

POESIA LITERATURA
LINGUAGEM
PRODUÇÃO INDEPENDENT
FANZINES
ARTE

INDEPENDENT
FANZINES
POESIA LITERATURA
ARTE
LINGUAGEM

XVII EDIÇÃO - DEZ 2018

REVISTA EDITAR

Ficha Técnica

Editar – Revista dos alunos do curso de Letras – Tecnologias da Edição
CEFET-MG
Nº VII – Belo Horizonte – MG
Edição online

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 Suiça, CEP: 30421-169 - Belo Horizonte-MG
E-mail: revista.letrascefet@gmail.com

Editor responsável: Prof. Dr. Rogério Barbosa da Silva

Projeto Gráfico e Projeto Editorial

Ana Carolina Rocha
Gabriela Luiza Miranda
Jonatas Resende

Organização e Seleção de Textos

Iara Mendes dos Santos
Lorrany Mota de Almeida
Marina Pinheiro Lages de Araújo
Alícia Teodoro

Revisores

Aline Gabriela
Aline Tavares
Amanda Gribel
Ana Clara Fernandes
Ana Paula Mota
Ana Paula Pinheiro
Brenda Moreira Santos
Gabriela Luiza Miranda
Gabriela Batista
Iara Mendes dos Santos
Ísis Ameno
Larissa Endil
Lismar Félix

Luana Luiza de Sá
Luiz Fernando
Marsília de Cássia
Maysa Zucheratto
Miliane Soares
Mirian Silva Beckler
Murilo Vale
Robson Caetano
Sheury Portela
Sofia Drumond
Túlio Meneghetti

Arte da Capa

Ana Carolina Rocha

Artes das Secões

Artes das Beiras
Ana Carolina Rocha
Gabriela Luiza Miranda
Jonatas Resende
Marsília de Cássia
Matheus Natale
Murilo Vale

Editorial

Editorial
Camila Michel

Diagramação

Brasília
Ana Carolina Rocha
Gabriela Luiza Miranda
Jonatas Resende
Marsília de Cássia
Matheus Natale
Murilo Vale

Fotografias

Maysa Zucheratto
Alícia Teodoro

Ilustrações

Ilustrações



SUMÁRIO

1.

DOSSIÊ - LINGUAGEM
COMO OBJETO DE
PODER. pg. 10

2.

DA FICÇÃO À GUERRILHA.
pg. 12

3.

FANZINES E NOSSO
ECOSISTEMA
EDITORIAL. pg. 18

4.

OS FANZINES COMO
MÍDIA ALTERNATIVA. pg.
22

5.

ENTREVISTA - COLETIVO
PRETA POETA. pg. 28

6.

MATÉRIA - ACADEMIA
TRANSLITERÁRIA. pg. 40

7.

REPORTAGEM - XVI
JORNADA DE EDIÇÃO.
pg. 46

8.

SEÇÃO DE POEMAS. pg.
48

9.

LUZ, CÂMERA E EDIÇÃO.
pg. 60

;



10

A ORALIDADE NA
LINGUAGEM DE MIA CO
pg. 65

11 .

ARTIGO - INSTRUÇÃO PÚBLICA NO BRASIL: HISTÓRIA E LEGISLAÇÃO

pg. 74

12

ARTIGO - HOJE A BAN
SAIRÁ. pg. 82

13.

ENTREVISTA - C'EST GABI

14

A RUA E SUA CARA
RABISCOS E ROSTO
COTIDIANOS. pg. 90



short de carnaval

Rua Tupinambás e o short de carnaval branco, verde e rosa da menina.
E um movimento de pernas.
Instante: a revelação da morbidez da vida
Numa festa onde todo mundo vive muito
E sobrevive pouco...
Onde ela pode usar um short assim
E o senso de ridicularidade some.
Esse senso, que é a regra humana, cria
O fim da criatividade.

NaPaula Pinheiro

APRESENTAÇÃO

A Revista Editar chega ao seu número VII mantendo o caráter de ser uma revista montada exclusivamente pelos alunos do curso de Bacharelado de Letras do Centro Federal de Educação Tecnológica de Minas Gerais. Todo número é realizado pelos estudantes da disciplina Processos de Edição II, ministrada no quarto período, englobando os temas pertinentes à turma e, por conseguinte, carregando um pouco da sua personalidade.

Este número não poderia ser diferente. Portanto, traz um ar de Fanzine, de independente ao universo editorial, contendo não apenas ao grupo de estudantes deste segundo semestre de 2018, mas contribuições externas como entrevistas e textos de autorias diversas.

Porém, este número não poderia ser igual. E, por isso, visando o universo editorial e suas mudanças, assim como a personalidade e evolução das turmas e do próprio curso, fora proposto uma nova logo para a revista. Esta nova logo da Revista Editar tem um caráter amadurecido, material e minimalista, buscando ser melhor incorporado em números futuros e refletindo o crescimento da própria revista.

Editorial Revista Editar

LINGUAGEM COMO OBJETO DE PODER: AUTO-EDICAÇÃO E FANZINE

- da ficção à guerrilha
- zine
- os fanzines como mídia alternativa
- o editor é o outro

Por Bárbara Macedo

DA FICÇÃO À GUERRILHA

**o papel do fanzine nas estratégias de
subversão artísticas**

Comunicar-se é a maior necessidade da atualidade. E, desde muito tempo, nos acostumamos a eleger, enquanto representantes da nossa comunicação, os veículos midiáticos como os grandes jornais, revistas, televisão, rádios, outdoors, etc. Mas, Para tanto, introjetamos a ideia de que é necessária uma capacitação para o exercício dessas funções, principalmente através de uma formação acadêmica. Mas, para nos comunicarmos é mesmo necessário que passemos por esse processo? E quando subvertemos essa ideia e nos comunicamos de maneira independente desses veículos, o que acontece?

Segundo o dicionário online de português “Dicio”, “comunicação” se define como: “ação de transmitir uma mensagem e, eventualmente, receber outra mensagem como resposta”. E é com base, principalmente, nessa subversão de uma comunicação proposta sob as condições dos grandes veículos midiáticos que nascem os fanzines.

Os primeiros são datados ainda no século XIX, nos Estados Unidos, mas o boom dos fanzines se deu a partir do século XX.

O nome se deve à redução fônica do termo fanatic magazine, ou algo como revista de fãs. Trata-se de uma publicação independente, com enfoque em um assunto específico de dominância do autor. Inicialmente, publicações voltadas para a ficção científica, jornalismo independente, HQs (história em quadrinhos), poesias e música eram mais comuns. Todavia, com o advento do modernismo na arte – final do século XIX e início do século XX – e suas novas maneiras de produzila, os artistas se apropriaram do fanzine para a realização de trabalhos principalmente políticos, a dita “arte panfletária”. Muitos manifestos foram escritos e publicados de maneira independente, onde se mesclavam textos e desenhos.

O fanzine sempre foi, ainda que de maneira inconsciente, um movimento de resistência e, aos olhos de alguns, algo da ordem da clandestinidade. Talvez um dos maiores exemplos disso seja o grupo CoBrA, atuante na Europa de 1948. Formado inicialmente por Christian Dotremont, Asger Jorn, Nieuwenhuis Constant, Karel Appel e Corneille e, mais tarde, totalizando aproximadamente cinquenta artistas e pesquisadores provenientes de dez países distintos, o grupo produziu a revista Cobra, publicação feita dentro dos limites da clandestinidade de uma Europa nazista. Notáveis também são algumas publicações da Internacional Situacionista, já em 1957.

Esses dois movimentos são alguns exemplos de coletivos de artistas que criaram revistas de maneira independente, o que as aproximam dos contemporâneos fanzines.

Da Ficção à Guerrilha

Por Bárbara Macedo

A situação não foi diferente aqui, na América Latina. Um exemplo disso é o movimento *Mujeres Creando*, nascido em La Paz, Bolívia, onde suas integrantes trabalham majoritariamente na rua com intervenções artísticas, como performances, grafite, teatro de rua, e a publicação da revista independente *Mujer Pública*, na qual tratam de arte e feminismo. Podemos citar, também, o Uruguai Joaquín Torres-García, a mexicana Mônica Mayer, o chileno Ludwig Zeller, o uruguai Clemente Padín e o argentino Juan Carlos Romero, os quais trabalham de maneira recorrente com as publicações fanzine. Alguns dos trabalhos iniciados de maneira independente ganharam grandes proporções e, tornaram-se revistas profissionais, o que, mais tarde, se chamaria prozine.

O fanzine tem sido bastante utilizado como um meio rápido de propagação de ideias e comunicação.

Sua produção não tem como caráter obrigatório uma finalização *fine art* de grandes gráficas, tampouco um papel couchê e cortes a lazer. É, em muitos casos, um processo barato e artesanal, onde as reproduções são feitas em papel ofício comum e xerox de bairro. E é, também, nesse aspecto que o fanzine se opõe ao tradicionalismo dos livros. Por não precisar de uma editora ou agente literário e, em muitos casos, serem produzidos sem revisão ortográfica, a publicação de fanzines se torna acessível à maioria das pessoas.

Buscando responder às minhas dificuldades com a linguagem verbal – pois resido num local inóspito, o da prolixidade – escolhi desenhar; e buscando me comunicar através da linguagem visual, publiquei alguns fanzines.

Desventuras Sociais

Belorizontinas é o primeiro deles. Ali, abordo situações que vivenciei – por ser travesti – entre 2015 e 2016, e que foram relatadas no Facebook. Pela recorrência dos acontecimentos relatados que continuam atingindo a mim e minhas amigas, resolvi “desenhar para ver se entendem” ou “deslocar-me de um local prolixo”, lançando mão da linguagem verbal associada a desenhos figurativos.

A primeira tiragem do “zine” (apelido carinhoso que os autores normalmente dão à publicação) esgotou-se imediatamente.

Partindo dessa mesma ideia, fiz outras publicações como o *Cuidado com Animais Falantes*, abordando os direitos dos animais e o veganismo, e orientei a criação do *De Dentro Pra Fora*, fanzine realizado a

partir de uma oficina de desenho que ministrei para os adolescentes em privação de liberdade, no Centro Socioeducativo Santa Terezinha, no Bairro Horto, em Belo Horizonte. Os desenhos são de autoria coletiva dos adolescentes e eu participo com os textos.

O fanzine é também fonte de renda para os artistas. Um dos pontos de venda mais procurados nos anos 2000 era o Edifício Maletta, no Centro de Belo Horizonte. Facilmente encontrávamos Zé Buceta e Maria Piroca, do artista Desali e Kakakuh e Fudivaldo, da artista Carol Cunha. Atualmente, o condomínio proibiu as vendas de quaisquer produtos no interior do edifício.

Pensando em fontes alternativas ao comércio tradicional da arte, nasceu, também em Belo Horizonte, a Feira Faísca – mercado gráfico.

Nessa feira, através de um edital, vários artistas, ilustradores, autores e designers da cidade são selecionados e vendem seus fanzines e outros trabalhos em diferentes suportes pictóricos.

Muitos apostam em vertentes militantes, outros em ficção, outros em poesia. E, em comum: o desejo da comunicação visual. As mensagens podem ser compreendidas e respondidas através de escambos entre os artistas ao final de cada edição da feira. Temos, atualmente, algumas pequenas editoras de livros de artistas que ainda subvertem a lógica editorial complexa da publicação de livros e reiteram a importância de uma comunicação livre e independente.

O fanzine nos permite a escrita, mas também o desenho. Desenhamos verbos, escrevemos desenhos e assim vamos nos comunicando.

A arte não é sobre salvações mirabolantes de nossas almas em meio ao caos. É sobre liberdade e teimosia. Duas características que tornam o fanzine tão interessante e praticamente impossível de se institucionalizar.

Sobre a autora - Bárbara Macedo

Artista plástica, pesquisadora e professora. Vive e trabalha em Belo Horizonte, tendo realizado exposições no Brasil e no Paraguai. Atualmente também oferta aulas de desenho em seu ateliê e desenvolve pesquisas dentro da temática de arte latino-americana.



Fanzines de temática feminista

Alguns Fanzines na Queer Zine fest London

'FANZINES E NOSSO ECOSISTEMA EDITORIAL'

-POR: ANA ELISA RIBEIRO-

Em todo lugar que se fala de fanzine, fala-se da origem da palavra e de sua apropriação em nossa cultura de edição independente. Sim, embora o "independente" tenha ganhado espaço na discussão mais atual, a independência, em muitos sentidos, sempre existiu para aqueles que estivessem a fim de publicar textos e espalhá-los pela cidade, fora dos circuitos mais legitimados e mais caros. De repente, podemos dizer que o fanzine é um fenômeno muito urbano, muito ligado à comunicação na cidade, entre as pessoas que circulam e querem se fazer ouvidas/lidas.

Belo Horizonte sempre contou com folhetos literários. Sim, vou chamá-los tecnicamente de folhetos (que é um tipo de publicação impressa que sustenta as gráficas até hoje). E vou afunilar a questão para o literário porque quase sempre estamos tratando disso, não é mesmo? Literatura em sua forma volante e fora de controle, no bom sentido. Como vivemos em uma cidade jovem, de pouco mais de um século, e muito literária desde o nascimento, é possível que os folhetos de literatura e afins tenham sempre circulado por aí. Meu testemunho tem apenas a minha idade, já que fui tomar contato com fanzines apenas nos anos 1980.

Certa vez, ali pelos anos 1990, li uma matéria em algum jornal, provavelmente o Estado de Minas, sobre o boom dos zines literários em BH. E não eram só literários: tratavam também de música, quadrinhos e artes, de modo geral. Esse povo está sempre meio misturado, ainda bem. E eu já tinha ali meus poemas engavetados, doidos para voarem pelas ruas da capital. Chamou-me a atenção então um fanzine intitulado Vitamina Rock, produzido de maneira totalmente artesanal (não existia computador, InDesign, internet, nada disso), por Wagner Merije, Daniel Barbosa, Helbert Trotta e Carlos França. Do Merije, jornalista e poeta, eu tenho certeza porque sempre brincamos que ele foi o primeiro cara a me publicar nesta vida. Enviei para eles uns poemas e eles publicaram, na base do recorte e colagem, num zine feito por meio de xerox, todo em preto e branco, com várias páginas de papel A4 dobradas. Que emoção receber esse zine em casa!

Havia muitos outros e BH sempre foi celeiro de autores que também são produtores culturais, resistência calorosa, caminhos alternativos àquelas outras sendas que poucos podem acessar. Toda vez que o clima fecha, a resistência fica mais aguerrida. E muita coisa boa nasce daí também. Foi uma emoção publicar uns poemas no Vitamina Rock, fanzine que fez história nesta BH.

Anos depois, resolvi produzir um fanzine. Aí já eram os anos 2000, com muito computador e muito PageMaker para resolver o problema de quem queria publicar. Meu Logo Lógos nasceu de uma parceria com a designer Cristiane Linhares, com quem eu trabalhava na Formato Editorial, antes de ela ser comprada pela gigante Saraiva. Pedíamos colaborações aos escritores nascentes da virada do milênio e fazíamos números muito bonitos, com xerox e papel colorido (aliás, o patrocínio das cópias era da papelaria do meu bairro). Já tínhamos contatos nacionais por conta da internet, especialmente do e-mail, do blog e dos chats. Por esse motivo, Logo Lógos trazia uma literatura mineira e de fora de Minas. Ganhou matéria em jornal e foi apreciado por uma boa galera. Durou uns sete ou outros números e aí a gente se cansou. É... dá um trabalho danado.

Quem está a fim de produzir, de fazer... sempre acha fôlego na paixão. A literatura vive disso, em grande parte, já que a produção literária viva fervilha muito além do que se pode ver na superfície. Os folhetos que espalhavam poemas e trechos de contos são parte de um verdadeiro ecossistema da produção editorial e literária nacional.

O MENINO NA BOCA

POR: CAETANO NUNES

O MENINO NA BOCA NÃO DIZIA NADA.
ERA UMA BOCA CALADA.
SE ACHAVA ESPERTO, DIZIA QUE DA BOCA NÃO SE CONSUMIA,
MAS QUE DALI O DINHEIRO SURGIA.
A MÃE SE VENDIA. O PADRASTO BATIA.
A IRMÃ NÃO COMIA E HÁ TEMPOS ELE DESCOBRIRA O QUE ERA ANEMIA.
O MENINO NÃO LARGAVA A BOCA, MAS DE SUA BOCA UMA VONTADE NASCIA.
EM MUROS E PAPÉIS ELE LIA, EM MÚSICAS OUVIA E O QUE ANTES ERA "NÃO SEI"
COMEÇOU A SE TORNAR "EU JÁ SABIA".
GANHOU UM VÍCIO. ALI SUA VIDA SE ENCONTRAVA, NÃO MAIS PERDIA.
DESTINO MUDOU E RIMAR VIROU MANIA.
QUASE NINGUÉM ENTENDIA. ERA O MENINO E O VERSO.
ANTES ERA O INVERSO E A VIDA EM AGONIA.
NÃO ERA BONITO TRABALHAR NA BOCA, MAS BRILHANTE ERA QUANDO A SUA BOCA ABRIA.
SORTE DO PAPEL QUE AQUILO TUDO RECEBIA.
ODIAVA QUANDO SÓ PERGUNTAVAM "O QUE VOCÊ FAZ NA BOCA?"
QUERIA QUE PERGUNTASSEM "O QUE VOCÊ FAZ COM A BOCA?"
E A RESPOSTA, QUE VIVIA NO MORRO DA SUA LÍNGUA, LOGO SE ARMARIA:
FAÇO POESIA!



dossiê

Os fanzines como mídia alternativa: um veículo *transgressor que forma opiniões*

RESUMO: Os fanzines são publicações independentes que foram produzidas, inicialmente, para divulgar conteúdos voltados para fãs de determinados assuntos, como quadrinhos e ficção científica. Com o passar do tempo, tornou-se, também, uma mídia alternativa, sendo utilizada por movimentos da contracultura, como o feminismo e o punk. No Brasil, foi muito utilizado na época da ditadura militar, sendo considerado parte da "imprensa nanica", que divulgava assuntos censurados pelo governo. Seu caráter transgressor e marginal possibilitou que uma gama de informações chegassem a um público-alvo diferenciado, que buscava novos meios de pensar e de viver fora da mentalidade convencionada pela sociedade. Muitas ideologias presentes nos zines produzidos desde a década de 60 foram assimiladas pela sociedade atual, mostrando a importância dessas publicações como formadoras de opiniões.

Por Samara Mírian Coutinho

Os fanatic magazines são materiais que, inicialmente, eram produzidos para divulgar conteúdos voltados para fãs de determinados assuntos. Os primeiros surgiram na década de 30 nos Estados Unidos, enfocando artigos e curiosidades sobre ficção científica. Na década de 40 chegaram na Inglaterra, onde o nome tomou a forma aglutinada fanzine. Desde o seu surgimento, os fanzines se caracterizaram como materiais produzidos de maneira independente, sem fins lucrativos, sem periodicidade, formato e tiragem definidas. Os impressos geralmente possuem ilustrações que variam entre desenhos a mão livre até a colagem de imagens de revistas e jornais. Antes dos computadores se tornarem acessíveis eles eram datilografados em máquinas de escrever, recortados, colados e mimeografados; depois, passaram a ser digitados, impressos em computadores e reproduzidos por meio de máquinas de xerox. Por não possuírem uma padronagem estrutural, o editor de fanzines – conhecido como zineiro – possui uma grande liberdade na produção, ficando, a cargo desse, as escolhas estéticas e de conteúdo. Atualmente, com a revolução da internet, três tipos de zines coexistem: os impressos, distribuídos pessoalmente, ou pelos Correios; os e-zines, em que os arquivos são enviados por e-mail, em formato de newsletter; e os webzines, que funcionam como páginas da internet e suportam diferentes mídias, podendo conter arquivos de som e vídeo.

Ao longo do tempo, a ideia dessa publicação deixou de ser estritamente voltada para fãs de determinados conteúdos. Houve uma ampliação no seu significado e eles começaram a ser usados para outras finalidades, como a divulgação de ideias marginalizadas. Em 1993, Henrique Magalhães criou a seguinte definição: "Atualmente, denominamos fanzine praticamente toda publicação alternativa. Para tanto, basta que esta seja independente, tenha uma circulação de mão em mão ou via postal e trate de assuntos pouco abordados pela imprensa comercial" (p.19). Com o advento da internet essa ideia pode ser expandida, como já citado, para as versões online. Partindo desses pressupostos, os zines tornaram-se espaços em que os zineiros compartilham com os leitores tudo aquilo que os interessam ou que acham importante de ser divulgado. Essa modificação na significação do termo fanzine é perceptível à medida que faz-se uma retrospectiva na história desse veículo.

É principalmente na década de 60 que essa nova conotação é dada ao impresso. Nela, os movimentos jovens utilizaram os fanzines para contestar o sistema social conservador e para mobilizar pessoas. Esse novo meio de comunicação acabou se tornando uma mídia alternativa, na qual eram tratados temas que divergiam, ou passavam ao largo, da mídia tradicional. Dois movimentos utilizaram-se especialmente dessa forma de comunicação: o punk e o feminismo. Esse último teve sua divulgação durante a segunda onda do feminismo, na qual a norte americana Betty Friedan e a francesa Simone de Beauvoir lutavam pela descriminalização do aborto e pela abolição da jornada dupla de trabalho. Suas ideias eram reproduzidas em formatos de fanzines e espalhadas pelos EUA e por parte da Europa, especialmente na França. Em contrapartida, os zines do movimento punk começaram a ser publicados na Inglaterra, berço desse estilo musical, e nos EUA, no final da década de 70. Segundo Pedro de Luna:

A explosão dos zines de música aconteceu entre 1976 e 1977, acompanhando a explosão do punk rock, com destaque para o americano Sniffing Glue (Cheirando Cola), que popularizou o termo ao ampliar sua tiragem de 200 exemplares para oito mil. Segundo Paul Friedlander (2003, p.357), "os promotores da cena local publicaram revistas de fãs, que cobriram o que a banda Desperate Bicycles denominou de música Xerox. Estes fanzines publicavam artigos relevantes e simpáticos ao movimento punk." (LUNA, 2008)

Esse movimento, considerado incompreendido e discriminado, teve suas ideias distorcidas pelas mídias tradicionais, que não ofereciam espaço para que os punks buscassem informações e expressassem sua cultura. Assim, os zines se tornaram imprescindíveis para a divulgação dos seus ideais anarquistas, revolucionários e o "faça você mesmo" – que pregava o anti-consumismo, questionando o consumo exagerado e fomentando a ideia de que a própria pessoa poderia reciclar ou fazer grande parte de seus artigos de consumo. Os fanzines também eram usados para promover

as bandas e, na grande maioria, eram distribuídos nos locais em que aconteciam os shows.

No Brasil, tem-se, como o primeiro fanzine, o Boletim, com a temática voltada para os quadrinhos, em publicações que não se preocupavam com a estética e sem fins lucrativos. A primeira edição foi produzida em 1965, em Piracicaba, São Paulo, por Edson Rontani, e foi chamada de Boletim Ciência-Fico Alex Raymond. Até a década de 1970, o movimento feminista quase não tinha representação na imprensa brasileira, estabelecendo-se de fato na década de 90, influenciado pelo Riot Grrrl – fanzine feminista americano. Já no cenário punk, somente no início de 80 que as publicações de fãs ficaram conhecidas. No início do movimento, as informações só chegavam por meio da grande imprensa, de maneira deturpada, o que culminou, por desinformação, na formação de grupos violentos e xenofóbicos que alegavam seguir os princípios dessa vertente musical. Em 1982, em São Paulo, começaram a ser produzidos os fanzines direcionados para esse público, buscando esclarecer e divulgar assuntos do movimento, repudiando a violência e informando sobre as bandas nacionais.

Muito além desses movimentos, os fanzines brasileiros foram de suma importância na veiculação de ideias na época da ditadura militar, sendo considerado uma forma de jornalismo alternativo. Nesse período, a imprensa brasileira, de uma maneira geral, era censurada, não podendo divulgar matérias que iam contra o sistema, nem notícias do que realmente acontecia durante o governo militar. Inúmeras atrocidades eram cometidas, e era comum atentados contra jornais, jornalistas e escritores da época. Tudo era feito para calar a imprensa e evitar a veiculação de ideias revolucionárias. Assim surgiu a imprensa nanica ou marrom, que tentava driblar as intervenções do estado, divulgar fatos realistas e mobilizar ações contra o sistema. Os fanzines fizeram parte dessa imprensa nanica, e foram uma forma de veiculação dessas ideias, sendo usado para "abrir os olhos" de quem estava fora do ativismo contra a ditadura e para mobilizar diversas pessoas em prol de uma sociedade livre dos abusos ditoriais.

Visto toda essa gama de informações sobre os zines, é cabível entender como eles atuam como formadores de opinião na sociedade. Por ser uma publicação independente, que não visa lucro, o editor – ou grupo de editores – possuem liberdade para divulgar e transmitir todos os seus ideais. Sendo assim, grupos de minorias, desde os primórdios da história dos zines, usam esse espaço para dar voz às suas reivindicações e para expandir o horizonte de conhecimento daqueles que não estão cientes das demandas desses grupos.

Em uma sociedade como a em que vivemos, marcada por contradições de diversas ordens, é natural que sejam criados, por parte daqueles que se veem excluídos, meios de fazer circular sua voz, ocultada pelas normas sociais vigentes, ainda que em esferas restritas. Nesse jogo de forças,

surgem formas de expressão marginais, que (sobre)vivem e se nutrem da difícil negociação entre o (re)conhecimento de um fazer e a negação ou indiferença desse mesmo fazer pela sociedade. Assim, para adequar-se ao propósito estabelecido, quer seja, demarcar um território para a sua atuação e consequentemente difusão de suas ideias, e para afirmar a legitimidade do posicionamento assumido, qual seja o de insurgir-se contra a estrutura cultural dominante, que lhe subtrai direitos, o "excluído", numa atitude de recusa às formas convencionalmente aceitas, investe em gêneros, dispositivos, que apontam, logo de saída, a sua condição de marginal, de independente. É o caso, por exemplo, dos fanzineiros, que, tentando vencer os obstáculos impostos por um mercado editorial seletivo, criam, distribuem e divulgam sua própria produção: o fanzine ou, simplesmente, zine. (ZAVAM, 2004)

Esse meio de comunicação, por tratar de temas pouco comerciais, pode ser considerado como um tipo de imprensa alternativa, feita fora dos padrões tradicionais. Vaneigem (2004) citado por Pereira, et al (2008 p.3) argumenta que "os fanzines estão atrelados a vanguarda do movimento jornalístico, uma vez que, sua concepção é aberta, não possui diretrizes para sua feitura, constitui-se espaço dessacralização do verbal e do imagético, onde tudo pode ser dito." Sendo assim, os zines podem, também, serem considerados uma forma de mídia alternativa, pois se trata de um meio utilizado para veicular mensagens a um público.

A mídia, seja a de massa ou a alternativa, é considerada o Quarto Poder, sendo uma fonte de informação e entretenimento que abrange uma enorme parcela da população. Seu status de poder vem justamente pela capacidade de formar opiniões e, até mesmo, de um controle social, à medida que as informações podem ser manipuladas e repassadas como verdades absolutas. A cultura midiática, estreitamente ligada às mídias de massa, muitas vezes, veiculam notícias e fatos tendenciosos, a serviço de interesses particulares, reordenando percepções e estabelecendo formas e normas sociais. Essa massificação midiática acaba por refletir incisivamente nas opiniões da sociedade e nas escolhas dessa. A mídia alternativa vem como um contraponto das mídia de massas e busca desconstruir conceitos passados na maioria dos grandes meios de comunicação, trazendo uma nova ótica para os fatos e formando opiniões distintas das convencionais. Vasconcellos (2003) menciona que "a mídia alternativa é toda a comunicação que é utilizada para atingir o público alvo de forma inesperada, sem fazer uso de meios de comunicação tradicional impressa ou eletrônica, a fim de conduzir à melhores resultados."

O fanzine, por ser um formato de mídia – mesmo que alternativa – tornou-se um meio de divulgação de ideias e consequentemente um formador de opinião, pois por meio dos impressos entregues foram difundidos ideais e temáticas que foram aderidas por inúmeras pessoas, principalmente os

jovens. Seu caráter independente possibilitou que uma nova gama de informações chegassem a um público-alvo diferenciado, que buscava novos meios de pensar e de viver. Muitas ideologias presentes no zines produzidos desde a década de 60 foram assimiladas pela sociedade atual, mostrando a importância dessas publicações como formadoras de opiniões. Muito se deve a esse formato de veiculação de ideias, pois por meio dele, assuntos inicialmente marginalizados, puderam tornar-se temas amplamente discutidos pela sociedade, como o feminismo, tão em voga na atualidade e a conscientização da importância de buscar informações além do que é veiculado pelas mídias de massa, que se mostram tendenciosas e, em alguns casos, alienantes.

Referências Bibliográficas

- BIVAR, Antonio. **O que é punk.** São Paulo: Brasiliense, 1982. (Coleção Primeiros Passos).
- GAZY, Andraus. **Gênese, história e importância das publicações independentes do Brasil e do mundo: Os Fanzines e as Revistas Alternativas.** Disponível em: <http://fanzinespt.com/refer.html>. Acesso em: 07 nov. 2015
- GUIMARÃES, Edgard. **Algo sobre Fanzines.** Disponível em: <http://kplus.cosmo.com.br/materia.asp?co=41&rv=Literatura> . Acesso em: 08 nov. 2015
- LOURENÇO, Denise. **Fanzine: Procedimentos Construtivos em Mídia Tática Impressa.** 2006. 171f. Dissertação (Mestrado em Comunicação Semiótica)- Pontifícia Universidade Católica. São Paulo, 2006.
- LUNA, Pedro de. **Fanzines como imprensa alternativa: o caso de SHAPE A.** Disponível em: <<http://www.ufrgs.br/alcar/encontros-nacionais-1/6o-encontro-2008-1/FANZINES%20COMO%20IMPRENSA%20ALTERNATIVA.pdf>>. Acesso em: 3 nov. 2015.
- MAGALHÃES, Henrique. **O que é Fanzine.** Coleção primeiros passos, no 283 São Paulo, Brasiliense, 1993
- PEREIRA, M, Renata; MEDEIROS, B, Rafael; COSTA E SILVA, M, Leandro & ROCHA, A, Rui. **Fanzine Lado R. Intercom – Sociedade Brasileira de estudos interdisciplinares de comunicação. X Congresso de ciências da comunicação da região Nordeste**, 2008, São Luis, Maranhão. Fanzine Lado R. Universidade Federal do Rio Grande do Norte, 2008.

O editor é o outro:

o autor autopublicado e a (não) identificação com a figura do editor

Flávia Denise de Magalhães é bacharel em Comunicação Social pela PUC Minas (2008), especialista em Publishing pela NYU (2010) e mestre em Estudos de Linguagens pelo CEFET-MG (2018). Idealizadora da revista de literatura *Chama*.

O autor publica seu próprio livro. Com ou sem a orientação de profissionais da edição, ele toma para si a função de editor e transforma seu original em livro, assumindo a responsabilidade por todas as tarefas, da preparação do texto à impressão e à distribuição. O fenômeno é antigo e existe desde a consolidação da figura do autor, no século XVIII (CHARTIER, 1998, p.65), mas tem chamado a atenção nos últimos anos graças a sua crescente popularização, alavancada pela facilidade de acesso aos meios de impressão e ao ambiente digital. De fato, vivemos um momento de efervescência da publicação em pequenas casas editoriais e da autopublicação, como aponta o pesquisador argentino Gustavo Sorá:

Como são as casas editoriais surgidas nos últimos dez anos? Algumas guardam semelhança formal com a edição tradicional: dedicação exclusiva às tarefas editoriais, tendência a uma divisão de funções, vez em quando podem ser empresas de escala muito pequena (3 ou 4 pessoas), cultivo de um catálogo e práticas tradicionais, como a pretensão de expor em feiras, promover a resenha de seus livros em periódicos etc. Porém, muitos projetos transbordam as definições standard do métier. Desafiando as pressuposições da cultura ocidental, nunca parece ter sido tão super-representada a edição do autor e se sobrepõe a categorias que a história separa. Voltam a surgir pessoas ou coletivos que podem encarnar a um mesmo tempo e lugar autores (artistas) – editores – impressores – distribuidores – livreiros – tradutores.. (SORÁ, 2013, p.106)

A fala de Sorá é uma referência ao campo editorial argentino, mas um movimento semelhante vem sendo observado no Brasil e em Minas Gerais. Em 2013, Carlos Felipe Moisés faz um panorama da poesia contemporânea brasileira para o Suplemento Literário de Minas Gerais e reconhece o "notável crescimento da nossa produção poética nos últimos 10 ou 15 anos" (MOISÉS, 2013, p. 30).

A todo momento surgem novos poetas, em quantidade nunca vista, o volume das edições de poesia supera, em larga escala, a média dos períodos anteriores, graças em parte à produção independente, dos poetas que se autoeditam, e às incontáveis pequenas editoras que se valem do estímulo da publicação sob demanda. (MOISÉS, 2013. p. 30).

Em dezembro de 2015, Lucas Simões, repórter do jornal *O Tempo*, entrevista a presidente da Câmara Mineira do Livro (CML), Rosana Mont'Alverne, e pede que ela avalie as produções regionais contemporâneas. Ela responde:

Olha, hoje temos uma situação bem diferente da que tínhamos há dez, quinze anos atrás. E um dos principais pontos que precisamos ressaltar são as editoras. Das 77 editoras que estão presentes no Estado hoje, 56 estão instaladas em Belo Horizonte e esse número é crucial para as publicações que temos conseguido ter por ano, pelo menos na capital. Mas um fator importante tem sido as publicações independentes. As publicações autônomas nem sempre são contabilizadas como as de grandes editoras. Isso seria um baque no mercado (SIMÕES, 2015, p.5).

Nesse cenário, autores que são seus próprios editores deixam de ser casos isolados de artistas que pretendem acelerar sua entrada no campo editorial, pagando ou executando eles mesmos a edição de seu livro de estreia. Eles se aproximam do lugar de editor de forma mais contundente, muitas vezes descobrindo o gosto pela arte ao desenvolver suas próprias obras, quase sempre reinventando o fazer editorial e, dessa forma, reestruturando o campo da edição de livros. Uma das consequências mais visíveis é o aumento do número de feiras de publicações independentes, observado no Brasil por Felipe Lindoso (2013), José de Souza Muniz Jr. (2016) e Joubert Amaral (2017).

Essa difusão da prática da autopublicação cria uma série de novas posições dentro do campo editorial que, por sua vez, se adapta ao momento de crescimento no número de livros editados por seus próprios autores. Apesar de percebermos esse movimento, avaliamos que a compreensão desse fenômeno possa ser aprofundada pela discussão com autores autopublicados, bem como com editores de casa editoriais de pequeno porte. Dessa forma, convidamos três grupos de publicadores que já expuseram seus trabalhos nas feiras belo-horizontinas Faísca – Mercado Gráfico e Textura para participar de grupos focais sobre o tema.

Essa metodologia de pesquisa reúne pessoas para que discutam uma questão proposta pelo mediador em grupo. O objetivo é promover a interação de forma a fomentar reflexões e incitar manifestações de opiniões contrárias. Observando a diferença no discurso de publicadores que trabalhavam primariamente com a publicação de imagem ou de verbo, dividimos os publicadores em três grupos focais, um para edição verbal, um para edição imagética e o terceiro reunindo os dois tipos de edição, que chamaremos de "edição geral". Ao todo, 20 expositores de ambas as feiras participaram dos grupos.

Quadro 1: Grupos focais

Grupo focal	Mediação	Observação	Data	Convidados	Participantes
Edição verbal	Flávia Denise Pires de Magalhães	Juçara Valentino	14/4/2018	13	8
Edição geral	Flávia Denise Pires de Magalhães	João Renato Faria	16/6/2018	13	5
Edição imagética	Flávia Denise Pires de Magalhães	--	21/08/2018	13	7

Fonte: Flávia Denise P. de Magalhães (elaboração própria, 2018)

O primeiro grupo focal realizado teve a temática da edição imagética e ocorreu em 14 de abril de 2018 com oito participantes: Alexandre Júnior (ilustrador), Samuel Wenceslau (Studiolo Gráfico), Camila Barone (Entrelinha Papelaria), Guilherme Bergamini (fotógrafo), Gustavo Machado (Estúdio Borda), Érico Ricardo (Estúdio Borda), Eduardo de Lapouble (Memoro Ateliê) e Ana Marta Coutinho (Estúdio 739). Juçara Valentino fez a observação e Flávia Denise Pires de Magalhães fez a mediação. Suas publicações são das áreas de fotografia, design, artes plásticas, quadrinhos e encadernação.

O segundo grupo focal realizado foi o de edição geral, realizado em 16 de junho de 2018 com cinco participantes: Camila Morais (Cas'a Edições), Lucas Maroca de Castro (Crivo editora), João Perdigão (revista A Zika), Rebeca Prado (quadrinista), Régis Luiz (estúdio Black Ink). João Renato Amaral de Faria fez a observação e Flávia Denise Pires de Magalhães fez a mediação. Suas publicações são das áreas de prosa, poesia, quadrinhos, jornalismo e artes visuais.

O terceiro grupo focal, com a temática da edição verbal, foi realizado em 21 de agosto de 2018 com sete participantes: Participaram os publicadores Iago Passos (escritor), Maraíza Labanca (Cas'a edições), Poliana Guimarães (Cérbero), Igor Britto (Ser Noura), Gabriela Estanislau (escritora), Diogo da Costa Rufatto (escritor) e Laetitia Valadares (revista Â). Flávia Denise Pires de Magalhães fez a mediação. Suas publicações são das áreas de poesia, prosa, edição de livros, revistas e fanzines.

Uma perspectiva histórica

Dependendo da fonte em que se busca uma definição do fazer editorial, é possível encontrar abordagens mais teóricas ou mais pragmáticas. O pesquisador Peter Ginna, organizador do livro *What editors do* (2007), reuniu 26 artigos de profissionais da área. E cada um desses editores detalha seu trabalho, que é sempre absolutamente diferente do descrito pelo colega. Da aquisição do original aos processos de edição, publicação e divulgação, há uma infinidade de tarefas do editor.

[...] o termo editor é enganoso, também. O que a palavra conota para a maioria das pessoas – corrigir e melhorar um texto de um autor – é somente uma parte do que editores de livros fazem. É uma parte grande, mas não é a pizza inteira. A origem latina de editar, *edere*, que significa “trazer para fora” ou “colocar à frente” é útil para expandir nossa compreensão desse papel. Editores pegam o trabalho de autores e colocam perante leitores. Outra palavra para essa atividade, obviamente, é publicar, e outro exemplo do nosso confuso vocabulário profissional é a sobreposição de “editar” e “publicar”. (Em algumas línguas, “editor” e “publisher” são a mesma palavra [como no português]). Todo mundo na empresa editorial, do designer do site ao atendente do estoque, é por definição parte do processo (GINNA, 2017, p.2-3).

Vilém Flusser defende que a tarefa do editor é “encontrar caminho para a impressão da maior parte dos textos” (FLUSSER, 2010, p. 54). Ele ainda descreve a metafísica do ato da edição:

Em textos escritos, escritor e editor tramam para informar o leitor – para deixar-lhe uma impressão. Primeiro, a expressão do escritor; depois, a contrapressão do editor; em seguida, a impressão da gráfica; por último, a impressão sobre o leitor. Essa é a dinâmica textual de Gutenberg. (FLUSSER, 2010, p. 55).

Entre as muitas tarefas do editor, a edição do texto é a mais lembrada, mas existe ao menos uma grande tarefa do editor, que, se não é esquecida, parece ser facilmente deixada de lado. Essa é a tarefa de conciliar forças e interesses de diversas posições do campo editorial a fim de garantir que a mensagem do autor encontre o seu leitor. É principalmente do editor a tarefa de jogar esse jogo bordiano em nome da obra.

São os editores, enfim, que decidem que textos vão ser transformados em livros. E, pensando em qual público a que devem servir, como serão feitos esses livros. Mesmo quando não é deles a iniciativa dos projetos, é deles que parte a direção a seguir. É neste lugar de decisão e de comando, e de criação, que está o coração do trabalho de editor (BRAGANÇA, 2005, p.224).

A figura do editor como a conhecemos atualmente também só foi cristalizada nos últimos séculos. Para Aníbal Bragança, a história da criação do editor, “em sentido pleno, surge no Ocidente quando Gutenberg cria a ‘escrita mecânica’ [...]”, inaugurando a era de cópias múltiplas e idênticas de um original” (BRAGANÇA, 2005, p.225). É nesse mesmo período, no século XV, que surge o editor-impressor. A figura do editor passa por uma série de mudanças impulsionadas pela evolução do capitalismo europeu (BRAGANÇA, 2005, p.227) e adapta-se a grandes acontecimentos, como o surgimento do autor-fomentador do século XVI e do autor-proprietário no século XVIII. Mas a figura moderna do editor somente é consolidada no século XIX, como explica Chartier:

Nos anos 1830, fixa-se a figura do editor que ainda conhecemos. Trata-se de uma profissão de natureza intelectual e comercial que visa buscar textos, encontrar autores, ligá-los ao editor, controlar o processo que vai da impressão da obra até a sua distribuição. O editor pode possuir uma gráfica, mas isto não é necessário e, em todo caso, não é isto que fundamentalmente o define; ele pode também possuir uma livraria, mas tampouco é isso que o define em primeiro lugar (CHARTIER, 1998, p. 50).

O historiador francês observa, a partir dessa data, um ganho de autonomia por parte dos editores. Do século XVI ao XVIII, a atividade editorial se organizava em torno da livraria, com a publicação de livros servindo como uma forma de manter a loja abastecida de material ou manter uma gráfica em funcionamento. É a partir do século XIX que a edição torna-se a ocupação principal dessa figura, chamada de “editor-empresário” por Bragança (2005, p.232). A Revolução Industrial também colabora com a cristalização dessa figura intelectual. “Criam-se novos tipos de caracteres e os aperfeiçoamentos no prelo e na fabricação de papel já antecipam a grande revolução mecânica que irá transformar o mundo da edição no início do século XIX” (FEBVRE; MARTIN, 1992, p.239 apud

BRAGANÇA, 2005, p.231). Esse histórico leva à criação, no século XIX, de um editor que exerce a atividade ao mesmo tempo intelectual e comercial, "deste empreendedor singular que se vê também como um intelectual e cuja atividade se faz em igualdade com a dos autores; daí, aliás, suas relações frequentemente difíceis e tensas" (CHARTIER, 1998, p. 52-53).

Com a crescente popularização da prática de autopublicação, como aponta Sorá (2013, p. 106), é fácil imaginá-la como um fenômeno novo. Porém, a concentração dos processos de criação literária e edição em uma única pessoa surgiu antes do editor moderno. Chartier a registra no momento da consolidação da figura do autor, no século XVIII, quando "vemos muitos autores tentando transformar-se em seus próprios editores" (CHARTIER, 1998, p.65). O pesquisador alemão Reinhard Wittmann observa, também no século XVIII, o aparecimento do "escritor independente", que busca autonomia e um contato direto com seus leitores (WITTMANN, 1999, p. 152).

A figura do editor

Uma das questões propostas foi: "Vocês se consideram editores?". Nos grupos focais de edição imagética e textual, os participantes foram selecionados por terem marcado presença em feiras com publicações impressas de autoria própria. Já no grupo focal de edição geral, foram selecionados tanto expositores que eram autores-editores quanto somente editores. A resposta imediata nos três grupos foi muito similar. Rostos indicando um estranhamento, um balançar de cabeças generalizado e poucos participantes verbalizando, sem muita convicção, "não". Mesmo no grupo de edição geral, em que havia dois editores que não se autopublicam e trabalham a publicação de obras de terceiros, não houve quem assumisse sem ressalvas ser um editor.

Os motivos por trás da negativa foram variados e cada grupo apresentou uma lista de objeções para evitar que o ato de editar implicasse em sua caracterização como editor. Algumas vertentes da negativa do editor que se repetiram nos três encontros chamam a atenção. O principal motivo para negar o "título" de editor era a atribuição dele ao outro, de preferência a alguém do "mercado literário", de "grandes corporações" ou que pensa a obra como um "empresário".

Ana Marta Coutinho: [...] essa coisa do editor, para mim, ela remete bem ao mercado literário mesmo, a uma pessoa que, por exemplo, vai pensar quem vai abrir o livro. Quem vamos chamar para abrir o livro, para fazer o prefácio desse livro? Então, há um direcionamento para aquele produto específico e ele destina ao mercado. O editor vai ter esse papel importantíssimo que ele é cadastrar o livro na Biblioteca Nacional e ele pode fazer o registro do ISBN. (edição da imagem)

Igor Britto: Quando fala de editor, editora, você só lembra de grandes corporações, grandes editores mesmo. Companhia das Letras, Record. (edição do texto)

Lucas Maroca de Castro: O editor hoje, ele não... assim, um editor que tá simplesmente pensando no livro, ele não tem mais lugar, né? [...] Eu detesto um pouco essa palavra, mas é aquela ideia de ser empresário, sabe? É... Cê tem de pensar a coisa... Empresarialmente. (edição geral)

Outra forma de não se assumir editor observada era a diferenciação entre edição e editoração, entre edição e produção e entre participar dos processos de publicação do livro e ser o editor deles:

Mediação: Mas o processo de publicação em si, no sentido de todas as etapas que vocês passam, da ideia até ter essa materialidade, essa coisa física nas mãos, vocês não consideram isso um processo de edição que vocês fazem?

Ana Marta Coutinho: É, é sim. Eu chamo de editoração. (edição da imagem)

Alguns publicadores lançaram mão do termo "curadoria" para explicar que não são editores. O uso do termo foi espontâneo nos dois grupos, sem menções a ele por parte da mediação. No grupo de edição da imagem, esse enquadramento foi defendido por dois publicadores. Para Ana Marta Coutinho, se a publicação for de "arte", o termo correto é "curadoria", não "edição": "Se for essa coisa da arte, da obra de arte, acho que o curador substitui um pouco esse papel do editor". Já nas conversas dos grupos de edição geral e textual, a curadoria foi considerada uma etapa do processo de publicação: a seleção do material.

João Perdigão: É. E meu trabalho como editor também tem uma coisa que eu não falei, que... [...] No meu caso, tem a ver com a curadoria de arte mesmo. Você escolher, eleger coisas pra elas terem ali uma... Uma narrativa, né. Criar uma dinâmica ali pra coisa funcionar bem, e você escolher, dentro do que cê tem o que for melhor, pra tá pronto no papel, pras pessoas folhearem aquilo de um jeito mais prazeroso possível. (edição geral)

Sem ter a pretensão de entrar na definição teórica da curadoria, podemos observar que as próprias atividades que são apontadas pelos publicadores como sendo parte de uma curadoria são também consideradas tarefas do editor. A seleção do material, como aponta Ana Marta Coutinho, é uma das tarefas do editor, segundo Flusser:

O editor, cuja tarefa é encontrar o caminho para a impressão da maior parte dos textos, é como uma tela de impressão que se encontra imersa na corrente de textos. A enorme torrente de textos impressos em que estamos imersos hoje em dia nada mais é do que a ponta de um iceberg constituído por textos cortados, de textos que não conseguiram impor-se a essa tela de impressão (FLUSSER, 2010, p. 54).

Além disso, a dinâmica textual de Gutenberg, como é descrita por Flusser (2010), também dá conta

da tarefa de criar uma narrativa, uma dinâmica para que a revista de João Perdigão seja lida pelo leitor:

Em textos escritos, escritor e editor tramam para informar o leitor – para deixar-lhe uma impressão. Primeiro, a expressão do escritor; depois, a contrapressão do editor; em seguida, a impressão da gráfica; por último, a impressão sobre o leitor. Essa é a dinâmica textual de Gutenberg (FLUSSER, 2010, p. 55).

O que vemos não é, necessariamente, publicadores agindo como curadores em vez de editores, mas um aparente desconhecimento sobre a figura e a tarefa do editor. Ainda assim, apesar da negativa inicial, a questão da identificação com a figura do editor virou um debate acalorado, dominando grande parte do tempo de discussão em todos os grupos focais. A impressão foi a de que aquela era a primeira vez que esses publicadores, que praticam edição com certa frequência, consideravam se seriam ou não editores, a exemplo do diálogo abaixo.

Samuel Wenceslau: *Eu não sei se consigo entender o que vocês estão tentando conectar como editor, não sei se meu pensamento é muito romântico, mas eu me considero, sim. [...] Meu trabalho tem uma necessidade muito [grande] de catalogação, de encaixar, de pensar, de ajustar, de combinar. Em todo o processo que você falou, da escolha da imagem, tratamento, toda a questão gráfica, tipográfica. Eu acho que sim. Não sei até se ofendo essa coisa do profissional editor.*

Ana Marta Coutinho: *Eu, por exemplo, [...] vejo você mais curador do que editor.*

Eduardo de Lapouble: *É eu só consigo ver como processo de curadoria do próprio trabalho, igual ela falou. [...] Eu não faço uma publicação, publicação. Faço uns cadernos, são cadernos todos diferentes um do outro. Existe uma curadoria do que tipo de material eu estou colocando ali. E eu acho que isso é igual para todo mundo.*

Samuel Wenceslau: *Mas eu acho que a curadoria, pelo menos na minha cabeça, é de uma coisa que já está pronta. Pelo menos no meu caso, eu também estou construindo no momento em que estou editando. É meu modo de ver. Existe sim uma curadoria, mas ela está implícita no processo todo. Além de ela ser uma curadoria, ela também é uma curadoria que está construindo. Ela não é uma curadoria externa que tá chegando ali com algo que já está pronto e está apenas selecionando, entendeu?*

Gustavo Machado: *Você tem uma curadoria de material e uma edição de material. (edição da imagem)*

No grupo focal de edição do texto também houve discussão acalorada sobre o que seria edição e qual seria a atividade que determina, sem sombra de dúvidas, que a pessoa é editora.

Diogo da Costa Rufatto: *Já fiz várias revisões em livros que estão publicados, trabalhei numa época numa editora de livros infantis [...] como revisor, como tradutor, mas eu não era essa figura do editor, de capitaneiar os textos, de pensar no todo do livro. Eu participava dessa etapa da tradução, da revisão, do texto. Eu ainda não me considero editor, mas é o que um dia eu quero fazer na edição de livros. Máximo eu acho que já fiz é revisão e preparação de texto. [...] Talvez também a questão de ler textos de amigos e dar pitacos, que se aproxime mais do processo da editoração, de edição do texto.*

Mediação: *Faz tudo que um editor faz, mas não é um editor.*

Diogo da Costa Rufatto: *Mas eu não consigo me considerar, eu nunca peguei um projeto para ser um editor.*

Poliana Guimarães: *O que é um editor? O que seria? Qual é esse conceito, então? Vamos definir isso, né? O que que é um editor? O que que é o escritor, o que que é o ilustrador, o que que é um gráfico e o que que é um editor? É tudo a mesma coisa ou um editor tem um papel diferente nesse contexto geral?*

Diogo da Costa Rufatto: *Acho que não [é a mesma coisa]. Eu acho, por exemplo, que a Laetitia é uma editora da revista A, porque foi uma iniciativa dela e da Luciana Abdo. Elas foram atrás, mandaram um e-mail para as pessoas e eu recebi esse e-mail. Olha estamos fazendo essa revista. As pessoas enviaram um texto e elas fizeram uma seleção, separaram. A Laetitia mesmo diagramou, mas ela poderia ter contratado outra pessoa para diagramar.*

Poliana Guimarães: *E ainda assim continuaria a ser editora.*

Diogo da Costa Rufatto: *Sim, porque ela teria feito essa coordenação.*

Poliana Guimarães: *Curadoria dos textos.*

Mediação: *Então é um cargo de liderança. O editor é o líder do processo.*

Iago Passos: *Coordenação...*

Diogo da Costa Rufatto: *Eu acho que é.. é quem meio que organiza o processo.*

Gabriela Estanislau: *Então sou editora, sim. (edição do texto)*

Além das questões apresentadas, surgiram outras em relação ao editor nos grupos de edição imagética e verbal que devem ser citadas. Para o grupo da edição da imagem, a figura do editor foi muito relacionada a regulações e ao registro da publicação na Biblioteca Nacional, o ISBN. O fotógrafo Guilherme Bergamini coloca sua visão do editor ao lado do registro: "Eu gosto de colocar numeração em cima da Biblioteca Nacional, você tem que pagar uma taxa de editor. Você tem que pagar 250 [reais] para falar que é editor". Entre os publicadores de texto verbal, houve debate se o direito ao nome de editor está relacionado à quantidade de obras editadas e se a atividade é o ganha-pão do publicador, hipótese que foi rapidamente descartada por Maraíza Labanca: "É, se a gente está falando de editoras independentes é muito difícil mesmo viver só disso. É igual escritor, ninguém é só escritor".

No grupo de edição geral, houve uma confusa discussão sobre as diferenças entre editar o "livro como objeto" e ser editor no "universo do livro". Na realidade, o que os editores pareciam tentar diferenciar sem conseguir alcançar um nível de clareza era o trabalho do editor como aquele que faz contrapressão ao texto, como foi apontado por Flusser (2010) e o trabalho do editor como aquele que situa o livro ao campo, como é descrito por Bourdieu (1996). Para eles, há uma dificuldade em saber qual das duas atividades é a verdadeira tarefa do editor e se o editor bourdiano é, de fato, um editor ou seria "somente" um empresário.

Considerações finais

O assunto foi discutido com entusiasmo pelos participantes. Com o debate, muitos que não se consideravam editores passaram a avaliar a possibilidade e outros defenderam que editor é outra pessoa, não eles, que publicam obras e as levam para a feira. Esse distanciamento dos publicadores com o termo "editor" nos parece apontar para uma valorização do trabalho do editor, que, apesar de ser recente, consolidado apenas nos século XIX, é "protegido" pelo manto de sacralidade próprio da literatura, deixando de fora pessoas cujas práticas editoriais se diferem do editor-impressor e do editor-livreiro somente na publicação de um material de sua própria criação. A característica mais marcante das discussões é a enorme insegurança sobre quem é o editor, quem pode ser o editor, o que faz o editor e qual é a diferença entre o trabalho do editor e do curador.

Referências bibliográficas

- Agência Brasileira do ISBN. **Relatório de produção.** Disponível em: <<http://www.isbn.bn.br/website/site/relatorio/estatistica/relatorioProducao>> Acesso em: 22 de agosto de 2018.
- AMARAL, Joubert Caetano. **A literatura em festa: eventos literários brasileiros e o caso Flipoços.** 2017. Dissertação (Mestrado em Estudos de Linguagens) – Programa de Pós-Graduação em Estudos de Linguagens, Centro de Educação Tecnológica de Minas Gerais, Belo Horizonte, 2017.

- BOURDIEU, Pierre. **As regras da arte: gênese e estrutura do campo literário.** Trad. Maria Lucia Machado. 2ed. São Paulo: Companhia das Letras, 1996. 432p.
- BRAGANÇA, Aníbal. **Sobre o editor: notas para sua história.** Porto Alegre: Em Questão, jul./dez. 2005. P219-237
- CHARTIER, Roger. **A aventura do livro: do leitor ao navegador – conversações com Jean Lebrun.** Trad. Reginaldo Carmello Corrêa de Moraes. São Paulo: UNESP, 1998. 160 p.
- FEBVRE, Lucien; MARTIN, Henry-Jean. **O aparecimento do livro.** Trad. de Fulvia M. L. Moretto e Guacira Marcondes Machado. S.Paulo: Hucitec; Unesp, 1992 apud
- FLUSSER, Vilém. **A escrita: Há futuro para a escrita?** Trad. Murilo Jardelino da Costa. São Paulo: Annablume, 2010. 180 p.
- GINNA, Peter (org.). **What Editors Do.** Chicago: The University of Chicago Press, 2007. P1-16. 310p.
- LINDOSO, Felipe José. **Feiras de livros, indústria editorial, fomento à leitura e profissionalização de autores.** Conexões Itaú Cultural, s/d. Disponível em <http://conexoesitaucultural.org.br/wp-content/uploads/2013/08/Felipe-Lindoso_Feiras-de-Livros.pdf> Acesso em: 3 de agosto de 2018.
- MUNIZ JR., José de Souza. **Girafas e bonsais: editores "independentes" na Argentina e no Brasil (1991-2015).** 2016. Tese (Doutorado em Sociologia) – Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2016.
- SORÁ, Gustavo. **El mundo como feria: In(ter)dependencias editoriales en la Feria de Frankfurt. Comunicación y medios,** n. 27 (2013). Instituto de la Comunicación e Imagen. Universidad de Chile. p.102-128.
- WITTMANN, Reinhard. **Existe uma revolução da leitura no final do século XVIII?** IN: CHARTIER, R. e CAVALLO, Guglielmo (orgs.). **História da leitura no mundo ocidental.** Trad. Cláudia Cavalcanti et ai. São Paulo: Ática, 1999. vol. 2. p. 135-163

A TRAJETÓRIA DE
MULHERES NEGRAS
QUE PROCURAM SE
CONHECER E APOIAR
ATRAVÉS DA POTÊNCIA
DA ESCRITA COMO
EXPRESSÃO DE
LIBERDADE EM UMA
SOCIEDADE RESTRITIVA.



Entrevista, Preta Poeta
Escrevivência, Resistência e Liberdade

Durante um encontro na Biblioteca Pública de Minas Gerais o grupo Preta Poeta se dispôs a compartilhar conosco suas visões sobre processo de escrita. A entrevista aconteceu no mês de outubro, no penúltimo encontro do Coletivo. Em um ambiente acolhedor, a reunião em questão teve como intuito a organização do Sarau Preta Poeta, que encerrou os encontros de 2018.

"Portanto essas histórias não são totalmente minhas, mas quase que me pertencem, na medida em que, às vezes, se (con)fundem com as minhas. Invento? Sim invento, sem menor pudor.

Então as histórias não são inventadas? Mesmo as reais, quando são contadas".

In: *Insubmissas Lágrimas de Mulheres* (Conceição Evaristo)

Qual foi a principal motivação para dar início ao projeto e como se deu sua realização?

Júlia Elisa (idealizadora do projeto Preto Poeta): O Preto Poeta começou efetivamente os encontros em agosto de 2017, a partir de um edital da pró-reitoria de assuntos estudantis da UFMG, para apoiar projetos de alunos da graduação. A gente elaborou esse projeto em abril. Durante muito tempo a gente gesta coisas e em algum momento a gente têm que parir elas, temos que devolver nossa existência pro mundo, e eu acho que cada um busca uma maneira de se expressar, seja no lugar que você couber, no que você quiser se arriscar. Então, a escrita pra mim é um veículo, um modo de expressão, que se apropria das suas próprias vivências e as trata como legítimas. Eu queria multiplicar esse sentido da escrita para mim como liberdade à outras mulheres negras, pra que a gente criasse ambientes de afeto e de escuta. Então, a gente encerrou a parte de encontro quinzenais em dezembro (2017), elaborou um Zine e fez um Sarau. Em janeiro deste ano a Adriana, diretora da biblioteca, me mandou um e-mail convidando o Preto Poeta para fazer alguma intervenção na Biblioteca Pública Estadual, e eu sugeri fazer um trabalho continuado porque eu acho que é importante incidir de maneiras mais processuais, mais gradativas nesses processos subjetivos de mulheres negras.

Qual o processo para se conseguir espaço para as reuniões e apresentações do grupo?

Júlia Elisa - Atualmente os encontros acontecem na Biblioteca Pública Estadual de Minas Gerais, com periodicidade de 15 dias. Mas o Preto Poeta não pertence à Biblioteca, ele não é de um lugar fixo, o projeto é autônomo e transita em outros espaços, não só ambientes institucionais, mas ocupa a rua, os nossos bairros, as escolas públicas. Eu acredito que nós não temos que nos adaptar as instituições, elas que precisam se adaptar a nós. Eu acredito sim que é importante ocupá-las, dizer que é importante sim a literatura de mulheres negras estar presente aqui, mas que ela transite em outros lugares e escute outras vozes.

Durante a trajetória de vocês, houve algum tipo de apoio ou ocupação de espaços institucionais?

Júlia Elisa - Espaços institucionais são estratégicos para que você chegue em outros lugares. O objetivo não é, nem nunca foi pertencer a ambientes institucionais, mas ter autonomia. Depois da aprovação do edital da UFMG e o convite para estar na biblioteca, o Preto Poeta teve uma visibilidade e uma repercussão maior, e essa sempre foi a ideia. Mas não é o objetivo em si ocupar um espaço institucional, mas ter sua voz ecoando em outros espaços. Nós temos o apoio da biblioteca, ao mesmo tempo que é um apoio e uma confluência, porque a biblioteca acredita que é importante mulheres negras estarem aqui, já que ela está localizada em uma região Centro-Sul e têm aparatos públicos de acesso à cultura, é importante também estarmos aqui com nossas próprias demandas.

Como se dá o processo de criação e qual o intuito através do ato de apresentação?

Júlia Elisa - Nunca foi um objetivo fazer um grupo apresentável ou um entretenimento, isso foi

uma consequência. Eu acho perigoso que esses espaços de militância, de autoafirmação de mulheres negras, ou qualquer outro grupo marginalizado que foi invisibilizado reproduza estratégias colonizadoras de homogeneizar as pessoas. Somos mulheres negras, mas somos diversas, então eu acredito que ao mesmo tempo que é flutuante as mulheres que participam do Preta, há uma continuidade e dinamicidade exatamente porque provoca o afeto, provoca uma liberdade de dizer de si e falar de si, sem ter que corresponder a nenhuma expectativa do outro, ter que dar resposta a algo.

A poesia é um veículo de expressão muito livre e a gente se apropria disso a nossa maneira, usando a oralidade, usando nossas próprias vivências.

Repto: que o que move é isso, é esse espaço de afeto de escuta, de ser acolhida, de ser entendida como mulher negra que se identifica com as outras diversas, mas que possuem suas particularidades.

Como é a linguagem utilizada pelas integrantes do Preta Poeta?

Júlia Elisa - É liberdade, amor. O único pressuposto pra escrever entre a gente é se sentir livre pra tal. Escreva sobre aquilo que você quiser, não se sinta na obrigação de responder a nenhum projeto político ou colonizador nas suas poesias; se isso for uma demanda sua, escreva! É indissociável, entende? A minha poesia enquanto mulher negra, mesmo quando eu não falo sobre ser mulher negra, fala de mim que sou uma mulher negra. Então, eu acho que não existe um método, um modo, um cânone. Que cânone são esses? Eles não dizem nada de mim, nem pra mim, nem sobre mim.

A linguagem é se sentir à vontade na sua própria escrita, explorá-la e usá-la como veículo de autoafirmação, e permear a lírica de ser crítica.

Vocês sempre se sentiram confortáveis para compartilhar seus poemas e suas vivências? Se não, como foi essa construção de autoconfiança para tal?

Raísa - Não, porque eu acho que esse espaço não era dado pra gente. Pelo menos a minha experiência no Preta Poeta foi de chegar aqui e me reencontrar, não só com a escrita mas comigo mesma. Ouvir outras mulheres com vivências tão próximas das suas, e com olhar tão generoso de troca de afeto, toca demais a gente. Torna esse espaço num espaço que você fica à vontade pra falar sobre o que você realmente tá sentindo, da forma que você tá sentindo, sem pensar em regra da ABNT.

Juliana Tolentino - Eu vou falar como eu entendo o Preta Poeta. Faço Ciências Sociais, e uma das coisas do nosso curso é escrever. Foi muito difícil pra mim este processo de aprender as regras do jogo, que não diz nada sobre a gente, uma forma muito dura, limitada. Quando eu era mais nova eu até escrevia, assim de forma mais poética, tentava escrever umas músicas, só que depois que eu entrei na faculdade, isso acabou deixando de fazer parte de mim, foi podado. E meio que também não foi uma escolha, simplesmente não tava cabendo mais. Aí a Júlia veio com essa proposta, e lembro de ter falado com ela "nossa mana, massa, não escrevo poesia, nada, mas quero estar com vocês, porque eu quero ouvir vocês". Já conhecia algumas poesias da Júlia e das meninas que participavam no início, aí eu queria ouvir mais, saber mais sobre literatura negra, porque eu não tinha acesso mesmo. E aí no processo, nas dinâmicas que a Júlia propunha pra gente, escutando as meninas nessas trocas, eu fui me vendo e falei, vou tentar escrever um negócio aqui. Teve uma dinâmica que, como é, aquela de exercitar a liberdade.

Júlia Elisa - Foi no primeiro encontro. Assim, acho muito perverso essa lógica que nos impõe ser 3 vezes melhor por sermos mulheres negras. Não concordo com isso, e eu combato isso. Você tem

que ser o que você quiser. Como assim ser 3 vezes melhor, numa lógica que o sujeito ideal é o homem branco, rico, sendo que você não é, e as estruturas de poder são feitas para que você não alcance ela de maneira estratégica. Então você tem que respeitar sua individualidade e trazer a tona o que é subjetivo em você, por que isso é importante também. Não é que a gente não tenha capacidade de se adaptar a algumas coisas, mas é que existem tantas outras coisas a dizer, e que não dão pra colocar sobre o mesmo peso e medida, porque a nossa constituição de poder não é assim, é assimétrica. Então, como assimilar uma lógica acadêmica, perversa, que exclui a gente de todos os modos, enquanto nos faz objetos de estudo pra que a gente pertença a ela?

Vê bem, se esse projeto numa Universidade Federal foi tão bem aceito é porque tem alguma coisa além dele que não tem a ver com a academia que é importante pra eles também. Então que a gente fale, que a gente esteja lá.

Essa dinâmica no primeiro encontro, eu falei: "gente não é fácil". Hoje é meio que dado que é o Preta Poeta, mas eu tinha que tirar leite de pedra pra fazer com que as meninas escrevessem, que se sentissem livres, e que buscássemos referências positivas em nós mesmas, e isso é difícil. Tanto que no primeiro encontro, eu trouxe tarjetas de cores diferentes, e pedi pra escrever quantas habitam você. Ela já aperta a mente das pessoas de primeira, pra que você explore a sua multiplicidade. Você é mulher negra, mas e aí? Que mais? Quem é essa mulher negra? Usando palavras que você gostava e fim, pode ser o que você quiser. A outra que te suscita a liberdade, pra dizer que somos sujeitos diversos, que se conectam e que possuem uma trajetória em comum, de ser excluídas de estruturas de poder. Porque racismo tem haver com poder, então se a gente não falar de poder, a gente não fala de racismo sobre as mulheres negras. Mas que poder é esse? E de dizer que a escrita poderia ser esse veículo de expressão de liberdade. A fala, falar de si, por que são dois processos, escrever é um, é trazer a tona, é codificar, materializar. E falar é outro, ao falar aquilo não se torna

mais seu, é público, se toma posse aquilo que tá ressoando. Foi essa a dinâmica, juntamente com escrever uma carta pra si mesma.

Juliana Tolentino - E também uma carta pra mulheres que você admira. Lembro que quando eu escrevi a carta pra mim mesma, demorei demais pra escrever e pra levar, porque tive que me deparar com coisas em mim que foram cerceadas durante a vida toda, mas que uma hora teriam que vir à tona. São coisas que fazem parte desse processo, de ser mulher, ser negra, ser sapatão, de origem popular, e várias outras coisas. De estar na Ciências Sociais, e toda hora oscilando, me perguntando se esse é o meu lugar. Eu sei que esse lugar é meu, eu já entendi, mas toda hora tem alguém falando que não é. Tipo assim, eu pagava o ônibus pra ir pra faculdade e pensava, "ai, eu não deveria estar aqui", e depois eu voltava, "eu tenho que tá aqui sim, tenho que ocupar esse espaço, é direito", aí tive que me deparar com isso tudo escrevendo. Foi um processo doloroso e ao mesmo tempo libertador, porque tive que me deparar com isso e compartilhar com outras pessoas o que eu sentia confiança em compartilhar também. Porque por mais que eu soubesse disso tudo, não é qualquer lugar que eu vou falar. Dependendo pra quem eu for falar, como meus colegas e professores das Ciências Sociais, eles veriam como vitimismo, mimimi, para de show. Então é, se pá, sabe quando você para e pensa que se tá todo mundo falando isso, será que eu que tô errada mesmo? Então eu me deparei com um espaço, num ambiente em que posso falar o que eu quiser, e não só sobre dores, mas sobre alegrias, leveza.

Júlia Elisa - Conquistas né. Você não pode se acostumar, se acomodar também, como se as suas conquistas não pudessem ser celebradas, visualizadas, compartilhadas. Isso tem haver com estrutura racial, também, não é só em si não. "Eu me culpo, e parara." Isso tem haver com a estrutura racista, machista, patriarcal que a gente vive. De tipo, achar que a gente não merece coisa boas. Como se isso já nos é negado, então, alcançar algumas coisas é como se você não merecesse, não

combinasse com a gente. Como assim, não condiz com o sujeito político que sou. Então dizer de outro processo que não só o da violência, é importante de reafirmar a gente como sujeito adverso, que também se diverte, goza.

O termo “escrevivências”, da autora Conceição Evaristo, é constantemente citado por vocês.

Qual é a importância desse conceito para o grupo?

Júlia Elisa - Então, eu tive que buscar referências para legitimar a minha própria ideia, porque ela por si só não é legítima. “Como assim você tá fritando isso e não tem uma base teórica, bibliográfica?” Aí pensei, essa mulher tá falando disso e escrevivência é isso - a sua escrita é indissociada da sua condição de mulher negra. Conceição tem uma entrevista muito legal em que diz - “Tudo que eu escrevi no livro *Becos da Memória* é mentira e é verdade.” Memórias ficcionais, e é isso, dizer de si e de mulheres que atravessaram sua vida, que talvez você nem conheça, mas que você sente a reprodução delas, mas sem uma obrigação documentada, didática e podendo ser ficcional. Parece que não pode ser mulher negra se não escrever de uma forma documental, que dê respostas. Então, eu acho que escrevivência é isso, é entender que sua vivência é legítima como escrita.

Qual a sensação de estar encerrando mais um ciclo do Preta Poeta?

Júlia Elisa - Tá sendo massa, é um processo de aprendizado muito grande, porque ao mesmo tempo em que eu afeto, eu sou afetada. E fazer um processo de mediação de instigação faz com que a gente trabalhe, reveja, e aprenda muitas coisas, de escutas, de às vezes guardar as suas tretinhas, suas babs no bolso, e ser instrumento naquele momento para que a pessoa se sinta acolhida. O que me move, é ver uma mulher que não escrevia, escrevendo, falando, apresentando. É um processo

gradativo, eu realmente fico feliz de ver mulheres novas se afetando nesse processo, isso que move a continuar.

Qual a importância e significado de possuírem um Zine como um fruto do trabalho de vocês?

Júlia Elisa - Acho que é a materialização, por mais que a gente seja um povo marcado pela oralidade, a escrita e o registro também nos pertence. Registro é documento, então, documentar num espaço institucional como a Biblioteca Pública de Minas Gerais, que a nossa escrita de mulheres negras usando o conceito de escrevivência é legítima, merece uma materialização. Eu acho que além de registrar é a possibilidade de multiplicidade, pode ser que alguma menina negra leia e fique com vontade de escrever também. Acho que o Zine é isso, é importante para que as pessoas que estão participando vejam a sua poesia impressa.

Raísa - A materialização de todo esse afeto reunido, essas falas, e essas trocas, são como forma de acessar outros lugares onde nossa voz não acessa. Acredito muito que o Zine não fica só com as pessoas que a gente entrega, não vai só em lugares que a gente vai apresentar, e vai chegar naquela menina daquela escola lá no fim do mundo. Creio muito nisso, que ela precisa ler esse tipo de poesia, e ver que veio de uma pessoa semelhante. É permitir que esse afeto chegue até esses locais.

Juliana Tolentino - Eu também acho que o formato do Zine é um formato que proporciona a divulgação, o compartilhamento. Porque se a gente for depender das formas que são instituídas, sei lá, publicar um livro em uma editora, é um monte de burocracia, e que nem sempre a gente vai ter acesso a essas ferramentas. Então depender dessas formas instituídas pra fazer o nosso corre, materializar

A flor que incomoda



Podem silenciar minha voz
Mas não vão parar minhas mãos
Vou escrever para o meu povo.
Vou escrever para que você saiba que eu existo
e estou aqui.

Sou como aquelas flores que insistem
em nascer nas rachaduras do asfalto.
Ali é um lugar que não era para eu habitar
E vocês não sabem como fui parar lá, pois
nunca iriam me plantar.

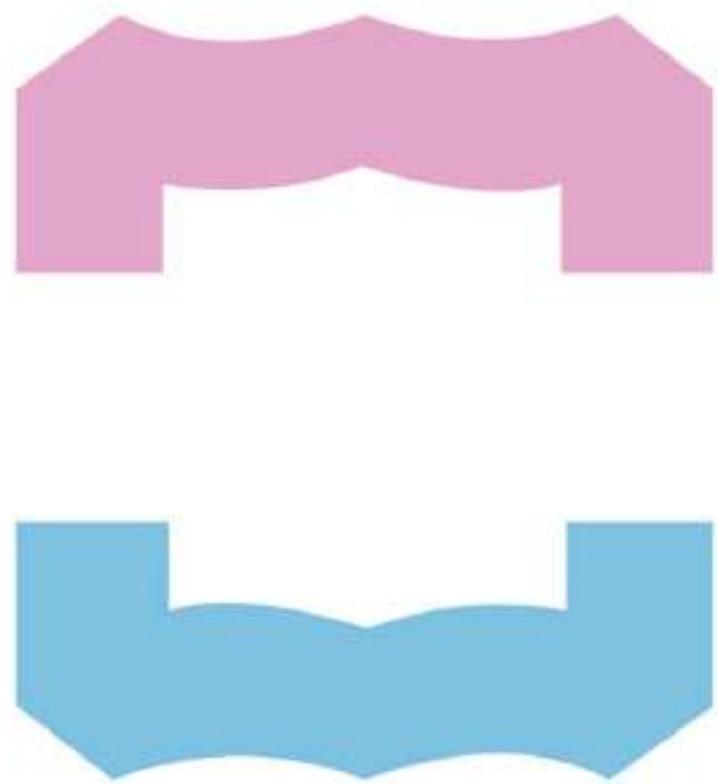
Sou aquela florzinha frágil lutando
Contra as adversidades para sobreviver!
Vocês querem me atropelar!
Vocês querem me pisar!

Parece que deixei de existir
Mas depois de semanas de chuva
Lá estou novamente

A florzinha é mais forte que parece
Mesmo que seus pés me esmaguem
Eu vou brotar e voltar a florescer
Encantar os olhos daqueles que
Sabem me admirar (verão minha beleza)

Miliane Soares

**"somos
vários universos
em um só"**



**TRANS
LITERÁRIA**

Em uma conversa sobre o respeito às reais identidades, Brisa Alckmin conta como a arte constrói o respeito e abre brechas para que a voz de todos os gêneros ecoe dentro da vida cultural belo-horizontina

Presença, representação e respeito são palavras que contextualizam um pouco da história de um projeto realizado na capital mineira há cerca de dois anos, a fim de ocupar da melhor forma possível o hiato preenchido pelos preconceitos que a sociedade emite. No país onde ocorre o maior registro de assassinatos da comunidade LGBT (um a cada dezenove horas), a Academia Transliterária chega para contestar a hostilidade realizando sua programação cultural voltada para a divulgação da literatura, música e interpretação das transgeneridades em Belo Horizonte e região metropolitana.

O coletivo que busca divulgar a aptidão artística de cada integrante, objetivando o protagonismo de suas performances e suas individualidades artísticas, constrói a identidade do grupo e, consequentemente, a diversidade presente nos textos e nas apresentações enfatiza o empenho da comunidade para que as atividades oferecidas alcancem os frequentadorxs do coletivo, independente dos objetivos ou de suas escolhas.

Brisa Alckmin é mulher trans, escritora, cantora e componente desse projeto. Ela conta que sua veia artística a acompanha desde criança, onde já escrevia e compunha canções. Convidada para participar de uma reunião para conhecer o coletivo, Brisa destacou que a sua inserção na academia foi natural "estava começando a descobrir minha identidade e o João Maria me convidou pra eu fazer parte de uma reunião só pra conhecer a Transliterária e aí, desde essa reunião, eu fiquei e estou lá até hoje (risos)". Dona de um carisma que exterioriza força e suavidade ao mesmo tempo, a artista se dispôs a conversar sobre a rotina e as atividades do grupo que conta com rodas de conversas, oficinas, eventos e performances, exaltando a criatividade e as criações de cada integrante.

A busca por espaço foi o clique inicial para a criação do coletivo e, quando questionada sobre a intenção de publicarem algo editorial, ela contou sobre o interesse do grupo em divulgar os materiais produzidos "nós vimos que temos textos ótimos e que temos muita coisa bacana, coisas



[...] como qualquer ser humano nós temos as nossas individualidades."

Brisa Alckmin

que a gente produz e que acaba ficando guardada. Às vezes a gente não tem oportunidade, espaço para circular com esses textos dentro da cidade e aí a gente tá planejando de fazer alguma coisa assim, que seja uma zine, que seja (risos) a gente adora uma zine". Além de escritora, Brisa canta e afirmou ser essa a sua função nas apresentações da Transliterária, que estão ganhando visibilidade gradativamente. Na edição do FIT deste ano em Belo

Horizonte, o grupo apresentou uma performance chamada Nossa Senhora das Travestis, onde uma das meninas é coroada, dando uma "bênção" cada qual a sua maneira e, no caso de Brisa, o canto imperou. Para um coletivo artístico transexual, foi a primeira oportunidade em um grande festival, e por isso ela acredita que a ocasião abrirá portas para que mais artistas trans tenham possibilidades de acender culturalmente.

Pessoas cisgêneros são muito bem vindas nas reuniões e projetos da Academia por acreditarem que as diferenças acrescentam e colaboram para a construção de uma nova consciência social sem amarras, preconceitos ou limitações "a presença deles é muito importante junto com a gente porque eu acho que a luta se fortifica quando a gente se une e não quando a gente se separa, acho que as pessoas demoram um pouco pra entender isso." Para o grupo, a motivação e a união de pessoas interessadas nas pautas, nos eventos e na visibilidade do coletivo fortalece não somente o projeto Academia Transliterária, mas também a causa em sua totalidade.

Sobre o futuro nos palcos e na poesia, Brisa disse ter interesse em lançar ambos os trabalhos futuramente, mas contrário a essa vontade existe um receio em relação a não valorização da arte em nosso país. Ela também contou sobre vencer alguns medos ligados à natureza dos seus textos, por tratarem de questões muito

íntimas. Aos poucos, conseguiu demonstrar e divulgar o seu trabalho por entender que seu o ponto de vista poderia contemplar outras pessoas que buscam reconhecimento, respeito e oportunidade. Atualmente, para divulgar o seu trabalho, ela mantém um blog na plataforma Medium e, posteriormente pretende criar um canal do Youtube.

Ao final de nossa conversa, a artista enfatizou a questão das diferenças e de como a sociedade ainda sabe pouco a respeito da causa trans. Por essa e outras razões a Transliterária existe e resiste dentro da sociedade "as pessoas têm o costume de

colocar as pessoas trans, travestis e inter todas em uma cumbuca só, num balão só como se fossem assim, as mesmas pessoas, as mesmas coisas, as mesmas demandas, mas como qualquer ser humano nós temos as nossas individualidades." Dessa maneira, acreditando na igualdade, no reconhecimento e na gentileza em toda e qualquer parcela da sociedade, esse grupo admirável segue com planos para expandir a programação cultural, celebrando a capacidade de criar e sobretudo, de amar.

*"Yo nasci diferente
y eso
es lo mas
normal del
mundo..."*

Jorge Parada



XVI Jornada de Edição Diversidade em Pauta

Por ser uma instituição que preza pela vivência de seus alunos de graduação no campo em que atuarão como profissionais, o CEFET-MG vem se engajando, ao longo dos anos, em desenvolver eventos onde os próprios estudantes possam expandir sua visão sobre o futuro mercado de trabalho em que farão parte. Anualmente, alunos do curso de Letras realizam a Jornada de Edição, um evento literário que os permite conhecer e desenvolver um novo olhar sobre o mercado editorial. Em sua 6ª edição, em 2018 o evento abordou a diversidade como seu tema principal.

Os alunos do 1º período do curso de Letras são os encarregados da missão de organizar o evento e são instigados ao máximo a pensar em cada detalhe. O fato de o tema desta edição ser diversidade mostra como os novos estudantes tem mais facilidade em falar sobre assuntos que ainda podem ser considerados tabus.

A aluna Amanda Balbino, 18 anos, uma das organizadoras do evento, reconhece a importância da atividade: "Esse tipo de evento é importante para o futuro, quando estivermos formados em edição e tivermos de organizar eventos maiores. A atividade serve para ter um preparo mental sobre as dificuldades que podemos vir a ter no mercado de trabalho", afirma.

Para compor a mesa que discutiria o tema "Diversidade, Sociedade e Gerações", os alunos escolheram os convidados a dedo: Val Prochnov, escritora do livro "Inventário de Mulheres Possíveis"; Marcelo Amaral, que atua como editor,

publisher e revisor técnico na editora Autentica; Sandson Rotterdam que é educador, filósofo, teólogo e editor chefe na revista Senso e, por fim, Paula Andrade, redatora, roteirista e produtora de conteúdo, atualmente estuda escrita literária com foco em ficção.

O debate foi conduzido pelos participantes, com influência direta dos alunos e convidados, que possuíam microfone livre para fazer perguntas e dar opiniões. A aluna Mariana Toledo, 20, comentou a escolha dos convidados e do tema da Jornada: "A gente escolheu falar sobre diversidade porque ainda existe muito a ser discutido. Precisamos quebrar tabus e preconceitos - e também mostrar como a mulher se destaca no mercado editorial, ou como pessoas LGBT e negras são representadas por este mercado", disse.

Além da mesa de debate, quem esteve na Jornada pode degustar um coffee break servido antes do início das atividades. O momento serve, também, como oportunidade de conversas e networking entre alunos e profissionais do mercado - uma boa oportunidade para expandir as conexões e, quem sabe, até conseguir um estágio.

Após uma rápida apresentação pessoal, os convidados debateram temas como a representação de religiões africanas na literatura, apresentação da mulher no mercado editorial e como se dá o trabalho de um profissional da edição trabalhando em uma grande editora.

Os convidados se sentiram à vontade desde a chegada



no evento, tanto para se servir nas mesas de coffee break quanto para fazer perguntas durante a palestra. A divulgação da Jornada também é feita por contatos próprios alunos, e contou com um perfil no Instagram e vários folders espalhados pelo campus que faziam a chamada para o local da ação.

Organizada em conjunto por todos os alunos da turma, dentro da matéria Contexto Social e Cultural, ministrada pela professora Ana Elisa Ribeiro, a Jornada oferece uma experiência única, que serve de prévia para o mercado de trabalho ao mesmo tempo em que oferece a oportunidade de se aprofundar - ou, pelo menos, coloca uma pulga atrás da orelha sobre determinados assuntos.

É um evento complexo e de grande importância tanto para o curso de Letras, quanto para o CEFET, onde os alunos se sentem parte de algo maior e ainda aprendem o que é preciso para se trabalhar em grupo em prol da discussão de temas pertinentes em nossa sociedade.

O que eu sinto em um dialeto próprio

por: Anna Júlia Valente

A wide-angle, aerial photograph of a city at sunset. The sky is a gradient of orange and blue. The city below is densely packed with buildings, their lights glowing like stars against the darkening sky. In the foreground, a body of water reflects the warm colors of the sunset. The overall atmosphere is serene and contemplative.

Nem se eu conseguisse colocar meus pensamentos em ordem, minhas palavras em texto, eu acredito que conseguiria me fazer entender. Porque escrever é exercício solitário que tenta levar o próprio ao inacessível. Mas é isso que nós, poetas, fazemos incessantemente.

Ser poeta é ser incompreendido, sobretudo, por si mesmo. Nas tentativas incansáveis de organizar seus sentimentos e, quem sabe abdicar deles por um momento. Você aceita minha dor? Pois o papel tem a redenção, eu não.

Escrever é, mais do que criar, traduzir. E é mesmo um desafio para um estrangeiro do próprio ser. São nesses momentos em que me conecto noites a fio com o que tenho de mais profundo. Quando a cidade está escura demais pra eu ser capaz de enxergar com clareza minhas sombriedades, sinto-me um pouco menos amedrontada em estar sóbria. Mesmo que um único signo contenha uma pluralidade de significados, refletindo a subjetividade humana, e eu possa nunca conseguir fazer chegar ao outro o que é meu, eu aceito corajosamente o desafio de me despir integralmente em frente ao papel e dar tudo de mim como se espremer um pouco mais me fizesse poliglótica.

E é lida que eu percebo – a linguagem é mesmo um beijo de língua.

Biografia

Anna Júlia Peluci Gibaja de Souza Valente nasceu em 17 de Agosto de 2001 em Belo Horizonte, Minas Gerais. Atualmente cursa o Ensino Médio e administra sua própria página no Facebook, a Pseudo-Indigesto, onde publica seus escritos.

Qual é a minha função
sintática na sua vida?
Sou uma oração
subordinada?
É isso!
Sou eu a subordinada de
uma oração principal,
No caso, vossa graça.
Na frase "Você é tudo que
eu sempre quis"
'Você é tudo', além de
verdade, é a oração
principal.
O restante da frase, no
caso eu, está subordinada
a você,
não sei ao certo se seria
uma oração subordinada
substantiva subjetiva,
o sujeito que o deseja,
ou uma oração subordinada
substantiva completiva
nominal,
um complemento seu...



por: Torrany Mota

Enfim, acho que não
importa muito...
Afinal, não aceito ser uma
sentença subordinada à
sua.
E não quero que seja você
o subordinado.
Quero que sejamos
independentes um do
outro.
Tenhamos sentidos
sozinhos:
"você é tudo pra mim e eu
sou tudo pra você"
É isso!
Vamos ser uma oração
coordenada sindética
aditiva,
sem relações sintáticas,
mas ligados por uma
pequena conjunção
Que nos faz um.



por: lorrany mota

Hoje me comparo a Ponciá
Nunca me senti tão tirada de mim
Fujo dos meus afrontos
Me perco em meio a devaneios
Ando de um lado para outro sem saber o porquê
Faço e desfaço minhas construções

barroca ponciá

Ando como Ponciá Vicêncio, curvada
Sinto como ela, vivo de choros e risos
Introspectiva e só
A isso acrescento
O barroco
Crio meus dualismos
Me sinto só rodeada de gente
Triste com sorrisos no rosto
Morta com o coração pulsante
Feliz eu fico ao escrevivenciar minhas dores e
desafetos
Desacreditada
Escrevo em busca de um dia me esvaziar da
amargura
E assim ser feliz e não mais escrever



CONSCIÊNCIA NÃO VERBAL

Acentos, Concordâncias
Rimas e Métrica
Podem Ser Tocaias
Viver Pode Ser Tocaia
Escrever é Tocaia!
Pausas Desfalcam
Escondem Textos Luminosos
Atrás da Palavra Dura
Existem Versos Livres - Soltos
No vento - Na Boca
A Língua Treme - Vibra
Reaparece Acústico
Pesado - Metálico
Renasce o Som Vocálico
Canta sem Ritmo
Respingando o Melancólico Poema Luz
Para Você Ouvinte Incauto
Desamparado - Só
Só Para Você...

CONTRADIÇÃO

Ações e Teorias
Compreendida Contradição
Tempo Perdido - Partido
Direitos Incoerentes
Capital Disperso
Sem Inocência
Falha a Inteligência
Trapaças
Enganos
Perverso Trabalho Escravo

PALAVRA INFINITA
Impossível Conhecer todas as Palavras
Os Acentos Recusei Aprender
Aprendi a Discordar das Concordâncias
Esqueci o Tempo dos Verbos - das Coisas
Gosto muito de Orações Insubordinadas
Mas, lembro sempre como Escalar Telhados.
E isto ou isso
Não significa que sou Escritor ou Escalador
Poderia Ser Poeta
Ou Ser...

E.Y.

Everaldo Ygor escreve no blog outrasandancas.blogspot.com/
everaldoygor@hotmail.com

POESIA ORGANOLÉPTICA N1

realidade

existe um livro cujas páginas são inqueimáveis
e suas histórias inacabáveis
não só um protagonista, mas todos os personagens
somente é exigido sofrimento e coragem

custeamos nosso tempo em moedas
despejamos nossas moedas em busca de tempo
não ouvimos as mensagens do vento

neste livro alguns sorrisos sangram mais que lágrimas
essas são as malditas memoráveis páginas
este livro é mal, mas possui alguma bondade
o desgraçado tem título:
"a realidade"

estrutural

tanto no céu quanto no inferno
habita o âmago de meu ser,
a fúria do fogo e a serenidade harmônica
ambos provindos de legiões opostas
fazem de meu coração sua moradia

antítese e dualidade, ser cruelmente piedoso
desejar que o sangue traga paz ao povo
essa é a estrutura de minha espécie
que se espalha pelo cosmos do universo

somos os filhos da graça
e sementes do caos
nos auto afirmamos a raça superior
dentro de todos nós vive a dor e o alívio

nós somos a humanidade

Luiz Fernando



A VIDA

POR: ALICIA TEODORO



A vida sendo vivida
A vida sendo sentida
A vida viva

A vida vindo
A vida indo
Uma vez veio
Uma vez se foi

O que é uma vida,
Se não bem vivida?
Se é bem vivida,
Como não ser vivida?
Se não bem vivida
Então é morta?
A vida morta
Morta a vida
Morta em vida
Sobre a vida
Sobreviva
Viva
A Vida

Luz. câmera. edição!

Como publicar de modo independente?

Por Lídia Ars Mello



De imediato, destaco a pertinência do tema desta edição da Revista Editar, um convite à reflexão acerca das práticas editoriais que possibilitam a inclusão e o acesso a diferentes textos, incluindo os que não pertencem ao meio acadêmico.

Nesta mirada gostaria de compartilhar com vocês o processo que estou vivenciando – o de publicar um livro de modo independente. Terminei meu doutorado em Artes/Cinema na Escola de Belas Artes da UFMG há pouco mais de um ano. A partir daí, tentei transformar minha tese em livro por meio da via acadêmica, mas devido o Brasil ter sofrido um golpe político-jurídico-parlamentar em 2016 e suas consequências, recursos financeiros, infelizmente, desde então têm se tornado escassos também nas universidades. Além disso, o mercado editorial tradicional também sofreu as consequências de um país em crise política e econômica, o que também ajudou a inviabilizar a publicação do meu livro por vias convencionais e/ou acadêmicas.

Então, depois de “esperar”, de tentar um ano em vão, decidi buscar outros caminhos para publicar meu livro, que é a primeira obra escrita em língua portuguesa, sobre o cinema do contemporâneo e mundialmente renomado realizador húngaro Béla Tarr. Saí a procura de publicar minha escritura-livro, fruto da minha tese de doutorado, publicar de forma independente e acessível financeiramente, financiado coletivamente. Minha vontade e desejo de

transformar a tese em livro, se deram devido a importância e contribuição da estética cinematográfica do cineasta Béla Tarr – cineasta que rompe com a linguagem do cinema calcada na representação e em parâmetros narrativos convencionais, e diante do surgimento de novos realizadores e novos cinemas contemporâneos brasileiro e mundial que muito foram influenciados pelos filmes de Tarr; e, principalmente, frente a ausência de publicações sobre o fazer-cinematográfico dele no mercado editorial brasileiro, pois há apenas o livro traduzido "Béla Tarr: o tempo do depois" do filósofo francês Jacques Ranciére, lançado pela Editora Orfeu Negro/Lisboa, 2013.

Incluo no meu livro, um pensamento elaborado e profundo, não apenas e simplesmente fazendo uso de teorias do cinema e filosóficas, mas com o conteúdo que fabriquei, indo direto a fonte, fazendo uma longa pesquisa de campo na Hungria, visitando locais onde o

diretor rodou seus filmes, entrevistando ele e sua equipe principal e vivendo alguns meses neste país da Europa Central, me impregnando do cotidiano e da cultura húngara para melhor compreender e difundir o mundo do cinema tarreano para além do que a telamosta.

Os filmes do diretor são dramas ficcionais, esteticamente bem cuidados, que retratam a vida cotidiana de pessoas menos privilegiadas, filmados em sua maioria no interior da Hungria, em 35 mm e em preto-e-branco. No livro abordo sua filmografia do ponto de vista cinematográfico e filosófico (G. Deleuze, H. Bergson, F. Nietzsche e B. Espinoza).

Diante do meu desejo de divulgar o trabalho do cineasta no Brasil, deleuzianamente falando, forcei meu pensamento a pensar e me indaguei: como publicar um livro diante do cenário que acima descrevi? Quando me lembrei das campanhas de financiamento coletivo que circulam pela internet e que podem possibilitar

a pensadores e artistas independentes publicar, no meu caso, um livro, e de modo independente via financiamento coletivo. Embora as pessoas no Brasil ainda não tenham uma tradição virtual (como outros países, principalmente, os europeus) de ser, de fato, tão colaborativas como imaginamos ou desejamos, eu experimentei e persisti. Antes, me lancei ao risco, peguei orçamentos com Editoras de Minas, Paraná, Rio de Janeiro e São Paulo, que me disseram ter interesse em publicar meu livro, mas não terem recursos, assim como me havia dito a Editora da Universidade onde concluí o Doutorado. Então, tentando romper barreiras e desvelando um modo de ver minha tese tornar-se livro, visando ampliar o acesso ao livro, a leitores e pesquisadores e profissionais do cinema e artes

afins do Brasil inteiro (e quem sabe futuramente também de Portugal), foi que iniciei em maio de 2018, uma campanha de financiamento coletivo no site Catarse, como o mesmo título do livro: "O cinema de Béla Tarr".

«Embora as pessoas no Brasil ainda não tenham uma tradição virtual (como outros países, principalmente, os europeus) de ser, de fato, tão colaborativas como imaginamos ou desejamos, eu experimentei e persisti.»

Eu não sou boa em marketing e para minha decepção, mesmo o Catarse cobrando 13% do valor arrecadado eles nos ajudam quase nada. Para obter sucesso com a campanha, o jeito foi me cadastrar em grupos de cinema e afins, criar uma página do livro no Facebook e divulgar o projeto eu mesma e quase diariamente; e no processo descobri também que vale a pena fazer anúncios no Facebook (no início de cada mês), quando as pessoas recebem seus salários, selecionando e atingindo assim, públicos afins do Brasil inteiro. Tudo isso contribui com o êxito do

projeto, além do apoio dos amigos, mas quem tem que correr atrás mesmo é você. A campanha que criei foi para vender o livro antecipado. Durante 6 meses, de maio a novembro 2018 consegui na pré-venda o apoio, a venda antecipada de 100 exemplares. Com toda dificuldade posso dizer que a campanha foi um sucesso, pessoas de diferentes estados do Brasil apoiaram o projeto.

Espero que esta minha experiência de publicação independente financiada por muitos, inspire estudantes e artistas. Depois de publicado o livro, outra estratégia que farei de modo independente para vender os outros 100 exemplares restantes, será participar de eventos acadêmicos ligados a cinema. Meu livro está previsto ser lançado em janeiro 2019 na Livraria Ouvidor – Savassi/BH, se não houver atraso da Editora Azougue. Todo o processo e o esforço empreendido é para levar o cinema de Béla Tarr à mais pessoas de todo o Brasil, sejam cinéfilos, pesquisadores e profissionais do cinema e artes afins, e é com alegria que comarto esta experiência com vocês.



Lídia Ars Mello é Doutora em Artes / Cinema pela Escola de Belas Artes da UFMG, com pesquisa sobre o cinema do renomado realizador húngaro Béla Tarr, realizou Doutorado Sanduíche com bolsa CAPES na Universidade Nova de Lisboa e Pesquisa de Campo na Hungria (de setembro 2015 a julho 2016). Possui Mestrado em Letras/Literatura pela UFRGS (estudo comparado entre o cinema e a literatura do realizador francês Chris Marker), Especialização em Cinema (pesquisa sobre o cinema do diretor chinês Wong Kar-Wai) pela UNISINOS/RS e Graduação em Comunicação pela PUC Minas/BH. Atualmente avalia e seleciona projetos audiovisuais dos editais de fomento da Secretaria Municipal de Cultura de Belo Horizonte/PBH. Nos últimos 14 anos trabalhou como realizadora audiovisual independente; professora na graduação de Cinema e audiovisual e no curso de Comunicação da PUC Minas; pesquisadora na EBA/UFMG; foi Conselheira de políticas públicas para cinema no COMUC - Conselho de Cultura/SMC/PBH; Curadora de uma mostra de cinema brasileiro e Júri na Seleção Oficial (de longas-metragens) no Festival CineDays -Festival of European Film edição 2013 em 2014, dentre outros trabalhos. E-mail: lidiamellorp@yahoo.com.br

;



ORALIDADE NA LINGUAGEM DE
Mia Couto:
tradições que ecoam
nas águas do tempo

Por: Ana Paula Roque Maillo

Em África, há cinco países de língua portuguesa: Moçambique, Luanda, São Tomé e Príncipe, Angola e Guiné-Bissau. Todos compartilham um passado colonial, cujo colonizador comum é Portugal. Explicando-se, assim, o motivo de a língua portuguesa ser a língua oficial desses países.

Partimos do uso comum que tais países fazem da língua portuguesa, desde seu uso oficial, passando pelo uso discursivo pós-colonial, até o uso na pós-independência. Oficialmente, Portugal se valeu da língua lusa como instrumento de dominação, com o objetivo de apagamento/aniquilação das línguas autóctones e da cultura que as envolvem e de imposição da cultura luso-europeia.

Tempos depois, mas ainda coloniais, essa mesma língua imposta e incorporada pelos países africanos de língua portuguesa foi utilizada como meio de divulgação e de militância política para ideais pós-coloniais. A camada intelectual desses países, formada por jornalistas e literatos que tiveram contato e foram influenciados por movimentos de valorização da cultura negra e africana e por discursos pós-coloniais, passaram a utilizar a língua portuguesa como arma de combate, desconstruindo-a ou não, carregando-a de vozes de reivindicação e valorização da cultura negra/africana.

As produções literárias, a partir de então, ganham um caráter de desconstrução da tradição europeia imposta pela literatura lusa-europeia em trânsito nas colônias portuguesas e tornam-se arma de combate em busca da independência das mesmas. Segundo Maria Nazareth Soares Fonseca (2008, p. 60) diz que essa desconstrução “marcará sobremaneira a transgressão dos que insistiram no esforço da escrita literária para fugir das grades da prisão da língua herdada do colonizador”. A autora ainda explana sobre a intenção política que a escrita toma e sobre as tensões do contexto de produção que o texto materializa.

No período pós-independência, o trato com a língua oficial continua com o objetivo de desconstrução da língua herdada do colonizador através de variadas estratégias linguísticas e estruturais, como por exemplo, a incorporação de elementos da oralidade locais na textualidade africana de língua portuguesa. O uso da oralidade nos textos literários se deu buscando valorizar as culturas e tradições locais e reconstruir uma história comum africana. Ainda que atravessadas pela colonização e pela guerra, essas culturas se diferem, em muitos aspectos, do olhar eurocêntrico diante da vida.

“A língua é o primeiro instrumento de ‘textualização’ e de enunciação híbrida e de intermediação das duas culturas” (LEITE, 2003, p.21). E assim, podemos perceber a impor-

tância que a língua portuguesa, imbricada de fios culturais locais, ganha no cenário político e social dos países africanos de língua portuguesa, assumindo papel criador de identidades nacionais. Ana Mafalda Leite (2003, p. 21), após comentar sobre a variada apropriação da língua e os diferentes registros enunciativos de textos culturais africanos ao longo do tempo, ressalta:

[...] os modos de enunciação da textualidade oral em língua portuguesa, e sua intermediação, sofisticaram-se e diversificaram-se mais ainda na época pós-colonial, utilizando, aqui, apenas a acepção cronológica do termo. Distinguem-se diferentes tipos de apropriação, a tendência para seguir uma norma mais ou menos padronizada, [...], ou então “oralizar” a língua portuguesa, seguindo registros bastante diversificados entre si, [...]. A hibridação surge com a recriação sintática e lexical e através de recombinação linguísticas, provenientes, por vezes, mas nem sempre, de mais do que uma língua.

Neste cenário pós-independência, destacando um autor de textos literários africanos escritos em língua portuguesa que faça uso da oralidade com diversificadas finalidades, apontamos o escritor moçambicano Mia Couto e suas produções. Nesta texto, pretendemos, através da análise literária do conto “Nas águas do tempo”, de Mia Couto, nos fundamentar nas teorias e nas análises sobre as literaturas africanas de língua portuguesa que entendem o uso da oralidade como busca de valorização cultural e de (re)criação da identidade nacional ao inscreverem elementos da tradição em diferentes aspectos, conforme as afirmativas acima expostas.

Ademais, entendemos, a partir de Ana Mafalda Leite (2003, p44-45), que “o registro da diferentes acepções da oralidade, tanto as linguísticas, as temáticas, as genológicas e as culturais” são uma maneira de colocar a tradição como tema dos textos, tornando-se, assim, “uma demanda estratégica na qual os africanos de colocaram simultaneamente em relação ao ethos africano, bem como em relação ao resto do mundo”.

Antes de apresentarmos uma breve biografia de Couto, destacamos o significado prático da literatura para o escritor moçambicano, justificando, mais uma vez, a escolha do mesmo para a análise literária aqui pretendida. Segundo Carmem Lúcia Tindó Ribeiro Secco, para Mia Couto (depois de o autor analisar o passado de guerra de Moçambique e alertar sobre o possível surgimento de feridas não cicatrizadas e de fantasmas da história) a literatura é uma forma de resistência:

[...] há formas de resistência. A literatura é uma delas, pois, fazendo dialogarem o real, o imaginário e o fictício, se institui como um espaço simbólico capaz de possibilitar a catarse desses momentos problemáticos do passado. Embora os textos de Mia Couto denunciem duramente a realidade de Moçambique, com lúcida visão política, fundam também uma nova cartografia que ultrapassa os limites geográficos do país dilacerado,

e traçam, pelo viés dos sonhos e da recriação verbal, o mapa de uma nação reimaginada, à procura de sua própria identidade. (SECCO, 2000, p. 273)

Antônio Emílio Leite Couto, nome de batismo de Mia Couto, nasceu na cidade de Beira, em Moçambique, no dia 5 de julho de 1995. É filho de pais portugueses. Exerceu a carreira de jornalista, cujo ofício lhe possibilitou militância política na luta pela independência de seu país. Depois deixou o jornalismo e se dedicou à escrita literária e, ao mesmo tempo, atuou como biólogo e professor universitário. Publicou seu primeiro livro de poemas, "Raiz de orvalho", em 1983 (SECCO, 2000). Mia Couto é um autor que transita na fronteira das duas culturas: europeia e moçambicana, fato esse que lhe possibilita estar no ponto de conflito entre as culturas em que ele está contido.

Ao pensarmos no contexto de produção literária de Couto e sua importância enquanto autor moçambicano, vale-nos lembrar que a escrita miacoutiana é contaminada pela oralidade e cheia de elementos significativos da paremiologia, da simbologia e da imagética das culturas existentes nesse contexto. O uso da oralidade corresponderia a uma procura de raízes culturais e de sentimentos de pertença cultural, proporcionados pelo o contato, implícito ou explícito, com a oratura moçambicana (CAVACAS, 2006). Ao observarmos exemplares da produção literária de Mia Couto, podemos constatar que "a apropriação coutista da língua e a tessitura com que magistralmente o escritor torna veículo aglutinador de culturas moçambicanas, sem, por uma única vez, ceder à gratuidade invencionista ou perder o tom poético" (CAVACAS, 2006, p. 66).

Objetivando encontrar traços da oralidade nos textos africanos de língua portuguesa, aqui neste trabalho, através do conto "Nas águas do tempo", de Mia Couto, faremos uso das duas noções de textualidade em que a oratura pode se materializar nos textos escritos, apontadas por Ana Mafalda Leite, após estudos genológicos:

[...] uma textualidade formal manifesta, que se observa pela detecção de técnicas narrativas características, como o uso da máxima, do conto, de lendas e de mitos, pela presença de certas expressões, como as fórmulas [...] uma textualidade não manifesta reveladora de atitudes mentais e técnicas características da tradição. (LEITE, 2003, p. 46. Grifos da autora).

Assim sendo, e após todas as considerações feitas até aqui, analisaremos, pois, o conto coutista "Nas águas do tempo", que compõe o livro "Estórias abençoadas", publicado em 1994. Trata-se de um intertexto do conto brasileiro "A terceira margem do rio", escrito por Guimarães Rosa e publicado em 1962, no livro "Primeiras estórias". Mia Couto declara publicamente a influência recebida, por ele, do conto rosiano, cuja temática é a morte e tem como personagens um velho e um jovem, ligados por parentescos. Como cenário temos um rio e

também a simbologia das margens e o uso do realismo fantástico no conto. Interessante lembrarmos que Guimarães Rosa foi um grande articulador da língua portuguesa e que os temas populares, das culturas sertanejas e dos excluídos, ganharam vozes e notoriedade através dele, assim como busca Mia Couto em suas produções.

O conto "Nas águas do tempo" tem como personagens principais o avô e o neto, que é o narrador. Nenhum dos dois é nomeado. Rotineiramente, o avô colocava o neto em um pequeno concho, desciam "rio abaixo" até o grande lago onde o pequeno rio desaguava. Lá chegando, o avô ficava calado e pacientemente "espiava as longínquas margens" na esperança de ver "o pano branco" a dançar, sinalizando para ele. O neto não via nada. Em uma dada visita ao grande lago, o neto se desequilibra e cai na água que começa a formar um redemoinho, o avô tenta ajudar o neto e também cai na água, mas o velho pega seu pano dentro do concho e começa a agitá-lo e diz para o neto fazer o mesmo. Espantavelmente a água se acalma e para de puxá-los. O avô pediu ao neto que não relatassem nada a ninguém, pois a mãe iria ficar brava e proibir futuras viagens.

Temos, depois, os dois descem rio abaixo, novamente. Lá, o avô salta da embarcação e vai em direção a outra margem, para "interditos territórios". O neto viu o avô se alojar em uma nuvem e avistou na outra margem, pela primeira vez, o balançar de um "pano branco". E ao lado viu o pano vermelho de seu avô se "branqueando". As visões desapareceram e o avô também. O conto se encerra com o relato do neto, voltando àquela lagoa, agora com seu filho, a fim de ensinar-lhe também "vislumbrar os panos brancos". O conto era a narrativa das lembranças do neto.

Comecemos pela temática do conto: a morte. O tratamento ou o entendimento que temos da morte e da vida são construções culturais, ensinadas de maneira empírica, dentro da família e dentro da cultura em que estamos inseridos. Em África não seria diferente e o conto nos permite ver um pouco da tradição moçambicana que envolve a morte e os mortos. Segundo o conto coutista, os mortos existem e estão em contato com os vivos, basta aos vivos vislumbrarem a outra margem (o outro lado da vida) e perceberem "os panos brancos" – uma simbologia daquilo que já está sem cor, sem sangue, como quando avô morre e seu pano vermelho vai se embranquecendo no outro lado da margem.

O tempo também ganha representatividade no texto, sendo o título do conto um registro da percepção que têm dele. O tempo é um rio que corre. E "nas águas" do tempo corre a vida, que não se controla, ela flui entre as margens desse rio. Entender o tempo e, por conseguinte, a vida e seus mistérios é papel dos membros mais velhos, em cuja memória estão conti-



das as tradições de sua comunidade: "Meu avô, nesses dias, me levava rio abaixo" (COUTO, 2012, p. 9).

O mais jovem, o neto, é guiado pelo mais velho, o avô, que apesar de parecer um cego, "era quem me conduzia, um passo à frente de mim" (COUTO, 2012, p.9), diz o neto. Ou seja, o avô, simbolicamente representando o passado, estava sempre a frente do neto. O papel dos membros mais velhos de uma dada comunidade cultural também possui representatividade diversificada, dependendo da tradição cultural. No conto de Mia Couto, o avô é quem carrega os ensinamentos éticos e organizacionais daquela família (comunidade cultural) e, portanto, era ele quem decidia quando descer o rio: "Garantido era que, chegada a incerta hora, o dia já crepusculando, ele me segurava a mão e me puxava para a margem" (COUTO, 2012, p.9).

A forma como a morte, a vida, e o tempo são trabalhados no conto "Nas águas do tempo" é um exemplo da oralidade inscrita de uma maneira textualmente não manifesta, mas através de atitudes mentais e posturas apercebidas através das tradições.

O autor marca concretamente no texto (textualidade formal manifesta), uma oração com tom proverbial, que carrega característica de ensinamentos passados oralmente e impregnados de simbologias e importâncias que os mais velhos, os anciãos, possuem na comunidade moçambicana (entendemos que Mia Couto busca representar o universo cultural moçambicano):

"Vovô era dos que se calam por saber e conversam mesmo sem falarem" (COUTO, 2012, p.9).

E, no decorrer do conto, vamos identificando o caráter pedagógico das viagens que o avô faz com seu neto. Assim como vemos nas relações paternais, o avô se vale de todas as oportunidades corriqueiras do dia a dia para dar ensinamentos. Atitudes empíricas que o autor, através da narrativa feita pelo neto (e lembremo-nos de que se tratam das lembranças do neto), usa para demonstrar o processo de passagem das tradições, recheada de aspectos da oritura, pois não se sabe de onde o avô tira tais conhecimentos, mas que são levados e passados com seriedade. São "imitados":

Entrávamos no barquinho, nossos pés pareciam bater na barriga de um tambor. A canoa solavaneava, ensonada. Antes de partir, o velho se debruçava sobre um dos lados e recolhia uma aguinha com sua mão em concha. E eu lhe imitava.

– Sempre em favor da água, nunca esqueça!

Era sua advertência. Tirar água no sentido contrário ao da corrente pode trazer desgraça. Não se pode contrariar os espíritos que fluem. (COUTO, 2012, p. 10)

No conto também podemos detectar um choque entre a perpetuação das tradições e a resistência a elas. A mãe se zangava com o avô na volta dos passeios, entretanto, o autor consegue demonstrar, em uma dada cena, como que, mesmo com a resistência da mãe, as tradições e os mitos locais estavam arraigados nela, pois a mãe cita um ser mitológico das estórias que o narrador escutava quando criança. Ela o menciona e depois desmente sua existência, porém podemos, nós leitores, inferir que a mãe também carrega memórias culturais:

– Ao menos vissem o namwetxo moha! Ainda ganhávamos vantagem de uma boa sorte... O namwetxo moha era o fantasma que surgia à noite, feito só de metades: um olho, uma perna, um braço. Nós éramos miúdos e saímos, aventurosos, procurando o moha. Mas nunca nos foi visto tal monstro. Meu avô nos apoucava. Dizia ele que, ainda na juventude, se tinha entrevistado com o tal semifulano. Invenção dele, avisava minha mãe. Mas a nós, miudagens, nem nos passava desejo de duvidar. (COUTO, 2012, p.11)

Após a cena em que o neto e o avô caem na água, sacodem o pano branco para que, magicamente, as águas se acalmem e depois regressam a casa, o avô pede ao neto que não contasse a ninguém sobre o acontecimento e lhe dá uma explicação para manter tal segredo. É um dos trechos mais significativos do conto, no qual é apontado o senso de responsabilidade do avô em manter acesa a chama das tradições e o papel que tinha nessa manutenção.

ção, além de demonstrar, na voz que narra, como os sentidos dos indivíduos são aguçados diante de tais argumentos, ditos por um sujeito significativo, em um lugar de fala de grande prestígio cultural:

Nessa noite, ele me explicou suas escondidas razões. Meus ouvidos se arregalavam para lhe decifrar a voz rouca. Nem tudo entendi. No mais ou menos, ele falou assim: nós temos olhos que se abrem para dentro, esses que usamos para ver os sonhos. O que acontece, meu filho, é que quase todos estão cegos, deixaram de ver esses outros que nos visitam. Os outros? Sim, esses que nos acenam da outra margem. E assim lhes causamos uma total tristeza. Eu levó-lhe lá nos pântanos para que você aprenda a ver. Não posso ser o último a ser visitado pelos panos.

– Me entende?

Menti que sim. (COUTO, 2012, p. 13)

O grande lago representa simbolicamente o universo imagético, mitológico e fantástico da cultura moçambicana. Ele é fonte e finalidade de comportamentos e sentimentos culturais, local em que a luz e as sombras se encontram, fronteira entre a água e a terra, margens que delimitam a vida e a morte:

Depois viajávamos até o grande lago onde nosso pequeno rio desaguava. Aquele era o lugar das interditas criaturas. Tudo o que ali se exibia, afinal, se inventava de existir. Pois, naquele lugar se perdia a fronteira entre água e terra. Naquelas inquietas calmarias, sobre as águas nenufar-falhudas, nós éramos os únicos que preponderávamos. Nosso barquinho ficava ali, quieto, sonecando no suave embalo. O avô, calado, espiava as longínquas margens. Tudo em volta mergulhava em cacimbações, sombras feitas da própria luz, fosse ali a manhã eternamente ensonada. Ficávamos assim, como em reza, tão quietos que parecíamos perfeitos.

(COUTO, 2012, p. 10)

Nesse grande lago, “dizem”, nasceu o primeiro homem, de uma das canas que compunham as margens do lago. A origem do ser humano e o lugar sagrado de onde veio e para onde vai são, também, concepções culturais que fazem parte das tradições. Carregam mitos, fatos e personagens imagéticos que colaboram para a história e para o senso de pertencimento dos membros de uma dada sociedade. A oratura é a forma de disseminação de tais concepções nas sociedades ágrafas e aqui, no conto de Mia Couto, sua materialização ocorre – é a oralidade registrada. Inscreve-se, assim, em papel e à tinta o que antes era ensinado apenas oralmente.

Percebemos, também, que várias vozes cruzam a narrativa miacoutiana, pois o narrador assume papel de contador de estórias, dentro de uma estória organizada a partir de estórias ouvidas pelo autor. Nos povos sem escrita, os ensinamentos e conhecimentos são passados de

gerações em gerações. Seus saberes são armazenados na mente e repassados através de estórias e canções que, muitas vezes, são de origem e início desconhecidos. O comportamento do avô dentro do conto exemplifica e representa tal condição cultural, torna-se a textualidade não manifesta, que revela atitudes mentais, conforme Ana Mafalda Leite.

Portanto, nos é possível afirmar que Mia Couto consegue inserir em seu texto literário a oralidade moçambicana e que, ao utilizá-la, desconstrói a língua do colonizador e constrói uma nova língua, que também se difere da genuína fonte dos saberes moçambicanos. Cria uma língua que ocupa o entre lugar, híbrida e rica culturalmente. Sobre tal trato com a oralidade, feita por Mia Couto, afirma Fernanda Cavacas (2006, p.67-68):

As inúmeras marcas da tradição oral moçambicana presentes na seleção e na organização dos termos da prosa coutista e a utilização constante de elementos dessa tradição, e nomeadamente de textos de oratura, pelas múltiplas vozes narradoras criadas pelo autor entrecruzam-se num diálogo sempre subjacente com o leitor. Para além disso, o estabelecimento de uma ponte entre a forma e o conteúdo, através da (re)criação do provérbio coutista, assume-se como paradigma da voz dos antepassados.

Concluímos, pois, que a oralidade inscrita no texto coutista, aqui analisado, é percebida, predominantemente, nas vozes que são enunciadas através do avô, pelas quais ecoam as tradições moçambicanas que navegam nas águas do tempo. A narrativa de Mia Couto, num aspecto geral, ganha tonalidade proverbial e caráter pedagógico das lendas e histórias mitológicas.

Referências Bibliográficas

- CAVACAS, Fernanda. *Mia Couto: palavra oral de sabor quotidiano/ palavra escrita de saber literário*. In: CHAVES, Rita; MACÊDO, Tania. *Marcas da diferença: as literaturas africanas de língua portuguesa*. São Paulo: Alameda, 2006. p. 57-73.
- COUTO, Mia. *Estórias abençoadas*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1996.
- ETHOS. *Dicionário grego-português (DGP)*: vol. 2. MALHADAS, Daisi; DEZOTTI, Maria C. C.; NEVES, Maria Helena de M. Cotia: Ateliê Editorial, 2007, p. 12.
- FONSECA, Maria Nazareth Soares. *Literaturas africanas de língua portuguesa: projetos literários e expressões de nacionalidade*. In: FONSECA, Maria Nazareth Soares. *Literaturas africanas de língua portuguesa: percursos da memória e outros trânsitos*. Belo Horizonte: Veredas & Cenários, 2008.
- LEITE, Ana Maria. *Literaturas Africanas e Pós-Colonialismo*. In: LEITE, Ana Maria. *Literaturas Africanas e Formulações Pós-coloniais*. Lisboa: Edições Colibri, 2003. p.9-40.
- LEITE, Ana Maria. *Gêneros orais representados em Terra Sonambula de Mia Couto*. In: LEITE, Ana Maria. *Literaturas Africanas e Formulações Pós-coloniais*. Lisboa: Edições Colibri, 2003. p.43-64.
- SECCO, Carmen Lúcia Tindó Ribeiro. *Mia Couto e a “Incurável Doença de Sonhar”*. In: CAMPOS, Maria do Carmo Sepúlveda; SALGADO, Maria Teresa (Org.). *África e Brasil: Letras em Laços*. Rio de Janeiro: Yendis, 2000, p. 261-286.
- ORATURA. *Dicionário Priberam: 2008–2013*. Disponível em: <<https://www.priberam.pt/dlpo/oratura>> Acesso em: 24 jun. 2018

José Ricardo Pires de Almeida: um breve estudo sobre a obra “Instrução Pública no Brasil (1500-1889) História e Legislação” de 1889

Por Natália Luize Pereira da Conceição

Em 1889, a Casa Leuzinger publica a obra “Instrução Pública no Brasil (1500-1889) História e Legislação” produzida pelo Dr. Pires de Almeida. Nascido na cidade do Rio de Janeiro em 07 de dezembro de 1843, era filho do doutor Joaquim Pires Garcia de Almeida e de Maria Luiza Pires. Pires de Almeida formou-se em Medicina e Direito. Atuou como médico higienista, tendo sido comissário vacinador na Corte, adjunto da Inspetoria Geral de Higiene e médico na Guerra do Paraguai. Atuou também como arquivista da Câmara Municipal do Rio de Janeiro e como arquivista e bibliotecário da Inspetoria Geral de Higiene da Corte. Como arquivista, promoveu uma exposição na Câmara e outra na sociedade de geografia (Cf. BLAKE, 1889).

O autor também escreveu para vários jornais do Rio de Janeiro e produziu obras que tinham como escopo a medicina e a educação nacional. Pires de Almeida era considerado um respeitado intelectual e por isso foi nomeado como membro honorário do IHGB (Diário de Notícias, 20 de setembro de 1885). Posteriormente, em 1889, Pires de Almeida é nomeado sócio correspondente deste mesmo Instituto. Esse título deve-se às produções do autor que se destacaram pelo compromisso político com a construção de uma história nacional no Império (Revista IHGB, 1889). Vale ressaltar também que o intelectual foi sócio do Instituto Histórico da França, conforme publicação do Diario do Commercio de 29 de outubro de 1889.

Todos esses fatos apontam para seu prestígio social, bem como para a credibilidade de propostas e iniciativas do autor. Tal assertiva é confirmada na edição do Diario do Commercio de 22 de janeiro de 1889. Clarice Nunes (1995) ressalta que o médico-historiador, como ela e Carlos Eduardo Vieira (2015) o chamam, se inseriu como um dos primeiros historiadores da educação brasileira. Além de obras sobre a instrução brasileira, Pires de Almeida foi autor também de diversas produções médicas que incluem desde análises epidemiológicas até as de saneamento básico.

Em linhas gerais, Pires de Almeida pode ser considerado um intelectual típico do final do século XIX: pertencente a elite branca, proprietária e letrada, atitude de intelectual iluminista, postura conservadora, nacionalista, monarquista e

um grande entusiasta com as questões educacionais (NUNES, 1995). Faleceu, aos 70 anos, em 24 de setembro de 1913 (MELO et al, 2012).

Autor de obras diversas, uma de suas produções representou o Brasil na Exposição Internacional de Paris em 1889. Nela, objetivou “evidenciar as iniciativas da monarquia brasileira em termos de investimento financeiro, aporte jurídico e institucionalização da instrução pública no País” (VIEIRA, 2015) e dar visibilidade ao Brasil no mundo. Escrita em francês, intitulou-se “Instrução Pública no Brasil (1500-1889) História e Legislação”. É a primeira história da instrução pública no Brasil, sendo “uma verdadeira peça de propaganda do regime imperial” (GONDRA, 1996).

A obra foi elaborada a partir do acesso a despachos, relatórios ministeriais, correspondências, avisos, requerimentos, cartas-régias, alvarás, registros diversos, além de inúmeros quadros estatísticos. (Cf. MELO et al, 2012). O médico-historiador dedicou a obra ao Sr. Gastão de Orleans conde D'Eu, que foi marechal do Exército Brasileiro (IDEM, 2012).

A escrita da obra não se iniciou no ano de sua publicação, mas sim, há cerca de três anos antes, tendo sido largamente divulgada nos jornais da época a partir de 1886. Na edição de 4 de novembro de 1886, publicou-se, no jornal Diário de Notícias, o pedido de Pires de Almeida aos professores e “amantes da pátria” para que contribuíssem com informações para

a elaboração da obra.

No dia 02 de janeiro de 1889, a edição do jornal Diário de Notícias publicou o agradecimento de Pires de Almeida aos apoios recebidos e que contribuíram para a finalização da obra. Em nota, na coluna central do jornal, divulgou-se que a obra estava pronta na edição de 5 de abril de 1889, do jornal Cidade do Rio, que a obra estava pronta.

A obra destaca a instrução primária, secundária, a educação superior pública, bem como o ensino profissional. Nela o autor lança mão de dados estatísticos e faz comparações entre países. Discute conceitos como gratuidade, obrigatoriedade, instrução, educação, moralidade e enaltece indivíduos que se preocuparam em promover a instrução do País. A obra foi dividida em três períodos.

O primeiro vai da Independência ao Ato Adicional (1822-1834), em que enfatiza as várias escolas criadas a partir da Lei de 1827 e defende o uso do sistema de ensino Lancaster, bem como informa que neste período havia 162 escolas para meninos e 18 para meninas. No segundo período (1834-1856), considera o Ato Adicional como medida desagregadora da política educacional do País. Destaca os problemas da instrução como a falta de professores e o descaso da população com as escolas, uma vez que os pais não enviavam seus filhos às instituições de ensino. Por fim, no terceiro período (1857-1889), o autor apresenta os significativos avanços e os desafios educacionais, enaltecendo as ações do Império, bem como os indivíduos comprometidos com os progressos da instrução pública, que segundo Pires de Almeida, eram verdadeiros heróis da educação nacional. Essa descrição ocupa a maior parte da obra, sendo tratada minuciosamente.

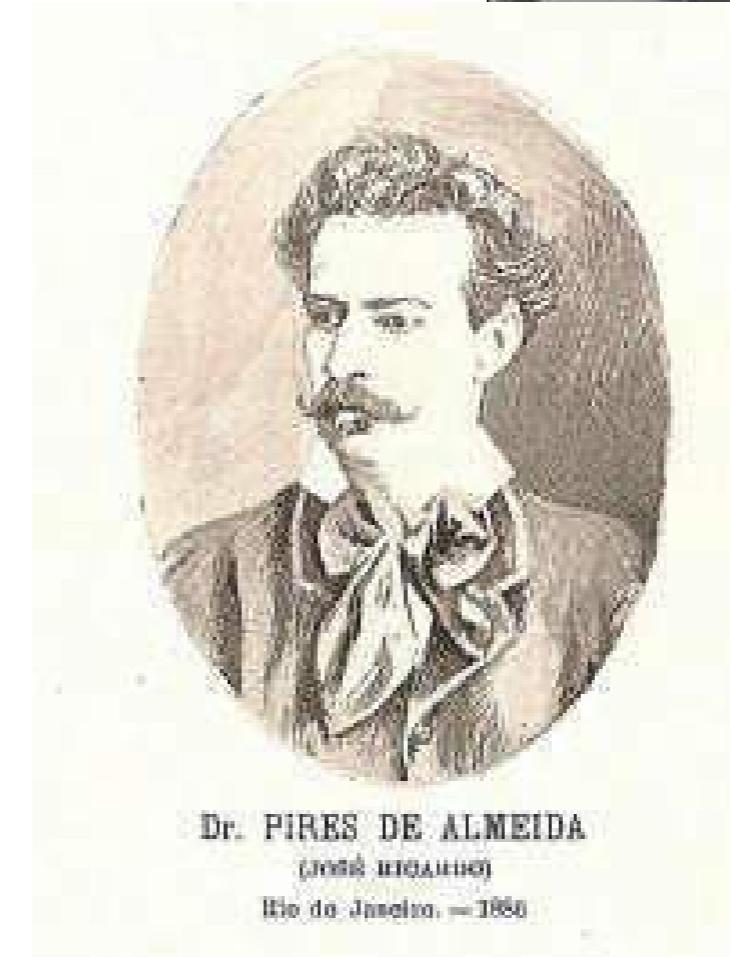
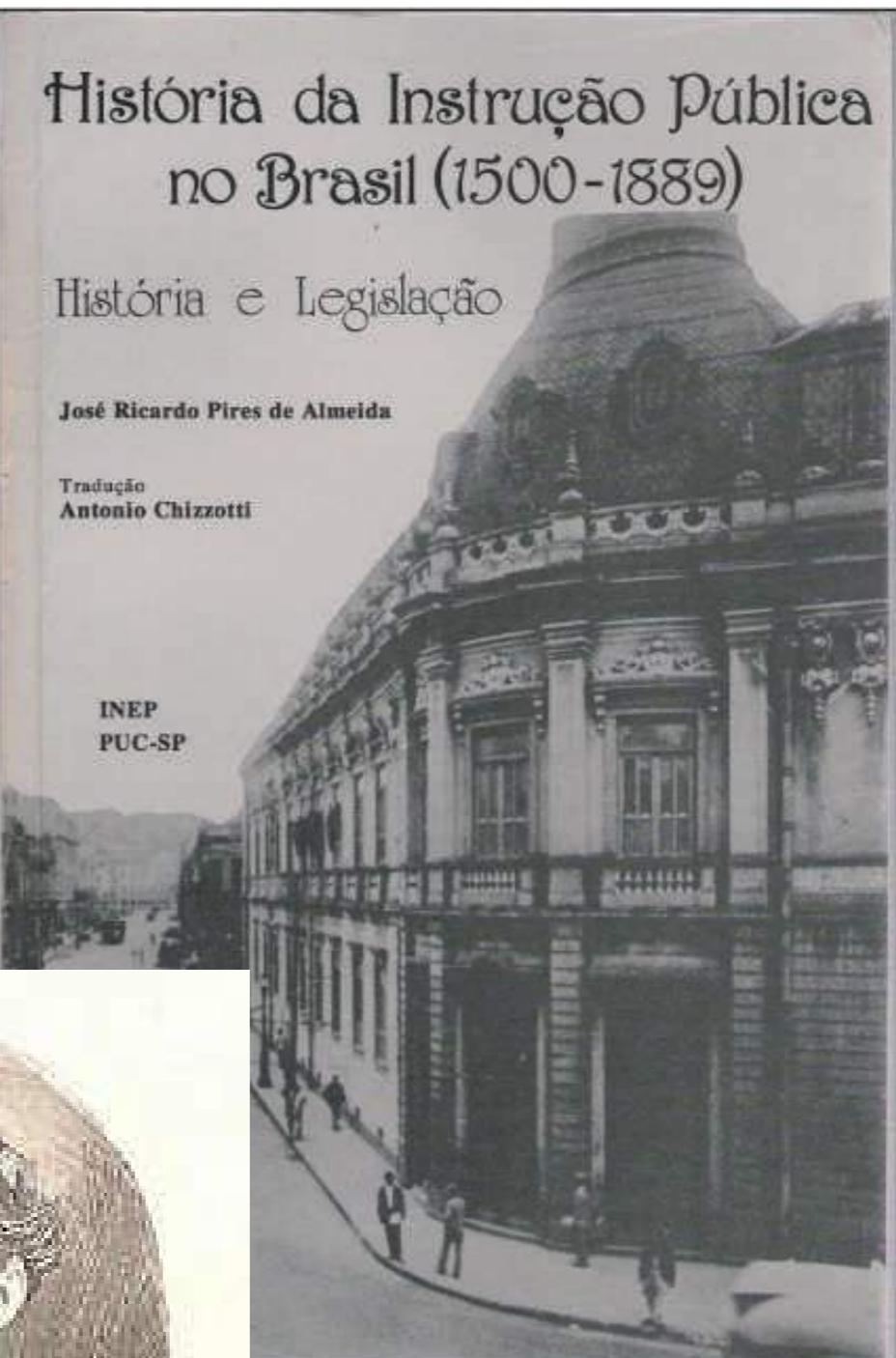
Atualmente, a versão traduzida disponível possui a seguinte estrutura:

Distribuição	Páginas
Apresentação do tradutor Antônio Chizzotti	05-06
Comentário sobre a edição crítica	07
Sumário	09
Índice de documentos	11-12
Índice de quadros	13-14
À sua Alteza Real (dedicatória do autor ao Conde D'Eu	15-16
Prefácio ao autor	17-23
Introdução (a instrução na colônia)	25-52
A Instrução Pública no Brasil depois da Independência	
1º Época: Da Independência ao Ato Adicional	53-64
2º Época: Do Ato Adicional aos dias de hoje	
1º período: 1834-1856	64-98
2º período: 1857-1889	98-307
Anexo: Documentos referidos na Introdução	309-334

Com o término da obra, o jornal *Diário do Commercio* de 17 de agosto de 1889, noticia que foram enviados 2400 volumes para serem gratuitamente ofertados na Exposição Universal de Paris.

No período em que ele escrevia, a educação destinada às camadas populares era elementar e englobava a escrita, leitura e contagem. Segundo Chamon (2013), até meados do século XIX, o preparo para o trabalho não seguia um padrão de ensino e ocorria de forma artesanal. A autora ressalta que a educação para o trabalho “se dava no âmbito do próprio trabalho” e tinha como espaço de ensino, os lares, os arsenais militares e da marinha, e as oficinas. A escolarização do ensino de ofícios, nesse momento, tinha um caráter assistencialista e moralizador, visando atender aos órfãos e desvalidos da fortuna. Nesse contexto, o preparo técnico do trabalhador era uma importante medida para que o País alcançasse os avanços industriais desejados bem como inserisse o capitalismo em sua realidade econômica.

Capa da primeira edição brasileira da obra de José Ricardo Pires de Almeida, “História da Instrução Pública no Brasil (1500-1889)”, publicada em São Paulo, em co-edição pela EDUC e INEP/MEC, em 1989, sendo, a primeira edição francesa, datada de 1889.



Arte supostamente atribuída a José Ricardo Pires de Almeida



“Hoje a banda sairá [Ça Ira]! Olá, Liberdade!”: breves apontamentos sobre a relação entre História e Música

Por Allysson Fillipe Oliveira Lima

A música sempre exerceu um poder de fascínio sobre os homens. Talvez pelo caráter abstrato, pelas várias possibilidades de se interagir com ela e dela se apropriar. Historicamente a música tornou-se um importante meio de comunicação entre sociedades, sejam elas contemporâneas entre si ou não.

Entretanto, embora seja de fato uma fonte riquíssima, o estudo de fontes musicais, tendo como ponto de vista a História, merece um cuidado; deve passar por uma análise metodológica para que a sua riqueza seja preservada e para que não nos percamos em meio a ela.

Tendo essa necessária metodologia no horizonte, pretende-se, na brevidade deste texto, tratar da canção “Alô, Liberdade”, do compositor brasileiro Chico Buarque, e da sua possível relação com a canção “Ça Ira”.

O trabalho do historiador ao analisar músicas e suas diversas apropriações no tempo é, muitas vezes, como brincar com “bonecas russas”: ao se fascinar pela primeira, descobre-se, às vezes pelo acaso, que há em seu interior uma íntima relação com outra, e desta a uma terceira, ou quarta, quinta... até que a pesquisa se interrompe em uma última, pequenina, difícil mesmo de ser vista, analisada. Esta última é como um standard do Jazz, uma melodia apropriada pelas demais no tempo, que permitiu individualidades a novas sociedades.

A canção “Alô, Liberdade” foi feita para o filme “Os Saltimbancos Trapalhões”, de 1981. Estrelado por uma trupe de comediantes muito famosa na televisão brasileira ao longo das décadas de 1970, 80 e 90, chamada “Os Trapalhões”, o filme trata de uma apropriação da peça teatral do próprio Chico Buarque, chamada “Os Saltimbancos”, estrelada em 1978, e de enorme sucesso nacional. Por sua vez, Buarque havia traduzido e reescrito as canções de uma peça italiana, chamada “I Musicanti” (1976), de autoria de Sérgio Bardotti e Luis Enriquez Bacalov, que também tinha uma inspiração anterior, contada pelos Irmãos Grimm, de alcunha: “Os músicos de Bremen” (1812).

No filme, a trupe interpreta a famosa história dos animais no “Gran Circo Bartolo”. Responsável pela maior parte da arrecadação financeira das noites de espetáculo, a trupe é cada vez mais explorada pelo dono do circo, o “Barão”, que passa a esconder a fortuna recebida pelos espetáculos em baús, enquanto a trupe vive na miséria, condenada a almoçar todos os dias uma mesma receita de macarrão sem molho.

Certo dia, após várias discussões internas, a trupe chega à conclusão, enfim, de que poderia e deveria arquitetar um plano de fuga do circo e rumar para a cidade grande, donde acredita que um grande sucesso a levaria ao estrelato em Hollywood.

Na manhã seguinte à bem-sucedida fuga, os artistas viajam e passam por cidades interioranas do país, onde fazem grande sucesso. É nesse momento que irrompe nas cenas a canção “Alô, Liberdade”, que tem como tema central uma locutora que busca formar uma banda para entoar uma melodia capaz de acordar a “Liberdade”, caracterizada como uma personagem sonolenta, que já havia perdido a hora de se levantar:

[...]

Alô, liberdade
levante, lava o rosto
Fica em pé
Como é, liberdade ...
Vou ter que requentar
O teu café

Bom dia, alegria
A minha companhia
Vai cantar
Em doce harmonia
Pra te alegrar
[...]

Aqui, cabe uma contextualização importante do filme. O Brasil viveu entre os anos de 1964-1984 sob governo ditatorial militar, que teve no início da década de 1970 o seu momento de maior repressão, censura, perseguição e extermínio de seus opositores. Portanto, o final da década de 1970 e o início da década de 1980 é vista por muitos historiadores do período como um estágio de reorganização e de retomada das mobilizações contra a Ditadura Militar.

Na canção, a sonolenta "Liberdade" parece não conseguir se levantar, mesmo com a locutora a chamando. Para consegui-la despertar, enfim, a locutora convoca a formação de uma banda, divide os instrumentos e afirma:

[...]

Quem vem com a boca no trombone
Pom pororom
pororom pompom
Quem vem com a bossa no pandeiro
Chá carachá
Carachá chachá
E quem toca só toca telefone
Trim tiririm
Tiririm trimtrim
E quem só canta no chuveiro
Trá tralalá

Tralalá lalá

Quem vai querer sair na banda
Pan panpan
Hoje a banda sairá!
[...]

O verso final, "Hoje a banda sairá! Ah, sairá, sairá, sairá!", é entoado em coro, em uma quebra da suave melodia original da canção, e a inclusão de novos instrumentos, como o tarol, marca um ritmo marcial para a canção. Trata-se aqui do refrão de "Ça Ira", brilhantemente apropriada por Chico Buarque ao português como "Sairá".

Filho de um grande historiador brasileiro, Sérgio Buarque de Holanda (1902-1982), o compositor Chico Buarque teve, desde cedo, acesso a um grande repertório cultural, incluindo aí períodos vividos durante a infância em importantes centros culturais, como São Paulo, Roma e Rio de Janeiro. A constante presença de intelectuais e músicos reunidos em sua casa, à disposição de uma robusta biblioteca particular, dentre outros elementos, contribuíram para a construção de um valioso "capital cultural" que será a argamassa das canções de Chico anos mais tarde.

O fato de Buarque ter conhecido a canção "Ça Ira", tendo em vista as possibilidades culturais que teve na vida, não causa nenhum espanto. Teria sido através da regravação da intérprete francesa Édith Piaf (1915-1963), em 1953, ou ainda pela menção feita pelo literato brasileiro Machado de Assis (1839-1908), na crônica "A semana", de 1892? Fato é que Chico a conhecia, e mais, conhecia o seu contexto primeiro: a Revolução Francesa de 1789.

Surgida em 1790, "Ça Ira" é, ao lado da "Carmagnole" e da "Marseillaise", certamente uma das canções mais conhecidas da Revolução Francesa. Em uma sociedade que tinha como prática cultural e política a constante mescla entre reapropriações de melodias antigas e a escrita de novas letras, que serviam à diversão, mas também como suportes para veiculação de ideias, essa canção foi a primeira a perdurar por maior tempo na cabeça dos revolucionários.

Dentre as diversas letras que recebeu ao longo do processo revolucionário, "Ça Ira" manteve como tema central a invocação de um coletivo unido, cuja prática política estaria certamente fadada ao sucesso.

Lembrada pelo historiador Jules Michelet em sua "História da Revolução Francesa", a canção é, para esse autor, a incorporação do espírito revolucionário, o que a remete à "fraternidade humana" e à "justiça" entre os cidadãos. Não por acaso, Michelet discorre sobre a entoação do canto naquele que foi, para ele, o momento mais sublime da Revolução, a "Festa da Federação" (julho de 1790),

um momento de paz e profunda união da nação francesa.

Tendo em mãos essas informações e de volta ao século XX, poderíamos lançar alguns questionamentos à canção "Alô, Liberdade" e, consequentemente à metodologia que envolve a análise da música por historiadores.

Primeiro, o quanto seria possível aproximar a temática entre as duas canções ou, no nosso caso, afirmar que ambas as canções teriam como tema central a formação e mobilização de um coletivo cuja prática levaria à conquista da liberdade, relacionada aqui à fuga ou à ofensiva contra o explorador, fosse ele representado na figura do "Barão" – o dono do circo – (no filme), do governo ditatorial brasileiro (em 1981), ou ainda do injusto "Antigo Regime" (1790).

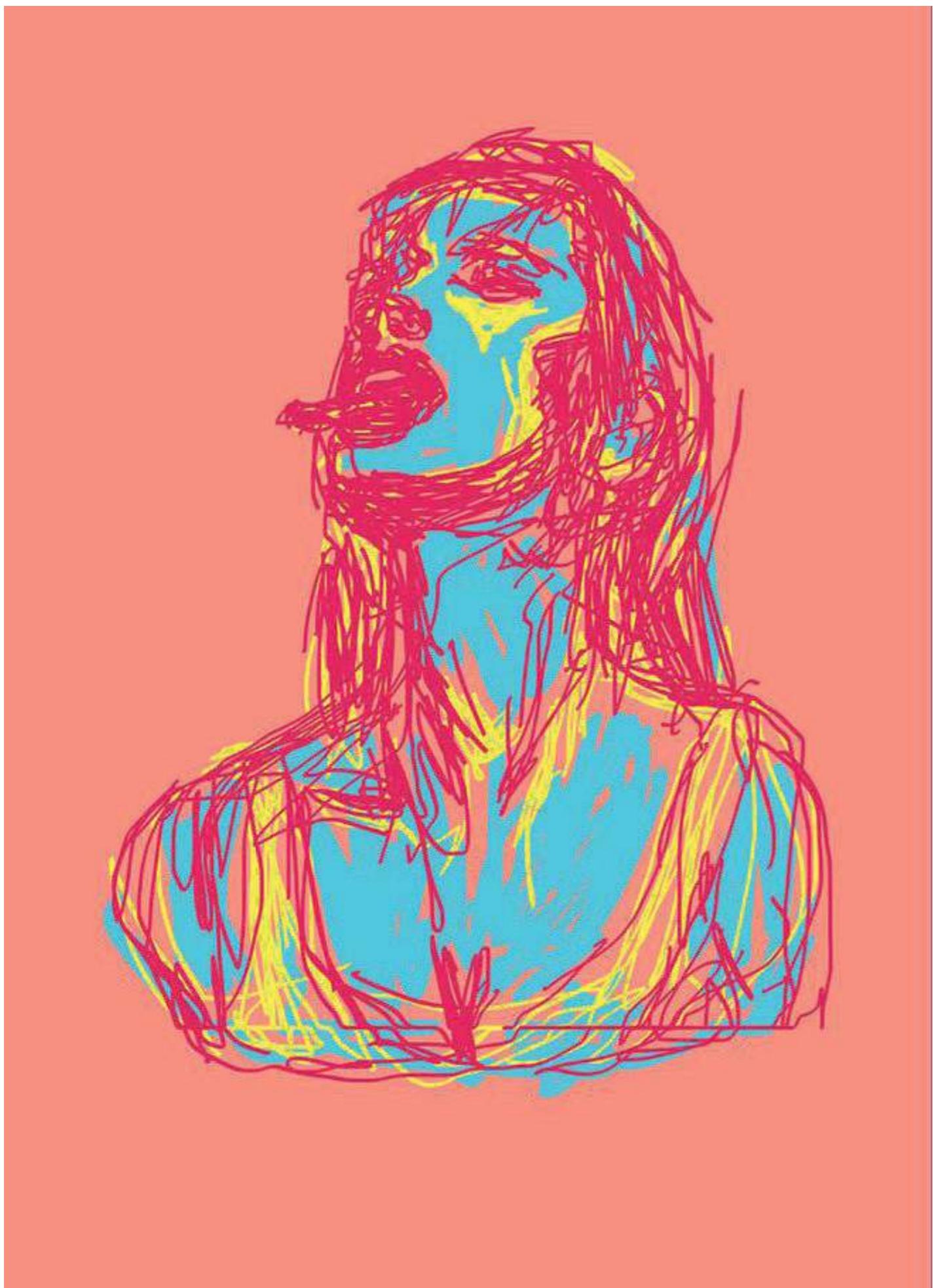
Segundo, assim como a canção de Buarque é executada por uma trupe que dança, encena, rompe com o cotidiano das pequenas cidades, a canção francesa também nos parece ter um aspecto que vai além do estritamente musical, ela serve à festa, às mobilizações, à dança, ao trabalho. Enfim, o trabalho da música como fonte histórica nos parece mais profícuo à medida que levamos em conta a forma e o lugar de sua execução.

Terceiro, embora possamos compreender a música como uma narrativa histórica, ela, obviamente, está ligada também à área da Musicologia, que a analisa levando em conta os seus instrumentos, execuções, timbres, melodias, ritmos, dentre outros. Uma vez que tal análise musical poderia enriquecer a do historiador, como a quebra da melodia no refrão de "Alô, Liberdade" remete à canção "Ça Ira", ficamos com o questionamento em relação até onde deveria ir o pesquisador que trabalha com essas fontes, caberia a ele conhecer melhor os aspectos da teoria musical, bem como a de sua prática, para melhor analisar as suas fontes em uma perspectiva interdisciplinar?

Quarto, e por fim, um campo que nos pareceu claro é a possibilidade de acesso a determinadas memórias e mundos a partir da análise das músicas como fontes históricas. Não é difícil de imaginar, tendo em vista a sua biografia, que Chico Buarque sabia que "Ça Ira" havia sido uma canção revolucionária, capaz de mobilizar, e, portanto, é a essa memória política que o autor resgata ao incluí-la em sua canção, justamente em um momento que da perspectiva nacional brasileira havia o reagrupamento dos opositores à Ditadura Militar, com a mesma convicção presente em "Ça Ira" de que, enfim, com organização e mobilização "hoje a banda sairá! Olá, Liberdade!".

Referências Bibliográficas

- BOURDIEU, Pierre, PASSERON, Jean-Claude. **La reproduction: Eléments pour une théorie du système d'enseignement**. Paris: Editions de Minuit, 1970.
- DARNTON, Robert. **Poesia e polícia: redes de comunicação na Paris do século XVIII**. 1. Ed. Trad. Rubens Figueiredo. São Paulo: Companhia das Letras, 2014.
- MASON, Laura. **Singing the French Revolution: popular culture and politics, 1787-1799**. Ithaca: Cornell University Press, 1996.
- MICHELET, Jules. **História da Revolução Francesa: Da queda da Bastilha à Festa da Federação**. São Paulo: Cia das Letras/Círculo do Livro, 1989. p414-415
- MOTTA, Rodrigo Patto Sá. **As universidades e o regime militar: cultura política brasileira e modernização autoritária**. Rio de Janeiro: Zahar, 2014.
- NAPOLITANO, Marcos. **1964: História do Regime Militar Brasileiro**. 1 ed. São Paulo: Editora Contexto, 2014.
- REIS, Daniel Aarão. **Ditadura e democracia no Brasil: do golpe de 1964 à Constituição de 1988**. Rio de Janeiro: Zahar, 2014.



C'est Gabi

Quando falamos sobre zine, nossa mente traz a ideia de trabalhos que tenham um tom de liberdade. A condição independente do fanzine faz com que ele seja adaptável à realidade do criador que, com poucos recursos, precisa encontrar soluções criativas para publicar. Essa ideia vem desde a década de 1960, quando se dá o surgimento do movimento que mudaria a forma como enxergamos produções independentes.

Gabriela César, 30 anos, dedica suas ilustrações a falar de temas que, ainda hoje, são considerados transgressores. A arte de Gabi permeia entre o feminino e o cotidiano, expondo a visão de mundo da artista: "É uma mistura entre vivências pessoais e o pensamento feminista. Acho que tudo que publicamos torna-se um pedacinho de nós no mundo, e ajuda outras pessoas a se sentirem menos sozinhas", diz. Essa visão reflete direto no seu trabalho, que combina traços firmes e linhas fortes e em sua composição trazem um ar de delicadeza e realismo em cada desenho.

"A gente escolhe ser artista e isso também escolhe a gente"

Usando as redes sociais como forma de divulgar suas obras, Gabi mostra versatilidade no seu trabalho, que vai desde zines a cartões postais e pôsteres que carregam suas ilustrações. Além disso a artista, que vive na cidade de Porto, em Portugal, se dedica a trabalhos coletivos com outras artistas do segmento. O projeto "Mulheres de Borracha", de 2018, surgiu como um objeto de pesquisa e se manifestou como uma oficina que reuniu artistas por toda a cidade de Coimbra a fim de representar a figura feminina usando diversos materiais.

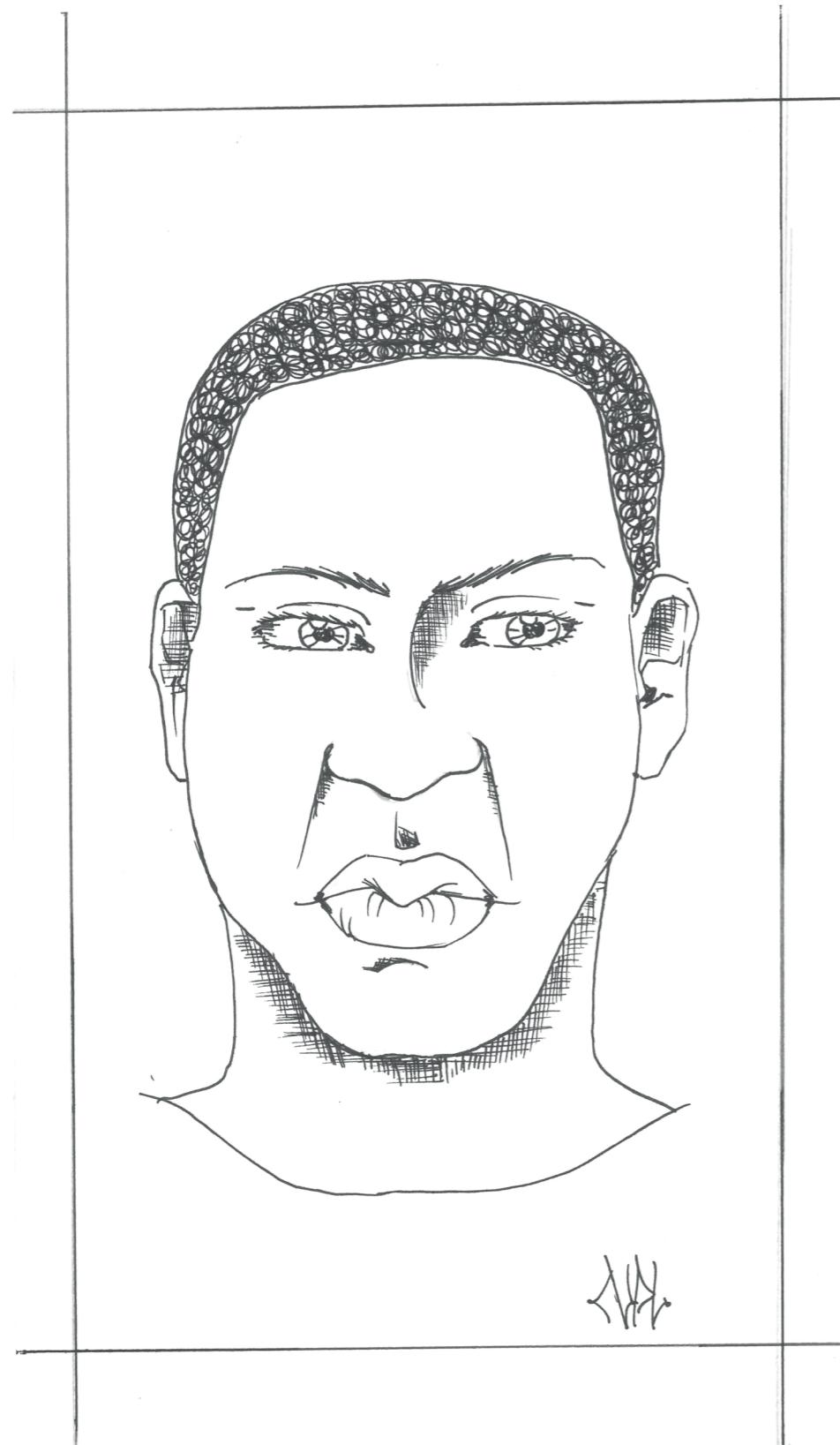
Formada em Comunicação Social pela USP e mestranda em Artes, Desenho e Técnicas de Impressão na Universidade do Porto em Portugal, ela encontrou no zine uma forma de manifestar sua voz em forma de arte, em paralelo à necessidade de expandir o território de suas criações: "Gosto muito de poder dialogar com as pessoas no contexto fora da academia. Ir a feiras de zines e exposições me ajuda a ficar conectada com o que outras pessoas estão fazendo", afirma, ressaltando a importância de eventos independentes que reúnem artistas para momentos de troca e conexão.

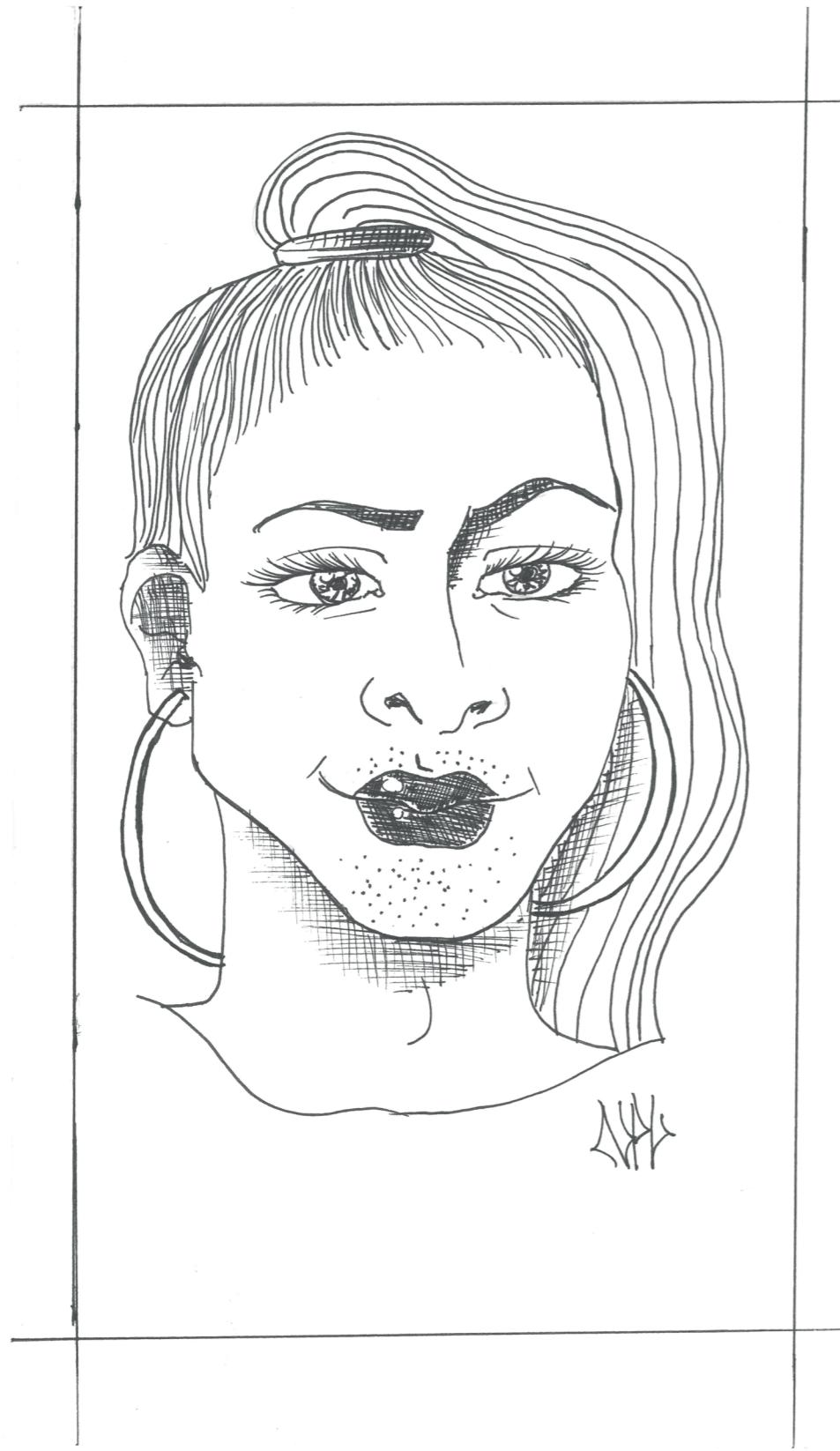
Mesmo se dedicando o máximo que consegue, seja estudando ou até mesmo organizando feiras de exposição para o zine, Gabi ainda lida com o impacto de ser uma artista independente: "Ainda que me dedicasse 100% do tempo a me inscrever em editais e dar aulas, o que me sustentaria enquanto não conseguisse de fato uma posição estável?" Mas mesmo diante das dificuldades que o mercado oferece, ela se mostra uma artista muito sóbria sobre a decisão de se tornar uma artista independente: "acredito que não existe uma verdade, e sim verdades e vozes que merecem ser ouvidas! Por isso não desisto de publicar."

A rua e sua cara. robiscos e rostos cotidianos

Ana Paula Pinheiro, vulgo Napaula, veio do interior de São Paulo para Belo Horizonte. Aqui, encontrou os grandes prédios, grandes avenidas, muitos rostos desconhecidos e um cotidiano acelerado, de onde saem as inspirações para suas artes.







Créditos de Imagem:

- Imagem 1, pg.3 – disponível em: <<https://www.pexels.com/>>
- Imagem 2, pg.6 – disponível em: <<https://www.pexels.com/>>
- Imagem 3, pg.8 – Maysa Zucheratto
- Imagens 4 e 5, pg.17 – disponível em: <spacestationsixtyfive.com/>
- Imagem 6, pg.20 – Ana Wulfric sobre foto de "Pexels" disponível em: <<https://www.pexels.com/>>
- Imagem 7, pg. 22 e 23 – disponível em: <<https://www.pixabay.com/>>
- Imagem 8, pg. 28 e 29 - disponível em: <<http://pexels.com/>>
- Imagem 9, pg.29 – Sara Fonseca/Coletivo Preta Poeta
- Imagem 10, pg.30 – acervo pessoal/Coletivo Preta Poeta
- Imagem 11, pg.38 – Alícia Teodoro
- Imagem 12, pg.41 – acervo pessoal/Academia Transliterária
- Imagem 13, pg.43 – acervo pessoal/Brisa Alckmin
- Imagem 14, pg.45 – acervo Facebook/Academia Transliterária
- Imagem 15, pg.47 – Jonatas Resende
- Imagem 16, pg.48 e 49 – Maysa Zucheratto
- Imagem 17, pg.50 e 51 – Maysa Zucheratto
- Imagens 18 e 19, pg.52 e 53 – Ana Wulfric sobre foto de Mayza Zucheratto
- Imagem 20, pg. 56 e 57 - disponível em: <<https://www.pexels.com/>>
- Imagem 21, pg. 58 e 59 - disponível em: <<https://www.simbolismo.net/arvore-da-vida/>>
- Imagem 22, pg. 60 - disponível em: <<https://pt.freeimages.com/photo/cinema-se-ats-1568320/>>
- Imagem 23, pg. 62 - disponível em: <<https://pixabay.com/pt/filme-carretel-projetor-cinema-918655/>>
- Imagem 24, pg. 64 – acervo pessoal/Lidia Ars
- Imagem 25, pg. 65 – disponível em: <<https://www.hojeemdia.com.br/almanaque/a-hist%C3%B3ria-vem-send-apagada-afirma-escritor-mia-couto-1.612812>>
- Imagem 26, pg. 70 – disponível em: <<http://notaterapia.com.br/2015/12/06/7-videos-essenciais-para-conhecer-mia-couto/>>
- Imagem 27 e 28, pg. 81 – disponível em: <http://www.histedbr.fe.unicamp.br/navegando/artigos_pdf/D%9cio_Gatti_J%FAnior_artigo.pdf> e <<https://www.skoob.com.br/autor/1316-pires-de-almeida>>
- Imagem 29, pg. 82 – Maysa Zucheratto
- Imagem 30, pg. 88 – Gabriela César
- Imagens 31, 32, 33, 34 e 35, pg. 90, 91, 92, 93, 94 e 95 – Napaula

Referências bibliográficas:

- Da Ficção à Guerrilha pg. 12 a 17
FREITAS, Artur. Arte de Guerrilha: Vanguarda e Conceitualismo no Brasil. São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo, 2013.
- HOME, Stewart. Assalto à Cultura – utopia, subversão, guerrilha na (anti) arte do século XX; tradução de Cris Siqueira – São Paulo: Conrad Editora do Brasil, 1999.
- FAJARDO-HILL, Cecilia; GIUNTA, Andrea. Mulheres Radicais: arte latino-americana, 1965-1980. São Paulo: Pinacoteca de São Paulo, 2018.
- Dicio – Dicionário Online de Português.. Disponível em: <<https://www.dicio.com.br/>>
- Instrução Pública pg. 74 a 81
ALMEIDA, José Ricardo Pires de. Instrução pública no Brasil (1500-1889) História e Legislação. São Paulo: EDUC, 2000, 334p.
- BLAKE, Augusto V. A. Sacramento. Dicionário biobibliográfico brasileiro. Rio de Janeiro: Imprensa Nacional, 1889, v. 5.
- CHAMON, Carla Simone. Projetos de Educação, Projetos de Modernização: O Ensino Técnico no Brasil Oitocentista. Belo Horizonte: MCTI/CNPq/MEC/CAPES Nº 043/2013, 2013, 21p.
- GONDRA, José Gonçalves. Sem Deus Nem Rei? O positivismo na escrita da educação _____. Jornal Diário de Notícias. Rio de Janeiro, 4 de novembro de 1886. Acesso em Abr. 2017.
- MELO, Cristiane Silva; MACHADO, Maria Cristina Gomes. José Ricardo Pires de Almeida e a instrução primária no império brasileiro (1822-1889): Um estudo sobre a obra história da instrução pública no Brasil (1889). São Paulo: Anais Eletrônicos do Congresso Brasileiro de História da Educação, 2012.