosa ao sistema econômico, selvagem, capitalista, estando lotado em um escritório em Wall Street. Se analisarmos a dureza que era uma viagem de navio, quantas vezes seu autor, Melville, também não teria querido dizer “Preferiria de não” ao que mandavam-no fazer? Será que ele também não se sentia escravizado pelo trabalho em alto-mar?

Claro que isso são apenas especulações, mas se esta interpretação, que existe uma oposição ao sistema, é correta, isso se revela muito sutilmente, uma vez que o advogado nunca contempla a recusa de Bartleby para ser um membro ativo da sociedade. Ele se admira com a recusa de Bartleby para fazer qualquer coisa, até mesmo comer, o que fatalmente o levará à morte por inanição. Ao longo da história, Bartleby simplesmente existe; ele começa fazendo o seu ofício, que é copiar o que lhe é entregue, mas logo começa recusando-se à conferência do material. E de recusa em recusa, ele passivamente se recusa a viver, sendo colocado à margem do sistema.

Além do advogado e Bartleby, os únicos outros personagens da história são Turkey, Nippers e Ginger Nut. Turkey e Nippers são os mais importantes. Melville parece ter nomeado os personagens de uma forma que exaltasse suas características pessoais, poupando-o de descrevê-los. Dar-lhes apelidos no lugar de nomes, nos parece também uma forma de afastá-los um pouco do leitor. Com esse recurso, Melville enfatiza o fato de que eles podem ser facilmente definidos pelas suas funções, comportamentos ou aparências, onde cada um é apenas mais um trabalhador sem nome, dentro do escritório de advocacia, dentro do sistema capitalista.

É interessante notar como Turkey e Nippers têm comportamentos que são antagônicos mas que no fundo são complementares. Turkey é um bom trabalhador no período da manhã, enquanto Nippers não trabalha bem. Na parte da tarde, a Turkey é vermelho e irritado, fazendo borrões em suas cópias, enquanto Nippers trabalha em silêncio e de forma diligente. Quando Bartleby aparece e trabalha bem o dia todo, em silêncio e concentrado, sem fazer pausas para o almoço, o advogado tem a ilusão de que está diante do trabalhador perfeito. Nada mais rentável para um capitalista do que ter um funcionário que não faz pausas no trabalho.

O papel do advogado é apenas um dos muitos aspectos debatidos da história. A grande questão que intriga o leitor seria se ele é, afinal, um amigo ou inimigo de Bartleby. Seu tratamento ao copista pode ser traduzido tanto como simpático, compassivo, ou frio, dependendo do ponto de vista do leitor. O advogado torna-se fascinado por Bartleby, e observa-o. Ele nunca vê Bartleby entrar ou sair do escritório; ele parece estar sempre lá. Ele nunca sai para o almoço ou chá. O advogado admite que sente pena de Bartleby, acreditando que ele “não pretende fazer nenhuma maldade” e suas “excentricidades são involuntárias.” O que faz com que o advogado esteja tão determinado em

manter Bartleby em sua equipe? Seria caridade? Quem suportaria ter um escrivão assim, que se recusa a fazer qualquer coisa? Devemos nos perguntar: afinal, ele fez o bem por Bartleby, ou ele contribuiu para a sua ruína? A atitude inicial do advogado é surpreendentemente condescendente. Isso talvez se deve ao fato de que ele simplesmente não sabe como lidar com Bartleby. Ele fica tão surpreso quando este se recusa a fazer suas tarefas (especialmente de uma maneira tão calma), que ele não consegue sequer repreendê-lo. Em determinado ponto, a emblemática frase de Bartleby, “Preferiria de não”, começa a ser copiada por todos, pelos outros escrivães e pelo próprio advogado, que, com a convivência, a incorporam em seu vocabulário corrente.

A cena da manhã de domingo, em que o advogado resolve ir até o seu escritório, é crucial para entendermos como o escrivão abre mão não só de trabalhar, mas também de ter um lugar só seu. Para a surpresa do advogado, ele descobre que sua chave não cabe na fechadura. Em seguida, a porta é aberta por Bartleby. Ele pede ao advogado para dar uma volta e retornar em poucos minutos. O que o advogado faz? Ele se vê obrigado a obedecer! Quando retorna, Bartleby já não está mais lá, mas ele percebe que o escrivão tem vivido em seu escritório. Isso faz com que o advogado sinta ainda mais pena de Bartleby. No dia seguinte, o advogado chama-o na tentativa de descobrir mais informações, faz perguntas sobre sua vida, mas este “prefere de não” contar nada ao patrão sobre si mesmo. Bartleby não gasta o seu dinheiro, não paga sequer aluguel; nega-se a possuir as coisas que o sistema ensina ao indivíduo que ele tem que adquirir.

Quando Bartleby diz que ele não fará mais cópias ao advogado, ele simplesmente se senta em seu cubículo, e fica olhando pela janela. O advogado suspeita que a visão de Bartleby tornou-se prejudicada, e por isso ele consente; mas depois de uns dias “de folga”, Bartleby responde que não fará mais a escrita. Isso abre uma brecha para questionarmos sobre a relação que essa “cegueira” da personagem e a restrição do olhar apenas para um parede, tenha alguma relação com as dificuldades de visão enfrentadas por Melville, danos que ficaram devido à escarlatina. O advogado acredita que ele está fazendo uma boa ação, permitindo que Bartleby continue a existir em seu escritório. No entanto, a presença de Bartleby logo começa a ser malvista, e ele decide que Bartleby é ruim para os negócios. Bartleby em sua “objetificação”, acaba se tornando uma “coisa” que é deixada para trás quando o advogado resolve mudar de endereço, pois percebe ser impossível continuar convivendo com Bartleby e que ele não se mudaria nunca daquele espaço.

O narrador, que é o próprio advogado, lentamente desenrola os acontecimentos da história, tomando o tempo do leitor fornecendo pequenos detalhes que melhor definem o cenário ou destacam uma personagem. Por exemplo, logo no início, o advogado diz ao leitor que ele já deu o seu escrivão, Turkey, um casaco, e que Turkey tornou-se muito protetor em relação a ele, e até um pouco egoísta sobre seu uso. Isso nos dá uma dica sobre o estilo narrativo de Melville.

Observa-se que estamos diante de um escritor muito metódico. Ele imprime um ritmo lento, detalhista, tranquilo, mas de repente o clímax acontece de forma muito intensa e rápida. A revelação de tudo acontece em apenas três páginas, na parte da prisão do escrivão para o final. Ainda que o confinamento e a morte de Bartleby pareçam ser absurdamente inevitáveis para finalizar este conto triste, a velocidade com que tudo acontece a partir de determinado ponto da história, assemelha-se a uma reflexão tardia, como se isso não fosse tão importante, mas o fato é que as informações finais são de suma importância para iluminar todo o contexto. Ao fazer o seu clímax e caindo em ação tão rápida, Melville força o leitor a ser mais atencioso com tudo o que escreveu nas páginas antecedentes.

Podemos afirmar que Melville foi um autor muito à frente de seu tempo, por lidar com questões relativas ao trabalho e também ao homem comum. Trata-se de uma obra profundamente simbólica, na verdade a filosofia “bartlebiana” preconiza um espaço existente entre ao ofício de escrever e o não-escrever; do fazer e não-fazer; do trabalhar e o não trabalhar; do realizar e não-realizar; enfim, do viver e não-viver. Afinal Bartleby não é um escritor e sim um escrivão-copista, que executa um serviço quase que automaticamente, reproduzindo documentos jurídicos. Seu trabalho sem graça assemelha-se a uma espécie de castigo. Nas escolas de outrora, os maus alunos eram punidos pelos severos professores que os faziam copiar a mesma frase ou a mesma palavra à exaustão, como forma de correção. “Não só a relação entre Bartleby e o homem de leis mas também aquela entre Bartleby e a escrita adquire, nesta perspectiva, um novo sentido. Bartleby é um law-copist, um escriba no sentido evangélico, e sua renúncia à cópia é também uma renúncia à Lei, um liberar-se da ‘antiguidade da letra’” (Agamben, 1993, p.49)

Nenhuma análise desse intrigante conto é completa sem mencionar os últimos parágrafos, onde o advogado revela a pista que ele descobriu sobre Bartleby: um boato de que ele trabalhou no Dead Letter Office. O narrador se pergunta se foi esse trabalho deprimente e solitário, lendo cartas e vendo objetos que jamais foram entregues a seus destinatários, que soterraram Bartleby na espiral depressiva que culminou em sua total apatia até o sono definitivo debaixo de uma árvore na prisão. A destruição do que estava escrito, do que ele jogava fora ou incinerava, é também uma metáfora para a destruição do ato de ler, dos leitores que aquelas cartas jamais alcançaram. A criatividade dos escritores das cartas, seu esforço, não foi atingido; tudo foi inútil, virou lixo, tornou-se pó. Assim a vida sem fatos de Bartleby constitui um enigma, mas também faz parte dos “(...) seres do limbo, espécies de cartas sem destinatário, ressuscitados sem destino. Trapaceiros ou vagabundos, mas nem particular nem universal, o qual quer se aproximaria da teoria dos conjuntos da lógica moderna ao se apoiar em uma significação linguística e noção de exemplo”. (Sedlmayer, 2007, p. 16). Sua história contém uma mensagem, cujo conteúdo revela-se extremamente atual, instigante, complexo e perturbador; onde cada releitura e análise sugerem uma multifacetada visão e interpretação em relação

aos dilemas e desafios que compõem os emaranhados filosóficos que tentamos compreender e desvendar.



Referências Bibliográficas

- AGAMBEN, Giorgio – Bartleby, Escrita da Potência. Lisboa: Editora Assírio & Alvim, 2007.
- AGAMBEN, Giorgio – IX Bartleby. In: A comunidade que vem. Lisboa: Editorial Presença, 2007.
- SEDLMAYER, Sabrina. Recados de vida, cartas sem destinatário: Bartleby e companhia. In: O comum e a experiência da linguagem. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2007.
- Bio - <http://www.biography.com/people/herman-melville-9405239#synopsis> (Acesso em 11/08/2014 às 23h37min) – dados biográficos traduzidos pela autora do ensaio.

Colaboradores:

Alessandra Rodrigues Álvares - Graduada em Letras - Tecnologias de Edição - CEFET-MG.

Ana Paula da Costa - Graduada em Letras - Tecnologias de Edição - CEFET-MG; atuou como instrutora de PLE na condição de bolsista de extensão e estagiou na Editora e Livraria Scriptum.

Caio Saldanha - Graduando em Letras - Tecnologias de Edição - CEFET-MG, tem trabalhos no campo da literatura, música, dança e das artes visuais. Blog: <https://vimeo.com/caiosaldanha>.

Carlos Junio L. C. Moura - Graduado em jornalismo; mestrando no PPG em Estudos de Linguagens (CEFET-MG).

Filipe Fernandes de Souza - Graduando em Letras - Tecnologias de Edição - CEFET-MG.

Gustavo Tanus - Licenciado em português, bacharel em letras/edição, mestrando em Teoria da Literatura e Literatura Comparada no Programa de Pós-graduação em Estudos Literários da UFMG e pesquisador do NEIA/UFMG.

Helena Carvalhais Menezes - Mestranda do programa de pós-graduação em Estudos de Linguagens do CEFET-MG.

Joubert Amaral - Editor da Gulliver Editora; mestrando no PPG em Estudos de Linguagem - CEFET-MG.

Leonardo David de Moraes - Mestre em Estudos de Linguagens – CEFET/MG. Graduado e licenciado em Letras (Português e Espanhol) pelo Centro Universitário de Belo Horizonte – UNI/BH (2010).

Pedro Henrique Lopes - Estudante de edição, revisor, redator e escritor, o autor da página usa dos próprios (des)amores para umbilicar com os leitores sobre essa sentimentalidade toda. Blog: <https://euquetantoamo.wordpress.com/author/omgpedro/>

Paula Serelle Macedo - Graduada em Letras – Tecnologias de Edição - CEFET-MG.

Rafael Vicente Ferreira - Cronista, designer e Graduando em Letras - Tecnologias de Edição - CEFET-MG.

Wilson Barreto Fróis - Doutorando em Literaturas de Língua Portuguesa pela PUC Minas.

Vitor Bedeti Gomes - Graduado em Cinema e Audiovisual; pós-graduado em Jornalismo Cinematográfico pelo Centro Universitário UNA. Mestrando do curso de Estudos de Linguagens do CEFET-MG. Produziu o curta-metragem Escrito para sempre (2011), de Gabriel Bueno, dirigiu os curta-metragens de documentário Janelas (2013) e Mar-A- tona (2014), realizou na África o documentário Cabo Verde uma perspectiva poética (2012) e no Haiti o “fotodoc” The Call, um olhar que convida (2013).

Letras
Tecnologias de Edição

