

ORGANIZADORES
Ana Elisa Ribeiro
Cleber Araújo Cabral

EDITAÇÃO DE TEXTOS E TAREFAS

ação de professores do
simular reflexões sobre a edição
ências de escritores brasileiros moder
as cartas eram vistas como arquivos edito
erários.

posta consistia em examinar as percepções de
sobre os processos editoriais até a publicação e
o de seus textos – contato com editora, seleção,
ção e revisão de textos, escolha de papel, de ilustr
tarefas foi retomada do texto de Walter Benjamin
tradutor, a fim de tematizar as ações daqueles
(ou desencadeiam) um movimento de transpo
na condição material outra – a de produtr
a partir de certas escolhas gráficas
disciplina, foi apresentada ar
do POSLING a ideia de



ORGANIZADORES
Ana Elisa Ribeiro
Cleber Araújo Cabral



Ana Elisa Ribeiro é professora titular e pesquisadora do CEFET-MG, onde atua no Programa de Pós-Graduação em Estudos de Linguagens, no Bacharelado em Letras e no ensino médio. É doutora em Linguística Aplicada pela UFMG. Escritora, autora de, entre outros, *Livro – edição e tecnologias no séc. XXI* (Moinhos/Contafios, coleção Pensar Edição). Coordena o grupo de pesquisa Mulheres na Edição, com conexões dentro e fora do Brasil.

Cleber Araújo Cabral é doutor em Estudos Literários pela UFMG, com estágios pós-doutorais na UFMG e no CEFET-MG. Pesquisa acervos culturais e literários, edição de correspondências e redes de edição. Organizou, entre outros, *Mares interiores: correspondência de Murilo Rubião & Otto Lara Resende* (Ed. UFMG/Autêntica). Atualmente é professor do Centro Universitário Uninter, em Curitiba.



Apresentação

Este livro é resultado de um trabalho que teve início durante o segundo semestre de 2018, na disciplina “Tarefas da Edição: ficções da escrita e do livro em correspondências de escritores”, ministrada por nós no Programa de Pós-Graduação em Estudos de Linguagens (POSLING) do Centro Federal de Educação Tecnológica de Minas Gerais – CEFET-MG. A disciplina, que contou com a participação de professores do CEFET-MG e da UFMG, visava a estimular reflexões sobre a edição literária a partir de correspondências de escritores brasileiros modernos. Nesta perspectiva, as cartas eram vistas como arquivos editoriais e arquivos literários.

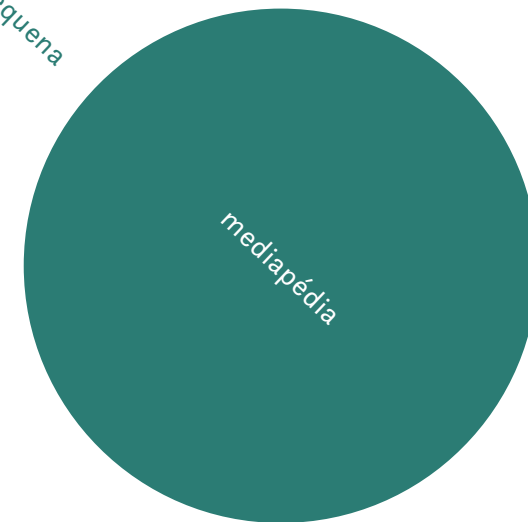
A proposta consistia em examinar as percepções de escritores sobre os processos editoriais até a publicação e circulação de seus textos – contato com editora, seleção, organização e revisão de textos, escolha de papel, de ilustrador *A* / etc. *A* ideia das *tarefas* foi retomada do texto de Walter Benjamin, sobre a tarefa do tradutor, a fim de tematizar as ações daqueles que produzem (ou desencadeiam) um movimento de transposição do texto para uma condição material outra – a de produto editado, tornado público a partir de certas escolhas gráficas e redacionais.

Como parte da disciplina, foi apresentada aos estudantes de mestrado e doutorado do POSLING a ideia de elaboração de verbetes sobre tarefas referentes à edição *Y* que se relacionassem *de forma* com suas pesquisas. Optou-se pelo formato verbete à composição de textos exploratórios, que abordassem, de modo sintético, algumas nuances do assunto escolhido, conjugando reflexão crítica e informatividade – como o faz Antoine Compagnon, em *O* trabalho da citação.

Posteriormente, a ideia inicial se desdobrou a partir de duas questões: quais seriam as tarefas da edição, hoje, em face das possibilidades ofertadas pela confluência de tecnologias analógicas e digitais aos participantes das “redes editoriais”

*Continua na quarta
capa...*

pequena



mediapédia

ORGANIZADORES
Ana Elisa Ribeiro
Cleber Araújo Cabral

EDIÇÃO TAREFAS D.A.E.S.

pequena mediapédia



Apresentação

Este livro é resultado de um trabalho que teve início durante o segundo semestre de 2018, na disciplina “Tarefas da Edição: ficções da escrita e do livro em correspondências de escritores”, ministrada por nós no Programa de Pós-Graduação em Estudos de Linguagens (POSLING) do Centro Federal de Educação Tecnológica de Minas Gerais – CEFET-MG. A disciplina, que contou com a participação de professores do CEFET-MG e da UFMG, visava a estimular reflexões sobre a edição literária a partir de correspondências de escritores brasileiros modernos. Nesta perspectiva, as cartas eram vistas como arquivos editoriais e arquivos literários.

A proposta consistia em examinar as percepções de escritores sobre os processos editoriais até a publicação e circulação de seus textos – contato com editora, seleção, organização e revisão de textos, escolha de papel, do ilustrador etc. A ideia das *tarefas* foi retomada do texto de Walter Benjamin, sobre a tarefa do tradutor, a fim de tematizar as ações daqueles que produzem (ou desencadeiam) um movimento de transposição do texto para uma condição material outra – a de produto editado, tornado público a partir de certas escolhas gráficas e redacionais.

Como parte da disciplina, foi apresentada aos estudantes de mestrado e doutorado do POSLING a ideia de elaboração de verbetes sobre tarefas referentes à edição, de forma que se relacionassem com suas pesquisas. Optou-se pelo formato verbete à composição de textos exploratórios, que abordassem, de modo sintético, algumas nuances do assunto escolhido, conjugando reflexão crítica e informatividade – como o faz Antoine Compagnon, em *O trabalho da citação*.

Posteriormente, a ideia inicial se desdobrou a partir de duas questões: quais seriam as tarefas da edição, hoje, em face das possibilidades ofertadas pela confluência de tecnologias

analógicas e digitais aos participantes das “redes editoriais” (autores, desenhistas, editores, ilustradores, preparadores, revisores, tradutores)? Como conceber a relação entre novas tecnologias e práticas de produção artesanais? Visamos não a estimular uma teoria *stricto sensu*, mas sugerir reflexões sobre as operações ou tarefas concernentes à produção de objetos de ler (objetos livros ou livros objetos, periódicos digitais ou impressos etc.) que veiculem textos e imagens.

Com a expansão da proposta, surgiu a ideia de convidarmos alguns e algumas colegas de variadas instituições de ensino, todos/as de alguma forma relacionados/as ao trabalho de reflexão sobre as interfaces entre estudos de edição, estudos literários e estudos linguísticos.

O resultado é este volume *Tarefas da edição*, trabalho coletivo de estudantes de graduação, pós-graduação e professores. *Médium* de reflexões situado no limiar dos estudos de edição, dos estudos literários e estudos linguísticos, entre a antologia e o dicionário, o livro reúne uma coleção de ideias em movimento sobre os estudos, materialidades, objetos, práticas e questões relacionados ao campo da edição, fazendo par com seu irmão-vizinho de 2019, o livro *Minas Geo/Gráfica*, de Ribeiro e Gonçalves (org.), cujos verbetes compõem um catálogo breve da história das casas editoriais mineiras nos séculos xx e xxi. É com muita alegria que entregamos mais este livro ao público interessado, dando continuidade a uma série de ações de formação, participação e registro, no mundo editorial brasileiro.

Ana Elisa Ribeiro & Cleber Araújo Cabral

O termo *anotação*, por sua clareza, poderia, em princípio, dispensar qualquer esforço de explicação etimológico/descriptiva. Mas, “se ao homem comum é suficiente dominar a língua para comunicar-se, ao estudioso satisfaz dissecar o objeto e desvendar o segredo de sua funcionalidade” (ZANNOTO, 2014 citado por FARIAS, 2014, p. 2). Veja-se, pois, antes de mais nada, o que propõe o *Dicionário Aurélio* para o termo em questão e outros, ainda, do mesmo campo lexical.

ANOTAÇÃO [Do lat. *annotatum*] S. f. 1. Ato ou efeito de anotar. 2. Apontamento escrito. 3. Comentário, série de observações com que se esclarece e/ou critica uma produção literária ou científica.

ANOTAR [Do lat. *annotare*] V. t. d.1. Apor notas a. 2. Esclarecer com comentários: anotar uma obra literária; anotar um corpus de correspondência.

ANOTADOR [Do lat. *annotatore*] S. m. 1. Aquele que faz anotação; comentarista.

NOTA [Do lat. *nota*] S. f. Marca para assinalar algo. 2. Conhecimento, consideração, atenção: *notas de aula*, *notas de leitura*. 3. Sinal ou comentário feito à margem de um trecho escrito. 5. Comentário, geralmente em corpo menor, necessário à compreensão de um texto impresso, e que se põe ao pé da página ou no fim da publicação.

Em *O Trabalho da Citação*, A. Compagnon propõe que o termo “nota”, no sentido acima transcrito, aparece no século xvii, substituindo “escólio” [Do gr. *Skólion*, S. m.: comentário destinado a tornar inteligível um texto clássico] e apostila [do lat. *postilla*, S.f.: adição ou correção marginal ou interlinear de um manuscrito]. Mas, como os registros etimológicos podem ou não corresponder a significados que vigoram contemporaneamente, é preciso lembrar que os termos “nota”, “escólio” e “apostila” “seguem dicionarizados com sentidos ligados a outros campos semânticos.

Assim, para efeito do percurso argumentativo que se pretende fazer, parte-se, aqui, da anotação no sentido mais geral,

como é entendida hoje: prática formal de adicionar notas explicativas a um texto, com o objetivo de ampliar sua compreensão leitora, executada seja pelo autor no processo da criação, seja por especialistas no trabalho posterior de preparação de uma edição crítica, para, em seguida, se tentar chegar, especificamente, a questões relativas ao processo editorial da anotação de correspondência.

O lugar e a função da nota crítica, assim como de outros elementos de um texto, como sumário, título, prefácio, posfácio, índice, apêndice, anexos, entre outros, devem ser avaliados a partir de sua condição de discurso auxiliar, subordinado, portanto, ao texto principal, destinados a assegurar sua recepção e seu consumo. Nesse sentido, vale lembrar a valiosa contribuição de Gérard Genette com o livro *Seuils* (1987), traduzido no Brasil como *Paratextos Editoriais* (2009). A tal conjunto de enunciados que “contornam” o texto principal, que estão no seu “limiar” (fr. *seuil*), o autor francês deu, justamente, a designação de “paratexto”, que se subdivide em “peritexto”, partes inseparáveis do texto, mesmo não fazendo parte de seu núcleo principal, como as notas explicativas; e “epitexto”, todo elemento paratextual distanciado materialmente do texto, embora mantendo com ele alguma relação, como entrevistas e resenhas publicadas em outro suporte midiático, mas que fazem menção àquele e podem conduzir o leitor à sua leitura. Ambos, peritexto e epitexto, constituem, pois, um tipo de discurso funcional a serviço do núcleo principal do texto.

Sobre a nota (e o ato de anotar) como um dos elementos da chamada perigrafia, “zona intermediária” entre o texto e o fora do texto, Genette (2009, p. 70) nos ajuda a refletir sobre suas diferentes características (ou dimensões), como a espacial (que lugar e posição ocupa a nota em relação ao texto?) e a funcional (qual é a sua função?). São também apontadas a característica temporal (em que data e em qual edição de uma obra apareceu ou desapareceu uma certa nota?), a substancial (seu modo de existência - verbal ou outro?) e a pragmática (de quem, para quem?).

Pode-se dizer, assim, ampliando um pouco a noção geral já dada, que a anotação crítica vem a ser uma estratégia de mediação para potencializar a recepção e a legibilidade de um determinado texto, a serviço de um público específico. E o que parece ser consenso entre os pesquisadores aqui citados é que os critérios definidores da nota crítica (e do paratexto de modo geral) estão sujeitos a muitos e diversificados fatores, devendo ser demarcados e definidos gênero por gênero e, por vezes, caso a caso. Nesse sentido, tendo em vista a atenção especial que se quer dar ao trabalho de acrescentar notas na edição de cartas, algumas questões devem ser colocadas sobre a tarefa do anotador dedicado ao campo da epistolografia.

Se for aceita como válida para o texto epistolar a proposição de Chartier de que “nenhum texto existe fora do suporte que lhe confere legibilidade” (1992, p. 220), compreende-se, por extensão, que a leitura e a compreensão de uma carta, na sua estrutura textual e material original, no percurso privado signatário-destinatário é, por força, diferente da leitura da mesma carta por leitores, *a posteriori*, que, provavelmente, terão acesso a ela numa instituição cultural, inserida numa série arquivística ou como livro publicado no formato impresso ou digital. Nesse caso, dentro do que Brigitte Diaz sugere como sendo a segunda vida da correspondência, esse material epistolar deverá ter sido tratado por um (ou mais de um) especialista, cuja função vem a ser, justamente, garantir a legitimidade e a legibilidade de textos “sobreviventes” para que não corram o risco de serem mal compreendidos por leitores distanciados, no tempo e no espaço, das circunstâncias de sua enunciação. Ou, dito de outra forma, o trabalho de anotação evoca uma tentativa de “ancoragem” das cartas no tempo em que foram escritas, um esforço para fornecer elementos contextuais para que as mensagens sejam mais bem compreendidas (MORAES, 2017).

A carta, pois, quando retirada de seu tempo e função originais, exigirá intermediários – tradutores, pesquisadores-annotadores, editores, diagramadores – que devem prepará-la para novas leituras, ação que não está livre de um jogo de forças

entre: a) o texto nu, tal qual posto pelo autor; b) os citados mediadores e c) o leitor, pelo menos aquele esperado/idealizado pelo mercado editorial. Assim, para que a anotação de correspondência, objeto principal deste tópico, seja percebida na sua complexidade, vem a propósito a advertência do acima citado epistológrafo brasileiro Marcos Antônio de Moraes, ao apontar a importância do respeito a princípios metodológicos consistentes no trabalho de edição de correspondência, condição fundamental para que as cartas sejam objeto e fonte confiáveis de estudo.

Ressaltando a importância de todos os procedimentos no processo de uma edição crítica, mas pensando especialmente no trabalho de anotação, diz Moraes, citando Goudon: “Todos os problemas que chamamos técnicos são, antes de mais nada, problemas de natureza intelectual” (MORAES, 2017). De fato, além de conhecimentos filológicos, de crítica genética e de editoração, entre outros, exigidos para o estabelecimento (ou a fixação) de um texto, a tarefa específica do anotador (ou do *postillatore*, como seguem dizendo os italianos, conservando a nomenclatura medievo-renascentista), pressupõe um saber multidisciplinar tão amplo quantos forem os assuntos tratados na correspondência em estudo e que exige pesquisas longas e eruditas, muito além de uma simples prospecção bibliográfica em fontes virtuais.

A esse trabalho de construção “em aberto”, que requer alterações e complementações enquanto a pesquisa não for dada como encerrada, sempre problemático mas necessário, Colette Becker (2013, p. 150) denomina “discurso de acompanhamento” em oposição a “discurso de escolta”, que, segundo ela, faz supor que as notas podem canalizar ou direcionar os textos para determinado sentido. Outros pesquisadores de correspondência têm, igualmente, posto em discussão esse poder coercitivo das notas sobre o leitor, lembrando que o anotador está, ele próprio, permanentemente pressionado por duas forças opostas: “o respeito ao texto original da carta”, que deveria valer por si mesmo, e “a preocupação com a sua legibilidade”.

Seguem-se considerações para melhor entender a complexidade do trabalho de anotação de correspondência, de modo geral

conforme propostos no texto de Becker, ainda que recorrentes na reflexão de outros pesquisadores do tema. Começando por traçar uma tipologia, são apontados dois tipos: notas descritivas e notas explicativas.

As notas descritivas dizem respeito à materialidade da carta, questão que vem sendo mais valorizada recentemente nos estudos epistolográficos e informam tipo, cor, gramatura e dimensões do papel, estado de conservação, cor da tinta, presença de correções, rasuras e desenhos, anotações ou comentários à margem acrescentados pelo destinatário, assim como a descrição do respectivo envelope, quando tiver sido conservado com a carta. Tais dados não apenas descrevem o objeto mas, em muitos casos, ajudam a elucidar problemas suscitados pela leitura do próprio texto.

Já as notas explicativas, reforçando o que vem sendo dito, são necessárias para “atualizar” o enunciado das cartas, que, por natureza, vem carregado de subentendidos e informações abreviadas – discurso elíptico, como costuma ser chamado o epistolar - mas, sobretudo, por tratar-se de um ato comunicacional originalmente levado a efeito em contexto histórico e geográfico diferente daquele de uma nova geração de potenciais leitores.

Para mencionar critérios e limites que guiam o procedimento de anotação de correspondência, é preciso ressaltar o grau de subjetividade que essa tarefa envolve. A anotação na edição de cartas é realmente necessária? Em caso afirmativo, qual a extensão e quantidade das notas? Como definir categorias ou níveis das notas explicativas? Cada resposta varia de uma época a outra, de uma “escola” de anotação a outra, levando-se em conta a interpretação que o anotador faz do autor e do modo como ele gostaria que sua obra fosse lida (quando se tratar da correspondência de um escritor ou de um artista, por exemplo), mas, sobretudo, pela definição do público ao qual se destina o *corpus* de correspondência a ser editado. A filólogos? A uma elite intelectual? Ao público em geral? A jovens estudantes? A depender dessa primeira definição, outras questões são colocadas,

como a quantidade e a extensão das notas. Da posição radical de evitar qualquer nota, a não ser as descritivas, imaginando que o leitor letrado pode dispensar esse recurso informativo e até se aborreceria com ele, passando pela decisão de limitá-las ao mínimo porque muitas dúvidas podem ser encontradas nos dicionários biobibliográficos ou com uma pesquisa no Google, chega-se à posição mais comumente aceita por grande número de pesquisadores da epistolografia, que acredita na importância da elaboração de notas, tantas quantas forem necessárias, já que nem todo leitor tem tempo e disposição para longas pesquisas e, principalmente, sob o argumento de que a leitura das notas pode ser tão prazerosa quanto o próprio texto epistolar, já que o leitor de correspondências gosta de ser conduzido ao “clima” do tempo e lugar no qual foram escritas as cartas. Mesmo concordando com essa corrente de anotadores, há, certamente, uma justa medida entre, de um lado, não deixar nenhuma referência obscura e, de outro, sobrecarregar o texto da carta (e a disponibilidade do leitor) com uma anotação hiperdimensionada.

Não obstante as escolhas sejam feitas pelo anotador, resultantes de sua formação profissional e de sua visão de mundo – “Afim, sob qual ideologia se funda a prática da anotação de uma correspondência?”, pergunta Moraes, reverberando uma inquietação de Pagès –, não é possível esquecer que o interesse comercial das editoras é, também, fator decisivo no formato final das notas.

Cumpra, por fim, identificar categorias ou níveis das notas explicativas. O primeiro nível é de ordem linguística e trata-se de atualizar, ou não!, a ortografia de uma carta de séculos passados, traduzir palavras e termos em língua estrangeira, explicar e contextualizar expressões caídas em desuso ou específicas de um certo campo do conhecimento. Outro nível é de ordem bibliográfica e literária, como especificar data e local de publicação de uma obra à qual a carta faz referência apenas pelo título, ou identificar as diferentes edições em livro de um texto citado na carta conforme a primeira publicação em jornal (como foi comum no século XIX). Ainda dentro dessa categoria cabem as notas que

tratam de identificar personagens de textos literários ou da mitologia e que traduzem um comportamento ou um sentimento, mas que são citados apenas de forma alusiva – “cavaleiro da triste figura”, “estou sob a espada de Dâmocles”, entre tantos outros – poderiam levar um leitor menos culto (ou que leu poucas obras literárias) a não compreender todo o sentido pretendido pelo signatário da carta. São também importantes os esclarecimentos de ordem biográfica e histórico-geográfica que não apenas levam à identificação mais precisa de pessoas citadas, sejam elas do círculo do autor da carta, às vezes citadas apenas pelo prenome ou mesmo pelo apelido, sejam figuras de projeção nacional e internacional que precisariam ser situadas no seu contexto histórico e ter identificado o seu papel cultural e/ou político.

Enfim, as questões de anotação mais problemáticas que, não raro, criam discordâncias até entre os pesquisadores de uma mesma equipe podem ser contornadas apenas notificando-se, por meio de referências bibliográficas ou outras fontes de estudo em que o leitor, se assim o desejar, encontrará as informações que, por sua natureza ou extensão, não cabem naquele espaço peritextual.

Referências

- BECKER, Colette. O discurso de escolta: as notas e seus problemas (o exemplo da correspondência de Zola). Trad. Lígia Fonseca Ferreira. *Patrimônio e Memória*, São Paulo, Unesp, v.9, n.1, p. 144-156, jan./jun. 2013. Disponível em: <http://pem.assis.unesp.br/index.php/pem/article/view/339>
- CHARTIER, Roger. Textos, impressões, leituras. In: HUNT, Lynn. *A nova História Cultural*. Trad. Jefferson Luiz Camargo. São Paulo: Martins Fontes, 1992. p. 211-238.
- COMPAGNON, Antoine. *O Trabalho da citação*. Trad. Cleonice P. B. Mourão. Belo Horizonte: Editora da UFMG, 1996.
- DIAZ, Brigitte. Correspondência e mediação literária. IEB – 2º. COLÓQUIO ARTÍFICES DA CORRESPONDÊNCIA. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=bO-fR-NEIDQ4&t=86s>
- FARIAS, Olden Hugo Silva. O papel das definições etimológicas na argumentação. 2014. In: SIMPÓSIO INTERNACIONAL DE ENSINO DE LÍNGUA PORTUGUESA, *Anais...*

2014. Disponível em: <http://www.ileel.ufu.br/anaisdosielp/wp-content/uploads/2014/11/2079.pdf>

FERREIRA, Aurélio Buarque de Holanda. *Novo Dicionário da Língua Portuguesa*. Rio de Janeiro: Nova fronteira, 1975.

GENETTE, Gérard. As Notas. In: _____. *Paratextos Editoriais*. Trad. Álvaro Faleiros. Cotia, SP: Ateliê Editorial, 2009. p. 281-298.

MAINGUENEAU, Dominique. *Termos-chave da análise do discurso*. Trad. Marcio Venício Barbosa; Maria Emília Amarante Torres Lima. Belo Horizonte: Editora da UFMG, 2006. p.105-106.

MORAES, Marcos Antônio. *Procedimentos editoriais: a anotação de cartas em perspectiva histórica*. Canal USP. Publicado em 27/06/2017. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=oskJ8sD2eAo&t=52s>

PAGÈS, Alain. A materialidade epistolar. O que dizem os manuscritos autógrafos. Trad. Ligia Fonseca Ferreira. *Rev. Ins. Estud. Bras.*, São Paulo, n. 67, mai./ago. 2017. Disponível em: https://www.scielo.br/scielo.php?pid=S0020-38742017000200106&script=sci_arttext

Antologia

VERA CASA NOVA
& KAILO CARMONA

Dicionário de Antonio Houaiss: do grego antho-logia= ação de colher flores, coleção de trechos literários: analecto, catalecto, coletânea, crestomatia, espicilégio, florilégio, grinalda, pancárcia, parnaso, seleta.

Quantos nomes estranhos para a reunião de textos em prosa ou em versos. Escolher, decidir quais textos serão lidos por leitores variados. Flores do nosso jardim literário. Uma antologia se parece com um atlas na organização. Escolher muitas vezes pelo gosto, ou tema, autor, texto, de forma arbitrária ou não, mas sempre problemática, porque sempre se esquece de autores ou de textos considerados representativos.

A experiência mostra que o leitor faz da antologia um uso (como num atlas) que combina dois gestos diferentes: o primeiro, abrir a antologia para procurar um texto de determinado autor. Se o leitor o encontra, às vezes, lê outros textos, de outros autores, mas pode ser que esse mesmo leitor deixe sobre a mesa ou na estante a antologia. Outras vezes, erradamente entra, vai lendo e escolhe um poema ou uma das narrativas que lhe desperte atenção. Sob uma aparência utilitária ou prazerosa, a antologia pode ser uma forma de ler - uma leitura que procura um saber.

Se os nomes para o verbete são muitos, muitos também são os caminhos que a antologia percorreu para criar essa espécie de política da memória, uma narrativa da leitura. Ainda na Grécia Antiga, o desejo de universalização presentificou-se nas listas e catálogos, coleções e inventários. Com a antologia não foi diferente: a vontade de compilar trechos dos autores considerados consagrados formou, ao longo dos tempos, uma rede, ou uma colcha de retalhos, em que os fios, frágeis, mas visíveis, como os textos, se tocam e constituem seu lugar em determinado tempo e em determinado espaço.

A consolidação do gênero no século XVIII se dá a partir do volume crescente da literatura impressa e do aumento do público letrado. Predominam as coletâneas organizadas por livreiros ciosos de novidades e, no final do século, as compilações de cunho histórico, realizadas por editores e homens das letras. Começa a era das antologias com o sentido de evolução e hierarquia. A partir do século XIX, a natureza da antologia passa a ser a do exemplo, a escolha seleta, o mapa dos tesouros literários para o leitor ideal, ávido das vozes clássicas dos tempos e nações diversas, vinculadas, muitas vezes, a projetos oficiais de ensino e alfabetização estatais. Soma-se ao conjunto a amostra metonímica, didática e normativa desse grande tecido que, como um todo, tem a pretensão de cobrir a cultura e a literatura de um tempo, de um local, uma representação geopolítico-cultural. Na história desse verbete, outros nomes surgem como designação: florilégio, romanceiro, silvas ou, distintivamente, flores. A coleção também é referencial, reflexiva. Para não falar das muitas obras que levam no bojo a feição e roupagem da antologia: o *Alcorão*, a *Torá* e a *Bíblia*, as *Metamorfoses*, de Ovídio, ou o *Decamerão*, de Boccaccio.

Para Chartier, a antologia vive o sonho da biblioteca de Alexandria, o desejo de se encontrar em um só lugar toda a referência universal. Para Cecília Meireles, produzir uma antologia é dar uma breve notícia a um silêncio completo, versão contingente e precária da literatura. Manuel Bandeira vê na história a poesia heroicizada. Ezra Pound tem o seu “paideuma”, T.S. Eliot, a sua versão de tradição e passado, Bourdieu chamaria de capital simbólico, um capital cultural. Todos os teóricos e poetas que se debruçaram sobre a antologia, ou construíram uma, apontam os equívocos e riscos da empresa, mas todos também não deixam de celebrar o mérito que envolve o gesto de antologizar.

Nesse empreendimento há um sintomático desejo de mapear, colecionar, rastrear, noticiar e divulgar; a preocupação de comentar, construir e formar uma imagem, um possível retrato das características de determinado tempo e espaço a

partir da compilação de versos e fragmentos, segundo alguns critérios, explícitos ou não. A construção de uma memória coletiva. A constituição, conservação e transmissão de um bem, um patrimônio público. O mapa das preferências, a identidade de um povo, a cartografia de uma história literária, um cânone para o leitor idealizado. Um compósito de textos díspares, uma reunião especial e seleta.

A busca de uma essencialidade sempre envolve riscos: dialogar com o acaso e o ocasional, cristalizar vozes e vontades alheias, elaborar formulações equivocadas ou critérios mal explicitados. Mas o risco não será maior do que também o gesto de ler, de preencher lacunas e produzir sentidos, realizar associações, colher nas palavras os muitos sentidos apresentados e, de repente, transformar as palavras já conhecidas, ligar os fios do tecido literário, manter e aumentar o jardim da literatura. Se a formação da palavra (antho-logia) indica o gesto: ação de colher flores, ela não especifica a variedade de flores colhidas. Tal qual o universo botânico, vário e ao mesmo tempo específico, as antologias são muitas e complexas. Variam no tempo e espaço. Em um jardim literário, pode-se encontrar crisântemos, gérbereas, antúrios, margaridas, dalias e orquídeas, flores brancas, pretas, vermelhas e rosas, de perfumes delicados, marcantes ou simplesmente sem cheiro. Pode ser que algum botânico encontre ainda nova flor, ainda sem nome e catálogo. Mas todas são flores, conforme as mãos e os olhos de quem as cultiva e escolhe para observar. O gesto é sempre simbólico e inaugurador. Colher flores: florilégio.

O termo arquivo editorial não designa apenas um espaço de fontes[1] documentais, mas um constructo epistêmico objeto de investigação. Sendo a edição um empreendimento coletivo, do qual participam múltiplos atores, faz-se necessário considerar a relevância da pesquisa e do tratamento dos arquivos, sejam institucionais ou pessoais, de agentes ligados à configuração da cultura escrita (editores, escritores, diagramadores, ilustradores, tradutores, dentre outros) para o campo dos estudos da edição e do livro. Para isso, aproximemos dois tipos de instituições – arquivos e editoras – e duas atividades – arquivamento e edição.

Começemos pelo exame do último termo. A *Enciclopédia INTERCOM de comunicação* informa que edição “é todo o processo de produção de uma obra, desde o recebimento do texto original (ou manuscrito) até a impressão, passando por diversas etapas e decisões gráficas e redacionais” (RIBEIRO, 2010, p. 438), gerando produtos em suportes de natureza impressa ou digital. Editar consiste, portanto, no rearranjo de um material prévio, visando a modelar, mediante uma série de escolhas, um objeto ou produto.

O *Dicionário brasileiro de terminologia arquivística*, por sua vez, apresenta duas acepções para arquivo:

1. Conjunto de documentos produzidos e acumulados por uma entidade coletiva, pública ou privada, pessoa ou família, no desempenho de suas atividades, independentemente da natureza do suporte.
2. Instituição ou serviço que tem por finalidade a custódia, o processamento técnico, a conservação e o acesso a documentos. (BRASIL, 2005, p. 27)

A esta designação local de guarda e processamento de materiais heterogêneos, é importante considerarmos, como lembra Derrida, que o espaço social do arquivo remete a uma série de gestos ativos e seletivos que instituem uma economia dos registros informacionais: avaliação, interpretação, seleção,

organização, repetição, controle e destruição. Para o filósofo, tais atos determinam as condições de “escolher o que se guarda e o que não se guarda, aquilo a que se dá acesso, a quem se dá acesso, quando e como” (DERRIDA, 2012, p. 130).

A partir desses apontamentos, pensemos que arquivos e editoras, arquivar e editar, consistem em espaços de conservação e difusão de informações e práticas de reconfiguração de sistemas de significações. O arquivista reúne, cataloga e interpreta registros, concebendo arranjos para a ordem de significados estabelecida pelos agentes que compuseram os arquivos sob sua alçada. O editor, por sua vez, atua como um mediador responsável pelos processos de seleção e organização de textos de natureza diversa, que serão submetidos a vários processos técnicos até sua publicação. Em comum, ambos são agentes que atuam no compartilhamento de informações, mediante decisões e escolhas deliberadas, ações que modificam a materialidade gráfica e textual dos materiais sob sua atenção e guarda.

Aproximados os termos, pensemos no seguinte trecho da crônica “Museu de literatura: fantasia”, publicada em 1972 por Carlos Drummond de Andrade:

Velha fantasia deste colonista – e digo fantasia porque continua dormindo no porão da irrealdade – é a criação de um museu de literatura. Temos museus de arte, história, ciências naturais, carpologia, caça e pesca, anatomia, patologia, imprensa, folclore, teatro, imagem e som, moedas, armas, índio, república... de literatura não temos (...). Mas falta o *órgão especializado, o museu vivo que preserve a tradição escrita brasileira, constante não só de papéis como de objetos relacionados com a criação e a vida dos escritores. É incalculável o que se perdeu, o que se perde por falta de tal órgão. Será que a ficção, a poesia e o ensaio de nossos escritores não merecem possuí-lo?* O museu de letras, que recolhesse espécimes mais significativas, prestaria um bom serviço. (ANDRADE, 1972 *apud* VASCONCELLOS, 1999, p. 41, grifos nossos)

Nesse texto, considerado um dos inícios do Arquivo-Museu de Literatura Brasileira da Fundação Casa de Rui Barbosa, Drummond trata da necessidade de preservação da memória material da literatura. Mas e os espaços dedicados à preservação

dos materiais e das memórias que viabilizam o livro – as editoras, as práticas e os agentes envolvidos nos processos de edição? Como as editoras estão a lidar com a documentação de seus processos e produtos? Onde estão os documentos que permitiriam reeditar as narrativas acerca das relações entre “o editor e os autores, e editor e outros agentes da edição, como capistas, revisores, tipógrafos”? (GAMA, 2016, p. 38) Tais questões colocam a necessidade de pensarmos os arquivos de editoras no Brasil: suas histórias, perdas, lacunas, possibilidades, os trabalhos por fazer.

Assim como ocorreu com os espaços dedicados ao cuidado com a memória da literatura, a preservação de acervos[2] e arquivos (institucionais ou pessoais) relacionados à edição, como ação mais sistemática e vinculada à produção de conhecimento, são tardios entre nós.[3] Paradigmático sobre esta questão é o texto “O que é a história do livro?”, de Robert Darnton, publicado no Brasil em 1990 e reeditado em 2010. Nele, o historiador chama atenção para o fato de que mal se tinha começado “(...) a explorar os documentos dos editores, embora sejam as fontes mais ricas de todas para a história do livro” (DARNTON, 2010, p. 195). Quais? Correspondência entre autores e editores; documentos administrativos e financeiros (balanços de produção, de vendas e de pagamentos de direitos autorais, contratos, ofícios); material de marketing (anúncios, catálogos); manuscritos originais e revisados; projetos gráficos; provas tipográficas; recortes de jornais e revistas com testemunhos da recepção e de estratégias comerciais e editoriais; versões de ilustrações para capa e miolo... Esta documentação, conforme sugere o historiador, auxilia a acompanharmos diferentes momentos das concepções de edição, das figuras de seus agentes e das práticas envolvidas na criação e circulação de livros e objetos de ler. Ainda, mais do que os materiais alocados nos arquivos, interessa a questão de como ler – e, sobretudo, como dar a ler essas memórias dos processos editoriais.

A criação de centros de documentação de editoras e editores, no Brasil, é recente, e pode ser rastreada no crescente

aumento de pesquisas, a partir da década de 1990, com maior incidência de 2000 aos dias atuais, afetadas pelo “feitiço dos arquivos”. Tal contexto é marcado por uma intensa preocupação com os lugares de memória e, ao mesmo tempo, por forte pressão de mecanismos de amnésia social e histórica. Entretanto, ainda são poucas as dissertações, teses, publicações em livros e periódicos que reúnem artigos e estudos que tratam sobre arquivos institucionais de casas editoriais ou arquivos pessoais de editores.[4] Nenhuma delas se dedicou, exclusivamente, a apresentar uma arqueologia dessas instituições no Brasil ou a refletir acerca dos impactos teóricos e metodológicos, no campo dos estudos de edição, exercidos pelo trabalho com essa documentação.

Mas quando ocorre o “aparecimento” e a “rotinização” do uso de arquivos editoriais em pesquisas? Quando tem início o interesse em preservá-los, reuni-los e disponibilizá-los em instituições adequadas, para fins de estudo? Trata-se de uma história por escrever, com vários incícios, para a qual o antropólogo Gustavo Sorá fornece alguns rastros. Conforme relata o pesquisador, não havia, até o contexto da década de 1990, divulgação de acervos institucionais de casas editoriais ou de acervos pessoais de editores preservados, sob a guarda de instituições públicas, disponibilizados para pesquisa – “ninguém falava de arquivos de editoras como reserva de fontes para estudos sobre edição. Simplesmente porque estes praticamente não existiam” (SORÁ, 2015, p. 19). Dado interessante apontado pelo pesquisador é o fato de que Lawrence Hallewell, autor de *O livro no Brasil*, “não dá pistas nem reflexiona sobre os vários acervos documentais que ele consultou” para elaborar sua pesquisa (SORÁ, 2015, p. 19, nota 12).

A partir desse comentário, pensemos, a título de hipótese, que a configuração dos arquivos editoriais como espaços de reflexão sobre as práticas relacionadas à edição e ao universo do livro, no Brasil, está relacionada à institucionalização e à consolidação dos estudos de edição. Nesse sentido, é interessante notar, por exemplo, que os arquivos da Companhia Editora

Nacional estão alocados em um Departamento de História (da Unifesp), ao passo que os arquivos da Editora José Olympio se encontram divididos entre a Biblioteca Nacional (arquivo institucional) e o Arquivo-Museu de Literatura Brasileira (arquivo pessoal, “literário”, de José Olympio).[5] Outro ponto, não menos importante, reside no fato de que os estudos de assuntos ou aspectos relacionados à história editorial brasileira se encontram “a boque”, associados a outras áreas de conhecimento – notadamente a história e a literatura.

Assim, podemos observar que o trabalho com arquivos de editores e de editoras tem início, entre nós, quando “a história da edição começa a se fazer notar no Brasil e em que a história do editor e da editora José Olympio sobressaiu como objeto de escrita” (SORÁ, 2015, p. 19). Anterior a este acontecimento, o tratamento dispensado à memória cultural e histórica da edição brasileira remete ao cuidado e interesse tardios apontados por Robert Darnton:

Infelizmente, porém, editores costumam tratar seus arquivos como lixo. Ainda que ocasionalmente guardem as cartas de algum autor famoso, jogam no lixo os livros contábeis e as correspondências comerciais, que costumam ser as fontes de informação mais importantes para o historiador do livro (DARNTON, 2010, p. 196).

A partir da observação do historiador, consideremos duas questões: 1) a existência dessas fontes documentais está relacionada à consagração das empresas; 2) a necessidade de se pensar

(...) naquelas experiências editoriais que não deixaram rastros materiais de sua atuação,[6] mas que também jogaram como agentes com pesos específicos nos campos das relações sociais que envolveram e explicam àqueles casos dominantes (SORÁ, 2015, p. 27).

Estes pontos colocam uma ressalva importante, que consiste em não ignorar a dimensão de construto dos arquivos e dos materiais neles reunidos. Antes, é importante indagar as condições de reunião e organização dos documentos, pois os arquivos não são frutos da espontaneidade de quem os

reúne – antes, são produtos de uma intencionalidade deliberada vinculada a um projeto de consagração e distinção. O trabalho com materiais de arquivos institucionais ou pessoais coloca a necessidade da tarefa de crítica às fontes, de modo que o pesquisador não se esqueça de que

está descartada *a priori* qualquer possibilidade de saber ‘o que realmente aconteceu’ (a verdade dos fatos), pois não é essa a perspectiva do registro feito, (...) [uma vez que] o documento não trata de ‘dizer o que houve’, mas de dizer o que o autor diz que viu, sentiu e experimentou, retrospectivamente, em relação a um acontecimento (GOMES, 2004, p. 15).

Ainda a propósito da crítica aos documentos, outra noção interessante é a de “edições de si”, proposta por Ângela de Castro Gomes. Tal formulação parte da premissa de conceber a documentação arquivística como um trabalho que consiste em “ordenar, rearranjar e significar o trajeto de uma vida no suporte do texto, criando-se, através dele, um autor e uma narrativa” (GOMES, 2004, p. 16). Ou seja, um trabalho de edição. Se as histórias são narrativas escritas com o auxílio dos arquivos, convém indagar as condições em que estes passam a ser utilizados pelos diversos agentes (editores, arquivistas, pesquisadores) como espaços de edição e reconfiguração das possibilidades narrativas, colocando os signos em movimento. Cabe, portanto, desnaturalizar os arquivos como espaços guardiões da “história desta ou daquela empresa cultural, de capítulos significativos da história cultural de uma nação” (SORÁ, 2015, p. 18).

Nesse sentido, uma possibilidade é ler os arquivos editoriais em sua dimensão paratextual. Como propõe Gérard Genette, no volume *Paratextos editoriais*, estes se apresentam como “zona indecisa”, opaca, limiar entre autor, editor e leitor, entre destinatário e destinatário, “entre o dentro e o fora, sem limite rigoroso, nem para o interior (o texto) nem para o exterior (o discurso do mundo sobre o texto)” (GENETTE, 2009, p. 9-10). Na condição pragmática de “franja[s] do texto impresso”, os paratextos colaboram no endereçamento da leitura, orientando o jogo da

significação. Noção elástica, pois abrange tanto os elementos materiais quanto os discursos e mensagens que conformam e determinam (ou comprometem) a legibilidade dos textos. Dada sua porosidade, ela pode auxiliar a dar a ler os arquivos de editoras como perigrafia da história e da memória editoriais, “zona intermediária” entre o texto e o fora do texto (COMPAGNON, 1996, p. 70), laboratório para pensarmos os momentos da produção do livro, os contextos e processos de negociação, produção e circulação de textos e ideias no Brasil.

A título de reforço do convite feito ao início deste texto, cabe debater tanto a importância da preservação quanto do estudo dos arquivos editoriais. No atual contexto de mídias e tecnologias digitais, iniciativas de compilação e digitalização desses acervos, assim como o mapeamento das instituições em que se encontram tais espaços, auxiliariam a evitar a perda dessa documentação. Tais tarefas podem estimular outras abordagens e perspectivas para investigações sobre as (trans)formações do sistema editorial brasileiro.

Notas

[1] É relevante diferenciarmos as noções de documento (histórico) e fonte documental/primária – pois a ausência de qualificação dessas pode ocasionar a naturalização da noção de fonte como documento “primário”. De acordo com a historiadora Tânia de Luca, entende-se por “documentos históricos os vestígios do passado, longínquo ou muito próximo, independentemente do seu suporte e/ou natureza. Já os termos fontes históricas são reservados ao conjunto de documentos mobilizados pelo historiador no decorrer de uma pesquisa” (cf. LUCA, 2012).

[2] Tal como ocorre com as noções de documento e fonte, faz-se necessária uma diferenciação epistêmica das concepções de acervo e arquivo, a fim de que não sejam consideradas sinônimas. Conforme o *Dicionário brasileiro de terminologia arquivística*, por acervo compreende-se “Documentos de uma entidade produtora ou de uma entidade custodiadora” (BRASIL, 2005, p. 19). Se o arquivo é uma instituição que tem por finalidade a custódia e o processamento técnico de documentos, acervo designa a pessoa física ou jurídica que os produz.

[3] Para uma genealogia da constituição e emergência dos acervos literários no Brasil, ver Marques (2019, p. 250-253).

[4] Sobre este ponto, as seguintes publicações, elencadas por cronologia,

auxiliam a pensar um panorama (provisório): *Em Busca de um Tempo Perdido: edição de literatura traduzida pela Editora Globo (1930-1950)*, de Sônia Maria de Amorim (2000); *Monteiro Lobato: intelectual, empresário, editor*, de Alice Mitika Koshiyama (2006); *Cultura letrada no Brasil: objetos e práticas*, organizado por Márcia Abreu e Nelson Schapochnik (2009); *Leitura, história e história da Leitura*, organizado por Márcia Abreu (2009); *Impresso no Brasil: dois séculos de livros brasileiros*, organizado por Aníbal Bragança e Márcia Abreu (2010); *Brasilianas: José Olympio e a gênese do mercado editorial brasileiro* (2010), de Gustavo Sorá; revista *Fontes* (v. 2, n. 3, 2015), *Rei do livro: Francisco Alves na história do livro e da leitura no Brasil* (2016), organizado por Aníbal Bragança; *Um editor no Império: Francisco de Paula Brito (1809-1861)*, de Rodrigo Camargo de Godoi (2016).

[5] Cabe ainda mencionar os arquivos da Civilização Brasileira, ainda sob a guarda do Grupo Editorial Record, o Arquivo da Editora Brasiliense e o arquivo do Sindicato Nacional dos Editores de Livros. Também convém lembrar que os arquivos pessoais de Caio Prado Jr., alocado no Instituto de Estudos Brasileiros, na USP, e de Ênio Silveira, que está fragmentado, com parte no Arquivo Público do Estado do Rio de Janeiro e sob a guarda de familiares. Outra possibilidade consiste no exame dos arquivos pessoais de escritores-editores, como Monteiro Lobato, Eduardo Frieiro, Fernando Sabino e Rubem Braga, que se encontram alocados no Centro de Documentação Alexandre Eulálio (Unicamp), na Academia Mineira de Letras e na Fundação Casa de Rui Barbosa, respectivamente. Para mais informações, ver, além dos livros já mencionados, os trabalhos de Galucio (2009, p. 26-39), Lumatti (2015), Sorá (2015), Rodrigues, Miranda e Toledo (2015), Gama (2016), Nascimento e Xavier (2017) e Carvalho (2018).

[6] Seria possível enumerar vários casos de editoras que, a princípio, não deixaram rastros. A título de exemplo, menciono duas: a Livraria Editora Paulo Emil Bluhm (que fundaria, em 1942, no Rio de Janeiro, a editora Ao Livro Técnico), em Belo Horizonte, que publicou títulos como *A pesca da baleia* (1941), de João Alphonsus, *Os livros, nossos amigos* (1941), de Eduardo Frieiro, e *Poesia Brasileira contemporânea* (1941), de Alceu Amoroso Lima; e a Editora Universal, do Rio de Janeiro, que iniciou suas atividades em 1946, com a publicação de *Sagarana*, de Guimarães Rosa, *Poesia e vida*, de José Lins do Rego, e *O ex-mágico*, de Murilo Rubião.

Referências

- BRASIL. Arquivo Nacional. *Dicionário brasileiro de terminologia arquivística*. Rio de Janeiro: Arquivo Nacional, 2005.
- CARVALHO, Rafael F. *A editora do passarinho: a jornada editorial da Editora Sabia. Uma proposta de investigação*. 170 f. (Mestrado em Estudos de Linguagens) – Programa de Pós-Graduação em Estudos de Linguagens do Centro Federal de Educação Tecnológica de Minas Gerais, Belo Horizonte, 2018.

- COMPAGNON, Antoine. *O Trabalho da citação*. Trad. Cleonice P. B. Mourão. Belo Horizonte: Editora da UFMG, 1996.
- DARNTON, Robert. O que é a história do livro? In: *A questão dos livros: passado, presente e futuro*. Trad. Daniel Pellizzari. São Paulo: Companhia das Letras, 2010. p. 175-204.
- DERRIDA, Jacques. *Pensar em não ver: escritos sobre as artes do visível (1979-2004)*. Org.: Ginette Michaud, Joana Masó, Javier Bassas; Trad. Marcelo Jacques de Moraes; Rev. Técnica: João Camillo Penna. - Florianópolis: Ed. da UFSC, 2012.
- GALUCIO, Andréa Lemos X. *Civilização Brasileira e Brasileira: trajetórias editoriais, empresários e militância política*. 316 f. (Doutorado em História Social) – Programa de Pós-Graduação em História Social da Universidade Federal Fluminense, Niterói, 2009.
- GAMA, Monica. O processo de criação de um livro: o arquivo da editora José Olympio. *Manuscrita* (São Paulo), v. 31, p. 27-42, 2016. Disponível em: <http://www.revistas.fflch.usp.br/manuscrita/article/view/2655>
- GENETTE, Gérard. *Paratextos editoriais*. Trad. Álvaro Faleiros. Cotia, São Paulo: Ateliê Editorial, 2009.
- GOMES, Ângela de Castro. Escrita de si, escrita da História: a título de prólogo. In: GOMES, Ângela de Castro (org.). *Escrita de si, escrita da história*. Rio de Janeiro: Editora FGV, 2004. p. 07-24.
- IUMATTI, Paulo Teixeira. Gatos pardos existem? Análise do papel e história do livro no século xx: o caso da Editora Brasiliense no Brasil do final da II Guerra Mundial. *Fontes*. São Paulo: Unifesp, v. 2, n. 3, p. 29-39, 2015. Disponível em: <https://doi.org/10.34024/fontes.2015.v2.9169>
- MARQUES, Reinaldo. Acervo de Escritores Mineiros: espaço de saberes nômades. In: MEDEIROS, Elen de; RODRIGUES, Leandro Garcia (Org.). *Acervo de Escritores Mineiros: memórias e histórias*. 1. Ed. Belo Horizonte: LABED/FALE/UFMG, 2019, p. 247-265.
- LUCA, Tânia Regina de. Notas sobre os historiadores e suas fontes. *Revista Eletrônica Métis. História e Cultura*. UCS, v. 11, p. 13-21, 2012.
- MOLIER, Jean-Yves. A história do livro e da edição – um observatório privilegiado do mundo mental dos homens do século XVIII ao século XX. *Varia Historia*, Belo Horizonte, vol. 25, nº 42, p.521-537, jul/dez 2009. Disponível em: https://www.scielo.br/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S0104-87752009000200008&lng=pt&tlng=pt
- NASCIMENTO, Francisco José Tavares do; XAVIER, Laura Regina. O Fundo Livraria José Olympio Editora no Arquivo - Museu de Literatura Brasileira. *Memória e Informação*, v. 1, n. 1, p. 30-42, jul./dez. 2017. Disponível em: <http://memoriaeinformacao.casaruibarbosa.gov.br/index.php/fcrb/article/view/13>
- RIBEIRO, Ana Elisa. Edição. In: SOCIEDADE BRASILEIRA DE ESTUDOS INTERDISCIPLINARES DA COMUNICAÇÃO. (Org.). *Enciclopédia Intercom de Comunicação*. São Paulo: Intercom, 2010, p. 438.
- RODRIGUES, Jaime; MIRANDA, Marcia Eckert; TOLEDO, Maria Rita de. O acervo da Companhia Editora Nacional: negociação, organização e potencial para a pesquisa histórica. *Fontes*. São Paulo: Unifesp, v. 2, n. 3, p. 61-69, 2015. Disponível em: <https://doi.org/10.34024/fontes.2015.v2.9379>
- SORÁ, Gustavo. Etnografia de arquivos e sociologia reflexiva: contribuições para a história social da edição no Brasil e na América latina. *Fontes*. São Paulo: Unifesp, v. 2, n. 3, p. 15-28, 2015. Disponível em: <https://doi.org/10.34024/fontes.2015.v2.9168>
- VASCONCELLOS, Eliane. Preservação da Memória Literária. In SILVA, ZÉLIA Lopes da (Org.). *Arquivos, patrimônio e memória: trajetórias e perspectivas*. São Paulo: Editora UNESP; FAPESP, 1999. p. 41-48.

Compreende-se por Arte Postal um movimento internacional e descentralizado, estruturado em imbricadas redes de participantes (“mailartistas”) correspondentes, situados – potencialmente e, muitas vezes, efetivamente – em qualquer parte do globo. Esse fenômeno, a partir de iniciativas precursoras ao longo do século xx, começa a tomar corpo na década de 1960, para decolar definitivamente na década seguinte. Em linhas gerais, trata-se de um movimento caracterizado pela postura ativamente crítica em relação ao estatuto mesmo de propriedade da arte, assim como pelo cunho político marcadamente combativo e antiautoritário. Embora sua natureza seja extremamente fluida e versátil, no plano formal pode-se considerar como Arte Postal aquela em que o sistema de correios (e qualquer implicação, rastro ou vestígio, intencionais ou não, dele decorrentes, como envelope, selos, carimbos e outros elementos) é conscientemente utilizado “como veículo, como meio e como fim, fazendo parte/sendo a própria obra” (BRUSCKY citado por RIBEIRO FILHO, 2006, p. 178.). É também conhecida como Mail Art, Arte-Correio, Arte por Correspondência, Poesia Postal, Arte a Domicílio e outras denominações locais e internacionais.

As origens da Mail Art remontam ao surgimento do cartão-postal, na Europa Central dos anos 1860. Apesar de sua aparente simplicidade, essa invenção revolucionou a comunicação postal nas nações e entre elas, ao introduzir duas novidades: a devassabilidade (como nessa modalidade o uso de envelope não era obrigatório, qualquer intermediário eventualmente interessado era capaz de ler a mensagem até que esta chegasse ao destinatário) e a tarifa única, que não tardaria a ser oficializada, em 1880, pela União Postal Universal. Tendo surgido em um século rico em avanços nas tecnologias de produção e reprodução gráficas, os cartões-postais foram incorporando, em tempo real, os avanços que lhes eram contemporâneos: cromolitografia,

daguerreotipia, fotografia etc. Na mesma proporção, foram se tornando um modismo e, já no fim do século xix haviam adquirido o status de objetos colecionáveis, no Brasil e no mundo. Data também dessa época o hábito de enviar cartões-postais turísticos a amigos e entes queridos, prática que permaneceria intensa até a década de 1990.

Dentre os artistas diretamente precursores da Mail Art, são frequentemente apontados Stéphane Mallarmé e Marcel Duchamp. O primeiro tinha o hábito jocoso de cifrar em quadras poéticas os envelopes das cartas que enviava, confundindo os carteiros parisienses e obrigando-os a fazer grande esforço para encontrar os destinatários. Já Duchamp chegou a realizar duas obras efetivamente associadas ao uso dos correios: *Domingo, 6 de fevereiro de 1916*, Museu de arte da Filadélfia, constituída de texto datilografado sobre quatro cartões-postais colados pelas bordas, e *Podebal Duchamp*, telegrama de Nova York, datado de 1º de junho de 1921, enviado pelo artista a Jean Crotti, seu cunhado, anunciando, por meio de trocadilho, sua recusa em participar do Salão Dada/Exposição Internacional, que, sob a organização de Tristan Tzara, era celebrado em Paris.

Duchamp e sua arte provocadora, iconoclasta e conceitualmente enriquecida foi influência determinante para a formação do Fluxus, movimento artístico multimídia, multidirecional e militantemente experimental fundado por George Maciunas, no início dos anos 1960. Os fluxistas, ou “trabalhadores Fluxus” (como preferiam ser chamados os artistas integrantes do movimento), dos quais faziam parte Yoko Ono, La Monte Young, Philip Corner, Al Hansen e Ray Johnson, não só, para delimitarem sua abordagem *estratégica* da arte, deram grande atenção à concepção de materiais impressos criticamente metalinguísticos, como foram pioneiros no estabelecimento de uma rede alternativa para a circulação desses documentos.

Com esse objetivo, foram publicados “informativos Fluxus”, a fim de possibilitar a comunicação entre fluxistas distribuídos em três continentes. Ainda em busca da constituição radical de uma “Rede Eterna” (conceito lançado pelos fluxistas George

Brecht e Robert Fillou, este tendo chegado a inaugurar, em 1962, a Escola de Arte por Correspondência, em Nova York), o Fluxus foi responsável pela fundação, em Amsterdã, do European Mail-Order Fluxshop, infraestrutura de distribuição paralela aos correios, interconectada com nódulos espalhados em várias partes do mundo.

Beneficiando-se das contribuições decisivas do Fluxus e, ao mesmo tempo, desdobrando-se para além desse movimento, a Arte Postal desponta em 1970. É nesse ano que Ray Johnson organiza a New York Card Show, uma das primeiras exposições dedicadas ao incipiente movimento. Também em 1970 o artista cearense Pedro Lyra publica, de forma pioneira, o “Manifesto do Poema Postal”, documento de 16 páginas no qual o autor defende – expondo seu ponto de vista isomorficamente em relação ao formato postal adotado – que o poema seja liberto do livro enquanto suporte restritivo, passando a se aproveitar de todos os recursos artísticos disponíveis. Poucos meses depois, Clemente Padín, mailartista uruguaio extremamente ativo, traduziria o texto de Lyra para o espanhol, publicando-o no jornal *El Popular*, em Montevidéu. É ainda na capital uruguaia que, em 1974, Padín coordena uma das primeiras mostras de Mail Art da América do Sul, o Festival de la Postal Creativa. O evento reuniu 480 artistas, dos quais participaram poetas brasileiros de vanguarda, como aqueles ligados ao poema/processo, que, por já terem começado, na década anterior, a experimentar com as possibilidades artísticas do sistema de correios, incorporaram-se e deixaram-se incorporar organicamente ao movimento de Arte Postal. É igualmente importante destacar a atuação do pernambucano Paulo Bruscky como intenso produtor, difusor, interlocutor e arquivista da Arte Postal. Começando a integrar o movimento em 1974, por meio de sua inclusão como participante de uma “corrente postal” entre artistas europeus e latino-americanos, Bruscky, a partir de então, tornaria-se uma das principais referências da Arte Postal nacional e internacional, organizando mostras, publicações, performances e fundando o

Bruscky Arquivo, dedicado a documentar o movimento e contando com vasto e riquíssimo acervo.

De modo geral e não categórico, a Arte Postal produzida nos Estados Unidos e em países da Europa Ocidental diferia da sua contraparte proveniente da América Latina e do Leste Europeu no tocante ao direcionamento crítico: enquanto no primeiro grupo as ações voltavam-se frequentemente contra a arte enquanto sistema instituído; no segundo grupo, as preocupações eram pautadas, principalmente, pela circulação de informações e pela denúncia obstinada contra os governos autoritários dos países em que viviam esses artistas.

Na década de 1980 ocorre relativa consagração da Arte Postal, ilustrada, no caso brasileiro, pela sua inclusão privilegiada, em 1981, como um dos núcleos temáticos da XVI Bienal de São Paulo, com curadoria de Walter Zanini e Julio Plaza. No evento, foram expostos mais de 400 mailartistas de todo o mundo, os quais, após convocatória, enviaram seus trabalhos. Em uma lógica recorrente dentro do circuito da Mail Art, não houve seleção “qualitativa” de artistas, tampouco de suas respectivas obras: bastou que estas chegassem dentro prazo estipulado para que garantissem seu devido espaço na exposição. A inclusão da Arte Postal na mesma Bienal que, no Brasil, configurou-se como iniciativa pioneira para a divulgação da vídeo-arte, foi auspiciosa: a internet, que não tardaria a chegar, acabaria por sincretizar progressivamente as duas tendências, juntamente com todo um novo arsenal multimidiático que redefiniria de forma indelével o conceito de rede – cada vez mais mutante e inapreensível.

Referências

- ARAÚJO, Tânia de Castro. *Caixa de correio: lugar de entrada, de passagem e de acúmulo de memórias*. 2016. 253 f. Tese (Doutorado em Artes) – Escola de Belas Artes, Universidade Federal de Minas Gerais, 2016.
- BIENAL INTERNACIONAL DE SÃO PAULO, 16., 1981, São Paulo. São Paulo: Fundação Bienal, 1981. v.2. 140 p. Catálogo de Arte Postal.

LUDOVICO, Alessandro. *Post-Digital Print: The Mutation of Publishing since 1894*. Eindhoven: Onomatopee 77, 2012.

RIBEIRO FILHO, Joaquim Branco. *Uma província com o selo da poesia: trajetória do grupo literário “Totem”, de Cataguases e o experimentalismo das décadas de 1960 e 70*. 2006. 219 f. Tese (Doutorado em Letras) – Instituto de Letras, Universidade do Estado do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro, 2006.

SOUZA, Leonilia Gabriela Bandeira de. O correio é a alternativa. In: ENCONTRO NACIONAL DA REDE ALFREDO DE CARVALHO, 3., 2009. *Anais...* Fortaleza: Unifor, 2009. Disponível em: <<http://www.ufrgs.br/alcar/encontros-nacionais-1/encontrosnacionais/70-encontro-2009-1/0%20correio%20e%20a%20alternativa.pdf>>. Acesso em: 2 dez. 2018.

Autopublicação

POLLYANNA DE MATTOS MOURA VECCHIO

Também conhecida como edição do autor, a autopublicação já foi estudada no Brasil por pesquisadores como Araújo (2013), Müller (2017), Jesus e Blota (2018), entre outros. Uma compilação crítica das abordagens desses autores leva a uma definição de autopublicação como o ato de um autor publicar seu livro ou outro produto editorial de forma independente, em resposta a uma demanda própria, com ou sem a assistência de uma editora ou plataforma de autopublicação e sem riscos financeiros para uma possível editora contratada. Todos esses pesquisadores também concordam que não se trata de uma prática nova, mas que se intensificou com o advento das novas tecnologias.

De fato, a autopublicação em si não é uma novidade. Arévalo, García e Díaz (2014) chegam a afirmar que ela é anterior à própria edição e à imprensa, dando como exemplo o médico romano Claudio Galeno (II d.C), que autopublicava as impressões de sua prática profissional. No caso brasileiro, Alessandra El Far (2006) afirma que, desde o século XIX, era possível que o próprio autor pagasse pela impressão de seu manuscrito em tipografias espalhadas pelo país. Segundo a autora: “Grandes obras que hoje estudamos como clássicos da nossa literatura saíram de prelos de tipografias, e não pelo selo editorial das grandes livrarias” (EL FAR, 2006, p. 35). Como exemplo de escritores que se autopublicaram no início da carreira, a autora cita Machado de Assis, Raul Pompéia e Aluísio Azevedo. Também autores hoje renomados do Modernismo iniciaram sua carreira arcando com as despesas pela publicação de suas obras de estreia. Segundo Nunes (2012), foi o caso, por exemplo, de Manuel Bandeira e Carlos Drummond de Andrade.

Mais tarde, o vanguardismo dos concretistas fez com que editoras se recusassem a publicar suas obras, levando-os à autopublicação. Segundo Mattar e Silva (2018), mais do que pagar pelas próprias publicações, a opção dos concretistas por

serem editores de si mesmos refletia sua posição de ruptura, de marginalidade no campo literário daquele momento e sua concepção do livro como veículo de comunicação e objeto de arte.

Em relação às mudanças trazidas pelas novas tecnologias para a prática da autopublicação, vale ressaltar que, com o surgimento das impressoras digitais nas gráficas, por um lado, o autor independente passou a contar com a possibilidade de imprimir sob demanda, com tiragens pequenas ou até mesmo imprimir um único exemplar de seu livro, e esse recurso reduz não só os custos da autopublicação, mas também o risco de estoque encalhado e dificuldade de armazenamento das obras. Além disso, apresenta outra grande vantagem: o livro nunca se esgota. Por outro lado, o preço unitário do livro ficou mais elevado e a qualidade da impressão digital é inferior à de offset. Assim mesmo, a impressão sob demanda tem se tornado forte tendência.

Nesse contexto, começaram a surgir no mercado editorial empresas voltadas exclusivamente para a prestação de serviços a pessoas interessadas em publicar o próprio livro, mercado conhecido como *Vanity Fair*. Essas empresas são conhecidas como “plataformas de autopublicação” e são websites que fornecem o serviço gratuito de autoedição de livros, impressos ou digitais, sem mediação editorial, baseando seu lucro na venda de exemplares para o próprio autor. Atualmente no Brasil, estão disponíveis tanto os serviços de autopublicação de empresas transnacionais, como a Amazon, com seu *Kindle Direct Publishing*, quanto de empresas nacionais, como a plataforma Clube de Autores.

Do ponto de vista da cadeia produtiva do livro, as plataformas digitais de autopublicação possibilitaram que o trabalho anteriormente desempenhado por editores, revisores, copidesques, tipógrafos, distribuidores e livreiros, historicamente separados, passasse a ser desempenhado pelo próprio autor, o qual, com o auxílio de tutoriais on-line e interfaces amigáveis de navegação, além de produzir o texto, passou a cuidar de sua

publicação, divulgação e comercialização. Mas o produto final, nesse caso, muitas vezes ainda é o livro impresso, comprovando as previsões de Thompson (2013) de que a influência da tecnologia atingiria mais o processo do que o produto editorial.

Kawasaki e Welch (2012) definiram os três pontos fulcrais desta prática, propondo três premissas apelidadas de “3 Ds” da autopublicação: 1) democratização, ou seja, qualquer pessoa com acesso a um computador e internet pode publicar; 2) determinação, ou seja, autor e leitor são os novos responsáveis por determinar o sucesso e a qualidade de uma obra; e 3) desintermediação, ou seja, redução ou eliminação de intermediários entre autor e leitor.

Embora parte do público possa não perceber, é comum que haja diferenças entre a recepção de um livro autopublicado e um livro publicado por uma editora, ou seja, é comum que haja preconceito contra obras que não passaram pelo crivo de um editor. Mesmo nos tempos mais remotos, esse preconceito já existia, principalmente por parte da crítica. Segundo El Far (2006), no início do século xx, já havia quem se opusesse a um suposto excesso de livros, como Olavo Bilac, por exemplo, que criticou em seu texto “O vício literário” uma suposta “superprodução literária”, naqueles tempos (BILAC, 1905 *apud* EL FAR, 2006, p. 34).

As razões para esse pré-julgamento estão na alegação de que atualmente qualquer um pode publicar, de que há um crescimento desordenado no número de publicações e de que é impossível garantir a qualidade em meio a tanta oferta. Por outro lado, esse preconceito também pode se basear em um certo enaltecimento da figura do editor, como se só ele fosse capaz de selecionar aquilo que vale a pena ser publicado e lido. Pensando assim, o editor funcionaria como o primeiro crítico da obra, o qual, ao elegê-la para publicação, estaria lhe dando seu primeiro voto de confiança, sua primeira resenha elogiosa. Nesse sentido, não tendo um editor, a obra autopublicada seria uma obra ignorada pela crítica. Uma literatura feita não só para as massas,

mas pelas próprias massas. Uma literatura desprovida de qualquer caráter artístico.

Entretanto, essa situação tem mudado aos poucos. Atualmente, há tendências da crítica literária a se abrir para o estudo de novos objetos. A Teoria Polissistêmica, por exemplo, apresentada por Even-Zohar (2010), rejeita qualquer julgamento de valor como critério *a priori* para a seleção de um objeto de estudo e advoga que cada elemento isolado da cultura deve ser estudado na sua relação com os outros elementos, para ser melhor entendido na sua natureza e função. Even-Zohar também afirma que a literatura canônica tende à estagnação, se não for desafiada por uma competição com uma literatura não canônica, e que uma crise ou um colapso em um sistema pode ser sinal de vitalidade, e não de sua degradação.

Assim, essa marginalidade da autopublicação pode ser o gatilho para mudanças no campo literário, numa competição em que as características trazidas pelo não canônico desafiam as estruturas do canônico e o levam a se reinventar. Além disso, do ponto de vista econômico, num momento de instabilidade no mercado editorial, a oferta do serviço de autopublicação pode ser um meio de sobrevivência para algumas editoras e para o surgimento e a ascensão de autores que se enxergam como empreendedores da própria carreira, e não mais como profissionais dependentes de ações governamentais ou de grandes editoras.

Bhaskar (2013), em seu livro *The content machine*, reforça essa previsão e afirma que, com os canais de distribuição em colapso e o crescimento das ferramentas digitais de autopromoção e monetarização, estamos vivendo em uma era de desintermediação e do “artista empreendedor” (p. 62). Diante dessas tendências, podemos afirmar que, embora o autor de autopublicação sofra preconceito, ele está também inserido em um território de vanguarda da literatura e do mercado editorial, na atualidade.

Referências

- ARAÚJO, Pablo Guimarães de. Edições independentes e práticas editoriais: novas possibilidades de publicação do impresso ao digital. 34º CONGRESSO BRASILEIRO DE CIÊNCIAS DA COMUNICAÇÃO, Recife, 2011. Disponível em: <http://www.intercom.org.br/papers/nacionais/2011/resumos/R6-2032-1.pdf>. Acesso em: 29 maio 2020.
- ARAÚJO, Pablo Guimarães de. *Uma tecnologia na mão e uma ideia na cabeça*: pequenas editoras, autores independentes e novas possibilidades de publicação de livros. 2013. 127 f. Dissertação (Mestrado em Estudos de Linguagens) – Centro Federal de Educação Tecnológica de Minas Gerais, 2013.
- ARÉVALO, Júlío; GARCÍA, José; DÍAZ, Raquel. La autopublicación, un nuevo paradigma en la creación digital del libro. *Rev. cuba. inf. cienc. salud*, v. 25, n. 1, 2014.
- BHASKAR, Michael. *The Content Machine: towards a theory of publishing from the printing press to the digital network*. Nova York: Anthem Press, 2013
- EL FAR, Alessandra. *O livro e a leitura no Brasil*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editor, 2006.
- EVEN-ZOHAR, Itamar. *Papers in culture research*. Tel Aviv: Porter Chair of Semiotics, 2010.
- JESUS, Thaís Afonso de; BLOTTA, Vitor Souza Lima. Autopublicação digital e inteligência artificial: sobre o uso de ferramentas de automação de dados no mercado editorial contemporâneo. 41º CONGRESSO BRASILEIRO DE CIÊNCIAS DA COMUNICAÇÃO, Joinville - SC, 2018. Disponível em: <http://portalintercom.org.br/anais/nacional2018/resumos/R13-1223-1.pdf>. Acesso em: 29 maio 2020
- KAWASAKI, Guy; WELCH, Shawn. *The Self-Publishing Revolution*. Change This; 2012.
- MATTAR, Marina Ribeiro; SILVA, Rogério Barbosa da. O autor-editor: o caminho paralelo da poesia concreta. *Revista Terceira Margem*, Rio de Janeiro, v. 22, n. 38, p. 117-136, 2018. Disponível em: <https://revistas.ufrj.br/index.php/tm/article/view/23698/0>. Acesso em: 28 maio 2020
- MÜLLER, Leandro. *Autoedição assistida*: estudo de casos de práticas editoriais orientadas à publicação autoral própria ou terceirizada no Brasil. 2017. 90 f. Dissertação (Mestrado em Comunicação) – Universidade do Estado do Rio de Janeiro, 2017.
- NUNES, Augusto. ‘Poesia é ouro sem valia’, de Ferreira Gullar. *Veja*, 04/03/2012. Disponível em: <http://veja.abril.com.br/blog/augusto-nunes/feira-livre/poesia-e-ouro-sem-valia-de-ferreira-gullar/>. Acesso em: 28 maio 2020
- THOMPSON, John B. *Mercadores de cultura*: o mercado editorial no século XXI. Tradução: Alzira Vieira Allegro. São Paulo: Ed. Unesp, 2013

Tema de todos os tempos em muitos campos de saber, a autoria tem lugar proeminente no “mercado editorial” ou, mais precisamente, nos imaginários que delimitam o que se costuma chamar de mercado editorial, um ambiente de trocas complexo, com uma dinâmica permanente de delimitação histórica, social e, portanto, tecnologicamente condicionada. Nesse ambiente, toda autoria se define balizada por duas posições que, extremadas, assim se apresentam: a glamourização de um gênio absoluto e a dissolução de qualquer fonte criadora. No primeiro caso, cultiva-se a ideia da inspiração dos eleitos; no segundo, o trabalho dos comuns. Nas práticas editoriais, o que se passa é a administração do jogo entre essas posições: a autoria é um ponto nodal numa rede.

Considerando o que se convencionou chamar “mundo ocidental”, cuja matriz é a Europa como Velho Mundo e que hoje inclui a hegemonia do *soft power* estadunidense instituída ao longo do século xx, podemos dizer que a autoria sempre esteve ligada a três questões fundamentais: autoridade, autenticidade e legitimidade, sendo que as duas primeiras supõem esta última, um valor atribuído por terceiros. Ou seja: a autoria está sempre ligada a uma autorização para dizer, conferida pela possibilidade de atestar a fonte do dizer. A legitimidade do que se diz está, assim, atrelada a um entendimento consensuado numa dada comunidade ou sociedade (a escala de reconhecimento é variável), conforme suas formas de testificação ou seus sistemas de consagração. Alguns marcos têm sido frequentemente retomados quando se fala em autoria, nessa circunscrição dita ocidental ou ocidentalizada:

i) uma certa movimentação, a partir do século xii, intensificada no século xiiii com o desenvolvimento de técnicas sofisticadas de produção textual, que se deu em torno da organização de universidades, com a demanda, entre outras coisas, da produção de textos de referência atestados e com cópias de qualidade;

ii) o estabelecimento, desde o século xvi, de uma República Mundial das Letras, cuja “sede” é Paris, uma urbanidade em que se desenvolveram, nos séculos xvii e xviii, práticas instituintes de um certo campo literário, no qual o autor deve responder pelo que escreve, e no qual se definem, por isso, os termos de propriedade do que foi escrito e as disputas que configuram a tumultuada história do Copyright;

iii) o século xix como período de estruturação da atividade de editor, orquestrador de um conjunto complexo de atores, técnicas e normas, no qual cadeias produtivas se organizam como empresas familiares e redes de sociabilidade poderosas, definidoras de cânones conforme se desdobrava a história do capitalismo editorial ou, em outros termos, a escala industrial da tal República Mundial das Letras, suscitando embates como os havidos entre Marcel Proust e Sainte-Beuve, substrato da doxa romântica que afastava o autor, gênio criador, do rumor mundano do mercado de textos;

iv) no século xx, algumas ideias-força: “a morte do autor” proclamada por Roland Barthes ([1967] 1998), quando se desvincilha o texto da relação com uma “pessoa”, postulando-se a ideia de um “sujeito”, uma figura discursiva; a “função-autor” formulada por Michel Foucault ([1969] 2006), que propõe como correlato da obra um elemento organizador do universo de discursos, no qual o nome de autor é uma marca distintiva; a recepção europeia da “estética da criação verbal” de Mikhail Bakhtin ([1979] 2000), que propõe a obra como acontecimento e o autor como um elemento da jornada que é toda criação; o “autor modelo”, de Umberto Eco ([1990] 2004), que supõe projeções constitutivas da interlocução ensejada por um texto autoral;

v) e uma série de retomadas dessas perspectivas, que podem ser representadas aqui por uma publicação de Roger Chartier, historiador que responde por uma vasta obra de pesquisa sobre as práticas de leitura e de produção dos livros. Em 2013, reunindo trabalhos que circularam em versões anteriores, publicou o título *A mão do autor e a mente do editor*,

assumindo um novo critério para a compilação desses textos: mostrar como o autor e o editor criam, em harmonia ou não, produzindo a obra que, afinal, é um artefato feito por muitos.

De fato, já desde os anos 1980 há formulações contundentes a esse respeito, como aquela bastante conhecida de Roger Stoddard, curador do Rare Books, na Harvard College Library, cuja posição reaparece em diversas discussões sobre o trabalho autoral, evocando toda a cadeia produtiva como partícipe da composição de um material que se prepara para uma vida pública. Stoddard afirma: “Os livros não são de modo nenhum escritos. São manufaturados por escribas e outros artesãos, por mecânicos e outros engenheiros, por impressoras e outras máquinas” (STODDARD *apud* BENTON; GUTJAHR, 2001, p. 141). Enfatiza-se, assim, que a relação autor-obra deve levar em conta o que no Brasil, desde a Lei do Livro de 2003 (n. 10.753), é referido por “cadeia criativa”. Entende-se, com isso, que toda criação tem a ver com o trabalho dos comuns, inclusive para construir a figura de um gênio absoluto.

Desde os anos 2000, há também muita reflexão sobre os aspectos decisórios que dão à luz as obras, o que inclui a discussão sobre direitos morais e direitos patrimoniais, decisivos no modo como as produções autorais circulam e ganham valor. Nos termos de Martha Woodmansee, em seu artigo “Sobre o efeito autor: resgatando a coletividade”, pergunta-se: “Terá sido o autor, nos termos modernos, um breve episódio na história da escrita?”, ao que acrescenta: “Por ‘autor’ referimos um indivíduo que é um criador único cujo trabalho se caracteriza por uma originalidade que lhe garante proteções legais de propriedade intelectual, conhecidas como *copyright* ou ‘direitos autorais’”. E encaminha para a problemática da criação no tempo presente: “essa questão é muito oportuna porque, desde a publicação, em 1969, do ensaio de Michel Foucault, *O que é um autor?*, as pesquisas têm sugerido que não só o autor nos termos modernos é uma invenção relativamente recente, como também que essa noção não chega nem perto de refletir as práticas contemporâneas de escrita” (WOODMANSEE; JASZI, 2006, p. 17).

Isso nos leva, finalmente, a considerar importantes movimentos que se organizaram na última década do século xx em torno das práticas efetivas de produção autoral, como é o caso do Creative Commons, que consiste na formulação jurídica de licenças que libertam autores da lógica do Copyright, de modo que passem a administrar as relações entre cadeias criativas, produtivas e de recepção, tendo como fundamento a construção do comum. É um movimento herdeiro da ética hacker, que fomentou o valor social do software de código aberto, os espaços de produção wiki, o compartilhamento criativo, o trabalho colaborativo. Essas licenças recolocam a questão da autoridade e da autenticidade – e, portanto, da legitimidade: no século XXI, o autor vive uma nova conexão entre figura discursiva e pessoa que administra a obra. Isso está em consonância com questões importantes do tempo presente, quando vicejam a cultura remix e a explosão de obras derivadas (como as de fãs), que estabelecem funcionamentos próprios para designar os que estão autorizados a dizer e definir os modos como podem ou devem dizer – há regras, há procedimentos, há expectativas, há formas de testificação e sistemas de consagração. Ao lado destas, põem-se questões que o rap e a poesia slam já há algumas décadas propunham: em ambos os casos, é sempre o autor que enuncia o texto, o autor coincide com o corpo enunciante e a voz discursiva, por definição. E disso é que depende a legitimidade autoral, conferida pelo reconhecimento de uma autoridade e uma autenticidade afiançadas por essa coincidência de instâncias.

Pode-se dizer, enfim, que a perspectiva editorial nos leva a entender a autoria como transitiva, isto é, exigente de complemento que lhe dê sentido, sendo esse complemento o que demanda administração. Pode-se dizer, então, que a gestão da obra aponta para a autoria, configurando-a. Ser autor de x implica que x resulta de todo um processo levado a cabo pelo funcionamento sistêmico de um campo, de um entrecampo, de um limiar... Conhecendo x, podemos entender como uma dada autoria se produz, às vezes até apagando seu processo de produção. Conhecendo x, entendemos de que modo uma obra dá

sustentação a uma autoria e a projeta (ou procura projetar) para este ou aquele panteão. Em todo caso, a autoria é sempre composta por um criador, por seu labor, e por labores adjuvantes, mais ou menos mostrados, mais ou menos enaltecidos de acordo com as injunções que delimitam, numa dada conjuntura, o mercado editorial.

Referências

- BAKHTIN, Michael. *Estética da criação verbal*. Trad. Maria Ermantina Galvão, 3 ed. São Paulo: Martins Fontes, 2000.
- BARTHES, Roland. A morte do autor. In: BARTHES, R. *O rumor da língua*. Trad. Mário Laranjeira. São Paulo: Editora Brasiliense, 1998.
- BENTON, Megan; GUTJAHN, Paul. *How typography conveys and affects meaning: from the Bible to comic books*. University of Massachusetts Press, 2001.
- BOURDIEU, Pierre. Uma revolução conservadora na edição. Trad. Luciana Salazar Salgado e José de Souza Muniz Jr. In: *Política e sociedade – revista de sociologia política*, Florianópolis, vol. 17 - no 39 - mai./ago. 2018, p. 198-249.
- BRAGANÇA, Aníbal. Sobre o editor – notas para sua história. In: *Em questão*, Porto Alegre, vol. 11, n° 12, jul./dez. 2005, p. 219-237.
- CASANOVA, Pascale. *República Mundial das Letras*. Trad. Marina Appenzeller. São Paulo: Estação Liberdade, 2002.
- ECO, Umberto. *Os limites da interpretação*. Tradução: Pérola de Carvalho, 2 ed. São Paulo Perspectiva, 2004.
- FALKVINGE, Rick. *History of Copyright: 7 episodes*. In: Falkvinge on liberty [https://falkvinge.net], 2011.
- FOUCAULT, Michel. O que é um autor? In: MOTA (org.). *Michel Foucault – Estética: literatura e pintura, música e cinema*. Tradução: Inês Dourado Barbosa. 2. ed. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 2006, p. 265-298. (Coleção Ditos e Escritos, vol. III)
- HANSEN, João Adolfo. Autor. In: JOBIM, J.L. (org.) *Palavras da crítica*. Rio de Janeiro: Imago, 1993, p. 11-43.
- LE GOFF, Jacques. *Os intelectuais na Idade Média*. Trad. Marcos de Castro. 8 ed. Rio de Janeiro: José Olympio, 2017.
- LESSIG, Lawrence. *Cultura Livre*. Vários tradutores. São Paulo: Trama, 2005.
- MAINGUENEAU, Dominique. *Contre Saint-Proust ou la fin de la Littérature*. Paris: Belin, 2006.
- MOLLIER, Jean-Yves. *O dinheiro e as letras: história do capitalismo industrial*. Trad. Katia Aily Camargo. São Paulo: Edusp, 2010.
- WOODMANSEE, Martha; JASZI, Peter (eds.). *The Construction of authorship: textual appropriation in law and literature*. 3rd. printing. London: Duke University Press, 2006.

Censor

ALEXANDRE AMARO E CASTRO

Oriunda do latim *censura*, esta palavra designa o indivíduo que, legitimado por um poder estabelecido, seleciona o que pode e o que não pode ser escrito, difundido e distribuído em um meio social. O censor funciona como um filtro que protege essa estrutura de poder de qualquer ameaça oriunda de um pensamento dissonante. Figura comum em regimes ditatoriais, o censor se coloca entre o texto e o público, julgando, analisando e selecionando o que pode e o que não pode ser lido. No período da ditadura militar no Brasil (1964-1985), houve casos constantes da ação de censores contra compositores da MPB, dentre os quais se destacam Gilberto Gil, Caetano Veloso e Chico Buarque. A impossibilidade de gravar suas músicas levou este último a criar o pseudônimo Julinho da Adelaide, para tentar enganar os censores e registrar suas canções nos álbuns.

Desde a ditadura Vargas, era comum a existência de um censor nas redações dos jornais, e seu trabalho consistia em avaliar o conteúdo da edição do dia seguinte, sugerindo mudanças ou proibindo palavras e ideias. Um caso famoso a esse respeito é narrado por Fernando Morais, autor do livro *Chatô, o rei do Brasil*, que cita a história de Ataliba, o último censor do jornal *O Estado de Minas*, durante a ditadura Vargas (1937-1945). Percebendo o enfraquecimento do regime em 1945, Assis Chateaubriand ordenou que o diretor do jornal, de que era o proprietário, dispensasse o censor de suas atividades. O diretor passa a ordem ao chefe de redação, que comunica a Ataliba que, daquela noite em diante, ele não deveria mais ir ao jornal. De acordo com o biógrafo, a frase de Ataliba soou como uma profecia: “Já entendi tudo, eu vou-me embora. Mas não tem importância, um dia eu volto”. Em 1º de abril de 1964, Ataliba estava de volta.

Nos presídios, a função do censor é exercida, por exemplo, por agentes penitenciários que leem todas as cartas que entram

ou saem do ambiente prisional, em busca de decifrar informações que podem estar codificadas na escrita de detentos, familiares ou advogados. Durante atividades pedagógicas em ambientes prisionais – como projetos de remição de pena pela leitura, há sempre um ou mais policiais que monitoram o que está sendo discutido entre professores voluntários e detentos, atuando explícita ou implicitamente como censores dos conteúdos das aulas.

Resultante de estruturas de poder totalitário, o censor é um instrumento de regulação e controle sobre o livre pensamento, considerado uma ameaça à ordem hierarquizada de governos despóticos.

O termo colofão ou cólofon originou-se do grego *Kolophōn* e encerra a ideia de coroamento, remate, encerramento, conclusão. O colofão é o último componente gráfico do livro. Apresenta-se discretamente, em fonte menor que a utilizada no texto, e sua localização, ao pé da última página, é, no dizer de Genette (2009, p. 35), “o registro de término do trabalho de impressão”. Breve e objetivo, o colofão fornece informações sobre serviços tipográficos como composição, impressão, gramatura do papel e fonte utilizada na composição.

A Associação Brasileira de Normas Técnicas – ABNT, por meio da NBR 6029/2006, indica referências normativas destinadas a editores, autores e usuários, nas quais observamos orientações para a elaboração do colofão. Ainda que breve, esse elemento pós-textual dos livros não é opcional, como glossários, apêndices, anexos ou até mesmo índices. Segundo a norma, o colofão é:

Elemento obrigatório. Localizado de preferência na última folha do miolo. Recomenda-se a indicação das especificações gráficas da publicação. No caso de a composição e a impressão serem executadas em mais de um estabelecimento, indicam-se os dados de todos eles (ABNT, 2006, p. 8).

A inscrição do colofão nas edições não é uma tarefa que surgiu com a invenção do códex. Desde a prática copista dos antigos manuscritos, observa-se, ao final do texto copiado, a presença do colofão – que naquela época trazia o nome do livro, a data do término do trabalho e o nome do copista. Alguns reiteravam que a cópia fora feita, do início ao fim, comparando e revisando signo por signo. Esse autor registra ainda que o colofão já aparecia nos textos inscritos em papiros no Egito antigo, assim como nos textos de escribas medievais. Só no ano de 1476, o tipógrafo publicador Echard Ratdolt transferiu para a folha de rosto o local e a data da impressão, bem como o nome do

publicador. A partir de então, sugeriram espaços distintos na periferia do livro para informações do publicador e do impressor.

O colofão pode, embora não frequentemente, apresentar-se de forma expandida. Chamado por Araújo (2008) de “folha de créditos”, esse formato é elaborado cuidadosamente de forma descritiva, tendo como conteúdo elementos de duas importantes etapas da produção de livros: a preparação de originais e a realização gráfica. Dentre as informações editoriais indicadas em livros, Genette considera a descrição da composição tipográfica, dada no colofão como uma das mais importantes. Ao afirmar isso, apresenta a sua justificativa: “O leitor tem o direito e até às vezes o dever de saber em que caracteres é composto o livro que tem em mãos” (GENETTE, 2009, p. 34), e ainda que “nenhum leitor, na verdade, deveria ser indiferente à apropriação das escolhas tipográficas” (GENETTE, 2009, p. 36). Esse autor diz ainda que não se deve esperar que o leitor reconheça os caracteres tipográficos sozinho. Logo, seria preciso informar isso a ele.

Resumido ou expandido, o colofão é elemento pós-textual obrigatório, mas nem sempre elaborado, como prescreve a sua norma. Morissawa (2008) refere-se às suas alterações de formato como “modernizações da prática editorial” e constata que é raro observar a ausência do nome e do endereço do impressor na última página de um livro. No entanto, Ceia (2009) observa que, em algumas edições, o colofão pode receber cuidados na sua diagramação para ter, por exemplo, uma forma não verbal, como “emblemas” ou “marcas de prestígio”. Algumas expressões como “fim”, “finis” e “Laus Deos” (Deus seja Louvado) também são indicadas por esse autor como exemplos de colofões encontrados em alguns livros.

Referências

- ARAÚJO, Emanuel. *A construção do livro: princípios da técnica de editoração*. Rio de Janeiro: Lexicon Editora Digital, 2008.
- ASSOCIAÇÃO BRASILEIRA DE NORMAS TÉCNICAS – ABNT. *Norma Brasileira NBR 6029/2006: Informação e Documentação – Livros e Folhetos*. Disponível em: <https://ppgipc.cienciassociais.ufg.br/up/378/o/NBR_6029_-_2006.pdf> Acessado em: 10/05/2019.
- CEIA, Carlos. *E-Dicionário de Termos Literários*. Universidade Nova Lisboa. Faculdade de Ciências Sociais e Humanas. Disponível em: <<http://edtl.fcsh.unl.pt/encyclopedia/prefix:c/>>. Acessado em: 11/05/2019.
- CUNHA, Antônio G. *Dicionário etmológico da Língua Portuguesa*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1982.
- GENETTE, Gérard. *Paratextos Editoriais*. Trad. Álvaro Faleiros. Cotia, SP: Ateliê EDITORIAL, 2009.
- MORISSAWA, Mistsue. *Os aspectos formais do livro. Editoração: arte e técnica*. Belo Horizonte: Fale/UFMG, 2008.

Contexto (s.m): 1. Chave de compreensão. 2. Elemento essencial ao *Urban Sketching* (desenho urbano). 3. Informação visual; narrativa; 4. Contação: de história; do momento; do agora; através do ato de desenhar. 5. Resultado consciente e incisivo da observação. 6. Escolha.

A definição de contexto é, segundo alguns dicionários, um conjunto de circunstâncias que, no fim, acabam por determinar o entendimento de um fato, texto, significado etc. No âmbito específico da linguagem do *Urban Sketching* (desenho urbano), o contexto é o elemento essencial da modalidade, chave de compreensão necessária para praticar/ler um esboço.

Sua importância é inerente à prática, mas a construção de sua posição de destaque não está precisamente colocada nas linhas do manifesto dos *Urban Sketchers*[1], e sim nas entrelinhas.

O manifesto é rígido por si só, característica própria do gênero, o que faz com que a prática do *Urban Sketching* e, nesse caso, do contexto, ganhe proporções diferentes e amplificadas pela posição e atuação de seus próprios participantes. Os itens do manifesto propícios à interpretação do contexto são os seguintes:

Nós fazemos desenhos de locação, através da observação direta, seja em ambientes externos ou internos.

Nossos desenhos contam histórias do dia a dia, dos lugares em que vivemos, e para onde viajamos.

Nossos desenhos são um registro do tempo e do lugar.

Nós somos fiéis às cenas que estamos retratando.[2]

Há de se considerar o sentido que a junção dos itens pode proporcionar para a total leitura desta “receita de bolo” que é o manifesto. Característico da linguagem, a prática do desenho urbano é realizada através de desenhos de observação, realizados *in loco*, como expresso no primeiro item. Porém, não é qualquer desenho de observação que pode ser considerado um desenho

urbano. No manifesto, já se exclui a fotografia como aparato para observar, por exemplo, o que fica implícito ao citar a “observação direta” (a fotografia seria uma espécie de observação indireta, se utilizada para o desenho). Para que seja *Urban Sketching*, não basta também fazer um simples desenho de observação. Como expresso no segundo item, os desenhos contam “histórias do dia a dia, dos lugares em que vivemos e para onde viajamos”. É a partir daí que podemos retirar a importância do contexto, como expresso por Campanario (2012):

Esboçar o ambiente urbano produz mais do que uma representação desenhada a mão de um dado lugar. Além de cada desenho existe uma história do que estava acontecendo na frente dos nossos olhos: um prédio sendo demolido, um negócio fechando as portas ou um encontro com um estranho no metrô. Esboços se transformam em acontecimentos em primeira mão da vida, à medida em que ela acontece.[3]

O ato de contar histórias através dos desenhos seria então uma espécie de narrativa, que só pode ser realizada em sua totalidade com a aplicação do contexto. Muitos artistas participantes do movimento reconhecem a necessidade de contar uma história, aplicando a técnica de diferentes formas. Gary Amaro, em Campanario (2012), vai dizer que, ao desenhar pessoas, tenta passar uma noção de caracterização a elas, fazendo com que despertem a sensação (através do desenho) de que estão pensando e respirando. Essa preocupação com o objeto desenhado e a forma como ele será apresentado ao público é uma das características do contexto. É o ato de decidir o que de fato entrará na cena desenhada. O artista vai dizer também que “Todos os meus esboços possuem uma qualidade narrativa. Eles são fragmentos de histórias”[4], confirmando a noção de que, mais do que apenas observar, o artista possui uma preocupação sobre o que está sendo contado ao público com aquele desenho.

O contexto pode ser entendido também por cada artista (e público) em particular. É comum que diferentes artistas possuam diferentes perspectivas no que se refere a contar uma história. Quais são as maneiras de se inserir contexto, segundo esses profissionais? Vejamos algumas: “A altura de uma pessoa é algo

com que todo mundo consegue se relacionar. Adicione pelo menos um transeunte em cada esboço”[5]; “Não desenhe tudo o que você está vendo.”; “Deixar um espaço negativo (espaço em branco) na página é sempre útil. Posteriormente, ele poderá ser usado para anotações, desenhos menores, carimbos e/ou para informações de data” (DAIKUBARA, 2018, p. 30); “É aí que reside o poder narrativo de um desenho: o artista tem o poder de condensar seus traços naqueles pontos que lhe parecem mais importantes e poderá deixar de fora as informações que não lhe dizem nada” (SCHEINBERGER, 2016, p. 56).

Curiosamente, muitas das dicas vão de encontro com alguns itens do manifesto. *Urban Sketching* é também um ato de edição. Segundo Felix Scheinberger (2016, p. 25), “(...) é importante ter em mente que o processo de desenhar envolve uma tomada de decisões e, principalmente, a compreensão de como isso acontece”. O artista possui o poder e a autonomia de decidir qual a melhor maneira de retratar a cena que está representando. Ele pode reforçar ou não algum aspecto narrativo dessa cena, adicionando contexto, na forma de coisas, pessoas, placas, animais etc, importantes na tarefa de ser um “registro do tempo e do lugar”. Muitas das dicas vistas são o oposto do item 4, quando ele diz que “nós somos fiéis às cenas que estamos retratando”. Nesse sentido, ser fiel à cena não é necessariamente desenhar tudo, como explicita Campanario, mas sim manter a essência daquilo que está sendo retratado, com as escolhas de cada artista.

O contexto pode ser aplicado não só com o desenho, mas sim com textos, carimbos e outras adições no processo. É muito comum na linguagem que se utilize desses recursos para enriquecer a experiência, tanto do artista quanto do leitor. Thorspecken vai dizer que “Um croqui – por definição – é incompleto, mas, ao escrever, você pode completar a cena” (THORSPECKEN, 2014, p. 37), ao que Scheinberger completa:

Mais do que permitidas, as observações escritas presentes em um sketchbook são capazes de aumentar a força narrativa de seus desenhos.

Os comentários dão origem a mais um nível de informação. (...) Isso serve para registrar a hora e o local em que o desenho foi executado e também para colocá-lo sob uma luz totalmente diferente: há uma grande diferença entre uma mulher sentada na rua à noite simplesmente porque quer ou porque ela é pobre e precisa vender lenços de papel para sobreviver. (SCHEINBERGER, 2016, p. 17)

A utilização do contexto é, em todos os sentidos, primordial à prática do Urban Sketching. Podemos pensá-lo como uma sucessão de escolhas feitas pelo artista capazes de enriquecer o repertório visual da cena, adicionando informações visuais suficientes para contar uma história, e não apenas desenhar ao acaso. A prática é carregada de significado, fruto de escolhas conscientes realizadas pelo artista no ato de observar, que acaba por transpor, desenhando, aquele momento específico ao papel. O contexto é nada mais do que utilizar recursos da linguagem para contar histórias reais, dos momentos, dos espaços e dos lugares, com suas respectivas técnicas e abordagens.

Notas

[1] Movimento internacional criado em 2007 pelo ilustrador Gabriel Campanario.

[2] Disponível em: <<http://brasil.urbansketchers.org/p/sobre-o-urban-sketchers-br.html>>. Acesso em 30 mar 2019.

[3] Tradução nossa. No original: “Sketching the urban environment produces more than a hand-drawn representation of a given place. Behind each drawing is a story of what was happening before our eyes: a building being torn down, a business closing its doors, or an encounter with a stranger in the subway. Sketches become first-person accounts of life as it happens”. (CAMPANARIO, 2012, p. 18).

[4] Tradução nossa. No original: “All of my sketches have a narrative quality to them. They are fragments of stories.” (CAMPANARIO, 2012, p. 40).

[5] Tradução nossa. No original: “The height of a person is something everyone can relate to. Add at least one passerby to every sketch.” (CAMPANARIO, 2012, p. 29).

Referências

- AULETE DIGITAL. Verbetes contexto. Disponível em: <<http://www.aulete.com.br/contexto>>. Acesso em 21 setembro 2020.
- CAMPANARIO, Gabriel. *The art of urban sketching: drawing on location around the world*. Beverly: Quarry Books, 2012.
- CAMPANARIO, Gabriel. *The urban sketching handbook: architecture and cityscapes: tips and techniques for drawing on location*. Beverly: Quarry Books, 2014.
- DAIKUBARA, Mike Yoshiaki. *Desenhe primeiro, pense depois: Comece a desenhar mesmo que você não tenha tempo, habilidade nem ferramentas*. São Paulo: Gustavo Gili, 2018.
- SCHEINBERGER, Felix. *Aquarela para urban sketchers: como desenhar, pintar e contar histórias coloridas*. São Paulo: Gustavo Gili, 2016.
- SCHEINBERGER, Felix. *Sketchbook sem limites: o companheiro de viagem do urban sketcher*. São Paulo: Gustavo Gili, 2017.
- THORSPECKEN, Thomas. *Guia completo de técnicas de desenho urbano*. São Paulo: Gustavo Gili, 2014.

Curadoria textual

LUIS ALBERTO BRANDÃO

O termo curadoria designa a atividade do curador (do latim *cūrātor, cūrātōris*), aquele que desempenha a ação de curar, no sentido genérico de cuidar, exercer cuidados, o qual veio a se desdobrar em sentidos específicos, sobretudo na linguagem médica e na jurídica. O elemento de composição *cur-* – que ocorre em vocábulos como *acurado, curioso, procura e seguro* (de *secūrus*) – vem do substantivo latino *cūra, cūrae*, cujo significado próprio é “cuidado”.

A figura do curador é bastante presente no campo das artes plásticas e originalmente identificava o responsável por montar, preservar, catalogar e exibir coleções. No decorrer do século xx, ao curador vão se associando novas funções. As mudanças estão relacionadas com a grande ênfase que se passa a atribuir às condições do espaço expositivo[1]. Não mais percebidas como objetos autônomos, autossuficientes, as obras de arte tornam-se indissociáveis do modo como entram em contato com o público. Idealizar e concretizar tal modo é a nova tarefa do curador, a qual, portanto, passa a ser considerada não apenas executora e administrativa, mas também conceitual e criadora.

O termo “curadoria” vem se difundindo em outras artes e outros campos, designando os afazeres referentes à concepção e à coordenação geral de diversos tipos de eventos. Também tem sido empregado de maneira expandida, como na expressão “curadoria do conhecimento”, que nomeia atividades que, envolvendo a conservação, a organização e o compartilhamento de informações, são exercidas em âmbitos como a imprensa, as redes sociais da internet e o sistema educacional.

Como se trata, no universo das artes e da informação, de uma atividade e de um agente relativamente recentes em termos históricos, a curadoria e o curador não possuem uma definição unívoca e consensual. Pode-se elencar, contudo, uma série de aspectos recorrentes nos debates sobre tal definição. O primeiro

aspecto associa a curadoria à ação de tornar visível. Pensa-se o curador como o responsável por estabelecer as condições de visibilidade, de apresentação de uma obra, de uma imagem ou de uma informação. Já que uma imagem (ou uma obra, ou uma informação) não tem o poder de se apresentar por si mesma, é importante não dissociá-la das formas e dos veículos mediante os quais se tem acesso a ela. Na base desse trabalho de mediação está a figura do curador.

O segundo aspecto, intimamente articulado ao primeiro, diz respeito à redefinição do que se entende por obra. Em acepção ampla, a obra não é um objeto independente, um ente a ser autonomamente percebido, mas um objeto exposto, situado em determinado espaço, isto é, em relação a outros entes, mesmo que eles possam ser convencionalmente tomados como acessórios e secundários. Nessa acepção, a obra, mais do que um objeto, considerado apenas em seu caráter estático e materialmente circunscrito, é um evento, um acontecimento, um processo. A curadoria leva em conta o caráter processual da obra, pois traz para o primeiro plano, juntamente com a objetividade da obra, os efeitos de recepção desejados, os quais pressupõem certos modos de se conceber o objeto[2].

Tendo em vista que a obra pode ser entendida como um evento (composto por objetos e/ou por outros eventos), o terceiro aspecto definidor da curadoria é a necessidade de haver um arcabouço conceitual geral que organize tal evento, por mais heterogêneo e aberto à imprevisibilidade que ele seja. A própria relação entre o que é previsível e o que não tem como ser previsto é um foco essencial para o trabalho do curador. Nesse trabalho, estabelece-se a concepção da obra; ou melhor, do evento da obra. O termo concepção possui uma complexidade bastante oportuna aqui, pois ele abrange a tarefa de lidar com os conceitos – a dimensão teórica e de idealização – e o desafio de executar tais conceitos – a dimensão prática, concreta, de realização das ideias.

Pensar a curadoria como processo de organização – de imagens, objetos, informações, textos –, indissociável de um

depurado e meticuloso trabalho de concepção, está na base do quarto aspecto: o curador compreendido como um narrador, agente que propõe relações, desenha linhas, mais ou menos explícitas, mais ou menos flexíveis, que conectam os diversos elementos que integram a obra como evento. Na qualidade de narrador, o curador propõe e experimenta arranjos, avalia seus efeitos potenciais, com o objetivo de decidir quais chegarão ao público; oferece marcos, referências, pontos de continuidade e de descontinuidade para a recepção dos elementos da obra.

Além de ser, em si mesma, uma atividade de mediação, a curadoria abarca outras instâncias de mediação, as quais explicita. Assim, um quinto aspecto relevante é o que define a curadoria como atividade coletiva, colaborativa, de autoria múltipla. A obra como evento pressupõe vários agentes, sendo que o público receptor é um dos principais, já que se entende a obra como a experiência da obra. O curador – ou uma equipe de curadores, trabalhando conjugadamente – é o agente que reúne esses diversos agentes, que define a rede que os interliga. Mas o papel do curador não se restringe ao de gestor, alguém que coordena funções já conhecidas, pois no trabalho de gestão, de coordenação, pode haver abertura para funções novas. Assim, o curador pode desempenhar papel propositivo, incitador, provocador, criativo.

No campo textual e editorial, os termos curadoria e curador são, até o presente momento, pouco utilizados[3]. O principal motivo é, provavelmente, o pressuposto de que à figura do curador em outras artes corresponde, no meio editorial, seja a figura do organizador – termo oficialmente utilizado para designar, em uma publicação coletiva, o agente responsável pela seleção, ordenação e apresentação de textos –, seja a figura do editor, entendido como aquele que gerencia várias funções concernentes tanto a aspectos intrínsecos a determinada publicação, a seu caráter de objeto concreto (um livro, por exemplo), quanto a aspectos extrínsecos a ela, como mecanismos de divulgação, distribuição, interferência cultural e o estabelecimento de linhas e políticas editoriais.

Outro motivo importante se relaciona ao fato de se comumente acreditar que, entre os agentes do campo textual e editorial, há uma nítida e indiscutível separação de tarefas, em conformidade com a tese de que autores produzem textos e editores produzem livros[4]. Em tal separação, defende-se como óbvia a premissa de que, em relação ao texto, o autor executa o trabalho de criação propriamente dito; o editor executa, no máximo, um trabalho de interferência e aprimoramento. Se é possível haver criação no ofício do editor, ela ocorreria em outras esferas, e não na esfera do texto. Essa separação rígida – em larga medida insatisfatória para o contexto de produção, edição, circulação e recepção de textos e suas formas de publicação na atualidade – leva a pensar que o editor poderia desempenhar o papel de curador exclusivamente em relação a aspectos não textuais de uma obra.

A noção de curadoria textual representa uma tentativa de interrogar tal separação, bem como de discutir as funções tradicionais e convencionalmente atribuídas aos agentes do campo textual e editorial – sobretudo, as funções do autor, do organizador e do editor. O curador textual não é apenas um organizador em sentido tradicional, já que concebe o texto em seus vínculos com instâncias extratextuais (nesse sentido, incorpora algo do editor). O curador textual não equivale ao editor em sentido tradicional, pois assume um papel de criação no âmbito do próprio texto (como o faz o autor) e não apenas no âmbito externo (como é característico do editor). O curador textual não se confunde com o autor em sentido tradicional, pois utiliza como material textos de outros autores (como faz o organizador); entretanto, submete esse material a uma visada criadora (diferentemente do que faz o organizador). Sem dúvida, existem muitos casos em que os agentes convencionalmente identificados como organizador e como editor extrapolam suas funções tradicionais. Adotar a expressão curadoria textual tem por finalidade explicitar essa expansão e essa mudança de funções. Trata-se, pois, não somente de substituir termos para

designar os agentes do campo textual e editorial, mas de redefinir o quadro de funções que compõe tal campo.

Cabe debater em que medida o significado expandido que os termos curadoria e curador têm desempenhado no campo das artes e da informação pode ser transposto para o campo textual e editorial. Nenhum campo é unívoco e homogêneo. Todos são compostos de várias instâncias, identificáveis em sua especificidade, mas fortemente interligadas. No campo das artes e da informação, pode-se considerar que toda obra (como evento) é constituída de pelo menos quatro instâncias: conceitual, objetual, expositiva e processual. O curador – ou a equipe curatorial – lida não apenas com uma delas, mas com todas.

É possível pensar que todo texto ou conjunto de textos, na qualidade de obra-evento – o que inclui a maneira como o texto é veiculado, ou seja, tudo o que ocorre no processo de editoração e de publicação –, também envolve essas quatro instâncias. O texto-obra é a realização de uma concepção geral. O texto-obra é um objeto concreto – são objetos concretos tanto a linguagem quanto o veículo que a disponibiliza. O texto-obra é um sistema de exposição, isto é, abarca os espaços nos quais o objeto – linguagem e seu veículo – se encontra com outros objetos e com o público. O texto-obra é um processo complexo que envolve diversas etapas, desde a idealização, passando pela produção de linguagem, a concretização dessa linguagem em um veículo, as inúmeras interferências, os modos de difusão, até chegar à recepção – ou seja, a íntegra do processo editorial em acepção expandida, nele incluídas a criação do texto e a previsão dos sistemas de recepção. Lidar com essas várias dimensões do texto-obra é o desafio da curadoria textual, que poderia ser denominada, portanto, de curadoria textual-editorial.

Notas

[1] De acordo com vários estudiosos, tal ênfase se verifica a partir do Modernismo e se intensifica na segunda metade do século xx. Cf. Hoffmann (2017); Obrist (2010); Ramos (2010)

[2] Ver, no presente livro, o verbete “(Espaços da) obra”.

[3] Vale mencionar dois livros que adotam a expressão curadoria textual: a edição comemorativa dos 50 anos da *RL – Revista Literária da UFMG* e a obra intitulada *Livro farol*. Observe-se que a expressão aparece somente na página de créditos e nos paratextos. Tendo em vista que ela não existe formalmente, ou seja, não está prevista nos sistemas de registro bibliográfico oficiais, a expressão curadoria textual (ou curador textual) não pode constar da capa do livro, da folha de rosto e da ficha catalográfica.

[4] Essa tese é problematizada sob diversos ângulos em *Livro: edição e tecnologia no século XXI*, de Ana Elisa Ribeiro.

Referências

- BRANDÃO, Luis Alberto (Org.). *Livro farol*. Belo Horizonte: LabeD, 2020.
- CORTELLA, Mario Sergio; DIMENSTEIN, Gilberto. *A era da curadoria: o que importa é saber o que importa*. Campinas: Papyrus 7 Mares, 2015.
- DEL CASTILLO, Sonia Salcedo. *Arte de expor: curadoria como exposis*. Rio de Janeiro: Nau, 2015.
- GOULART, Fernanda; BRANDÃO, Luis Alberto (Org.). *RL – Revista Literária da UFMG: 50 anos*. Belo Horizonte: Fale/UFMG, 2016.
- GROYS, Boris. *Arte poder*. Trad. Virginia Starling. Belo Horizonte: Editora da UFMG, 2015.
- HOFFMANN, Jens. *Curadoria de A a Z*. Trad. João Sette Camara. Rio de Janeiro: Cobogó, 2017.
- MAMMI, Lorenzo. *O que resta: arte e crítica de arte*. São Paulo: Companhia das Letras, 2012.
- OBRIST, Hans Ulrich. *Uma breve história da curadoria*. Trad. Ana Resende. São Paulo: BEI, 2010.
- RAMOS, Alexandre Dias (Org.). *Sobre o ofício do curador*. Porto Alegre: Zouk, 2010.
- RIBEIRO, Ana Elisa. *Livro: edição e tecnologias no século XXI*. Belo Horizonte: Moinhos; Contafios, 2018.

Desenho

ALEXANDRE LAGE ALVARENGA JUNIOR

Desenhar (v): 1. Inscrever. 2. Ato de rabiscar no: papel (ou qualquer superfície). 3. Criar: imagens; figuras; rabiscos; esboços. 4. Representar. 5. Dar corpo a: observação; abstração; imaginação; criação. 6. Fazer visual. 7. Meditação; autoconsciência; imersão.

Desenhar é a ação de inscrever, em determinada superfície, um desenho, uma figura, uma imagem, um grafismo, de modo a comunicar, ou criar, ou expor, ou parir, ou botar para fora, um sentimento, uma ideia, um conceito.

Artistas desenham desde que se entendem por gente. Esta é a concepção principal de todo e qualquer desenhista, quando confrontado com a famigerada pergunta: “Como você aprendeu a desenhar?”, que prontamente afirma: “desde criança”. É do senso comum que toda criança desenha. Por que, então, se chega em um momento de ruptura, no qual algumas delas se afastam desse ato criativo? Por que, também, algumas delas continuam?

Qualquer pessoa é capaz de desenhar. Basta um pedaço de papel e um lápis. Ou melhor, basta vontade. É comum que se desenhe para passar o tempo (normalmente associado à atividade de atender um telefone e, pendurado nele, realizar garatujas). Esse tipo de desenho está ao alcance de todos, sem distinções. Erroneamente, a concepção de desenhar está atrelada a talento, dom, bênção divina. Ao contrário, desenhar é pura transpiração. Desenha bem quem se propõe... desenhar, sempre. O desenhar bem é, também, um conceito abstrato, que pode ser melhor entendido se levarmos em consideração o seu objetivo e propósito. Desenha-se bem de diferentes formas, em diferentes estilos e abordagens. Daí a necessidade de categorizar alguns destes estilos: realista, hiper-realista, naturalista, impressionista, gráfico, malfeito. Não importa o estilo do desenhar, mas sim a intencionalidade daquele por trás da ação.

Desenhar serve também a diferentes propósitos, e sua utilidade se transforma quando vista por outros ângulos. Assim, surgem também categorias, de acordo com a finalidade: desenho industrial, desenho urbano, desenho artístico, desenho de moda, desenho arquitetônico etc. Dessa forma, nomeia-se de diferentes maneiras os profissionais do desenho, que podem ser conhecidos por diversas alcunhas, com grau maior ou menor de habilidade na prática: desenhista industrial, artista plástico, designer, desenhista projetista, ilustrador, quadrinista, tatuador, cartunista, entre outros.

O desenho pode ser linguagem, meio, propósito e ferramenta. Desenhar não deve ser confundido com ilustrar, por exemplo. O desenho pode ser a linguagem/ferramenta da ilustração, assim como a pintura, a colagem e assim por diante. Ilustrar implica contar uma história, transpor um texto (em seu sentido amplo) para a linguagem visual. Relação próxima pode ser inferida do ato de legendar. Ao legendar uma imagem, criam-se códigos de entendimento a ela. O ato de legendar seria o ilustrar na forma de texto? Esse é um bom questionamento. Já o ato de desenhar pode simplesmente existir, sem precisar implicar nada. Daí, às vezes, a necessidade de legendar. Uma legenda não define o significado de um desenho, assim como uma ilustração não define o significado de um texto. Essas relações de sentido são criadas para amplificar e potencializar os significados de tais manifestações visuais e textuais.

O ato de desenhar é uma tarefa libertadora e plural, capaz de se adequar a diferentes formas, propósitos e produtos, de acordo com o profissional (ou iniciante, interessado) por trás do uso consciente de suas potencialidades. Desenhar é, por fim, um ato de coragem. Esqueça toda a baboseira contada sobre dom e talento, no que tange a ação de desenhar. Desenha quem pega no lápis e, simplesmente, rabisca.

Referências

- AULETE DIGITAL. Verbete desenhar. Disponível em: <<http://www.aulete.com.br/desenhar>>. Acesso em 21 setembro 2020.
- AULETE DIGITAL. Verbete ilustrar. Disponível em: <<http://www.aulete.com.br/ilustrar>>. Acesso em 15 julho 2019.
- CAMPANARIO, Gabriel. *The art of urban sketching: drawing on location around the world*. Beverly: Quarry Books, 2012.
- CAMPANARIO, Gabriel. *Urban Sketchers*, 2019. Disponível em: <<http://www.urbansketchers.org/>>. Acesso em 15 julho 2019.
- DAIKUBARA, Mike Yoshiaki. *Desenhe primeiro, pense depois: comece a desenhar mesmo que você não tenha tempo, habilidade nem ferramentas*. São Paulo: Gustavo Gili, 2018.
- SCHNEIDER, Felix. *Sketchbook sem limites: o companheiro de viagem do urban sketcher*. São Paulo: Gustavo Gili, 2017.

A palavra inglesa *design* deriva do latim *designāre* e significa marcar, indicar. É considerada pela norma culta como um estrangeirismo, anomalia de linguagem, visto que há tradução para o termo na língua portuguesa. Design é traduzido como projeto e mesmo assim a expressão estrangeira continua sendo utilizada. Por quê? Uma provável resposta está na definição dessa palavra, já dicionarizada na forma como a utilizamos. O Houaiss define design como “concepção de um produto (máquina, utensílio, mobiliário, publicação etc.), no que se refere à sua forma física e funcionalidade” (HOUAISS, 2001, p. 995). Nesta primeira parte da definição dicionarizada, é possível conceber esses processos dentro da ideia de projeto. Mas a definição abrange ainda o design gráfico como um “conjunto de técnicas e de concepções estéticas aplicadas à representação visual de uma ideia ou mensagem”. Aqui, já não podemos enxergar todo um conjunto de técnicas específicas e presentes em diferentes áreas restritas à ideia de projeto. Almeida Junior reforça a dimensão do design quando lembra:

(...) como ocorre em vários níveis, envolvendo processos e graus de experiência diversos, design pode ser compreendido de várias formas: habilidade, estilo, engenharia, invenção, planejamento, refinamento, simples exercício de bom gosto ou ato de livre escolha (ALMEIDA JR., 2001, p. 15).

Importante lembrar que o design gráfico não se limita ao mercado de livros, revistas e jornais. Está presente também no mercado de embalagens, tipografias e mercados digitais, como o de games, sites e portais eletrônicos.

Na edição de livros, o design gráfico define o número de páginas, o tipo de letra, a gramatura do papel, as cores, o entrelinhamento, o estilo de composição, os paratextos, as capas, e vai além dessas tarefas. Consiste também em uma atividade que envolve o social, a técnica e também significações,

na compreensão de Gruszynski (2008). A autora aprofunda: “Consiste em um processo de articulação de signos visuais que têm como objetivo produzir uma mensagem – levando em conta seus aspectos informativos, estéticos e persuasivos – fazendo uso de uma série de procedimentos e ferramentas” (GRUSZYNSKI, 2008, p. 23). Podemos pensar esses procedimentos como tarefas da edição. Se um texto principal cercado de paratextos e protegido por capas constitui um livro, é certo que isso precisa de uma *forma* pensada especificamente para cada uma das partes que compõem esse objeto de leitura. Contudo, ao pensar os procedimentos, ferramentas e tarefas na idealização do design gráfico, é importante pensar também na sua possível materialidade, na sua produção. Kress e Van Leeuwen (2001), em estudo sobre recursos semióticos da multimodalidade[1] e suas práticas comunicativas, indicam o design como uma camada de significação sobre o discurso. Já sobre o design, duas outras camadas seriam sobrepostas: a produção e a distribuição. Em cada uma delas estariam presentes profissionais especializados em suas tarefas. Os autores descrevem a própria experiência como escritores para ilustrar o que dizem: “não podemos escolher em que tipo de papel o nosso trabalho será impresso e, portanto, que significado o papel vai acrescentar ao nosso trabalho” (KRESS; VAN LEEUWEN, 2001, p. 125, tradução nossa).

A partir dos anos 1980, a importância do design foi reconhecida e a sua presença ganhou destaque na cadeia de produção do livro. Araújo (2008) explica que tal importância foi conquistada pelo design “ao fazer da união entre o texto e a imagem uma fonte adicional de informação e expressão” (ARAÚJO, 2008, p. 277). A fala desse autor se aproxima da de Kress e Van Leeuwen quando estes afirmam que o “design fica a meio caminho entre conteúdo e expressão. É o lado conceitual da expressão” (KRESS; VAN LEEUWEN, 2001, p. 5, tradução nossa). Enquanto Araújo destaca a interação texto-imagem, Kress e Van Leeuwen destacam a interação conteúdo-expressão, sendo que em ambos os casos a mediação é feita pelo design. Já sobre a função do designer, Gruszynski (2008) evidencia o seu papel de relacionar

os recursos disponíveis a um objetivo determinado. Aqui é o designer que irá mediar recursos semióticos e possíveis formas de expressão.

O design gráfico tem na tipografia um de seus elementos mais importantes. Muito antes dos recursos semióticos trazidos pelas novas tecnologias, a tradição tipográfica já apresentava “qualidades essenciais ao design de tipos: contraste, simplicidade e proporção” (GRUSZYNSKI, 2008, p. 33). É fato que muitas edições de sucesso apresentaram design bastante discreto, mas todos elaborados com muito capricho na sua composição e especial atenção à tipografia. Em seus registros sobre o design gráfico de livros, Hendel (2003) aponta três abordagens tipográficas as quais considera principais: uma tipografia neutra, o mais neutra possível; uma tipografia alusiva, que intencionalmente nos leve ao tempo passado; e uma tipografia nova, que apresente um texto de uma forma única. Na visão de Hendel, não há verdades absolutas para o design ou tipografia de livros. Importante é “não sacrificar o texto ao design da moda ou empurrar o livro para o gueto das tipografias efêmeras” (HENDEL, 2003, p. 14).

Quanto aos profissionais do design gráfico, Almeida Júnior (2010) considera um erro a tentativa de uma definição unidimensional uma vez que o designer “esbarra no próprio delineamento conceitual de uma área abrangente e interdisciplinar que é o design” (ALMEIDA JR., 2010, p. 19). No entanto, esse autor explica o enquadramento desses profissionais segundo a Classificação Brasileira de Ocupações – CBO, que reconhece o designer como profissional das ciências e das artes, mais especificamente no grupo dos “desenhistas industriais” e no subgrupo dos “desenhistas de produto gráfico”. No texto dessa classificação, a expressão “design gráfico” é substituída por “design editorial”. Em tempos de tecnologias avançadas e busca permanente pela inovação, torna-se cada vez mais difícil para esses profissionais fazerem as escolhas mais acertadas. Retomando Gruszynski (2008) ao afirmar que é de responsabilidade do designer a interação dos recursos disponíveis, segundo os objetivos que se pretende alcançar, pode-se concluir que o designer precisa não

só desenvolver novas competências e mantê-las em constante atualização, mas também manter o controle da sua própria criatividade. O design gráfico exige de seu idealizador um olhar criativo e, ao mesmo tempo, disciplinado, para que se possa criar um objeto singular sem comprometimento da sua legibilidade.

Nota

[1] Terminologia usada por Kress e Van Leeuwen para se referirem aos diferentes modos semióticos usados simultaneamente na comunicação de um significado.

Referências

- ALMEIDA JR, Licínio. Idiossincrasias do Design. In: NOJIMA, Vera Lúcia; ALMEIDA JR, Licínio. *Design, comunicação e semiótica*. Rio de Janeiro: Editora 2AB, 2010. p. 19-35.
- ARAÚJO, Emanuel. *A construção do livro: princípios da técnica de editoração*. Rio de Janeiro: Lexicon Editora Digital, 2008.
- BECHARA, Evanildo. *Moderna Gramática Portuguesa*. Rio de Janeiro: Lucerna, 2006.
- CAMPOS, Gisela Belluzzo de. *Design Gráfico em uma perspectiva ampliada*. Disponível em: <https://www.researchgate.net/.../235946904_design-grafico-em-uma-perspectiva-ampliada> Acesso em: 16/01/2019.
- FERRARA, Lucrecia D’Alessio. *Design em Espaços*. São Paulo: Edições Rosari, 2002.
- GRUSZYNSKI, Ana Cláudia. *Design Gráfico: do invisível ao ilegível*. São Paulo: Edições Rosari, 2008.
- HENDEL, Richard. *O design do livro*. Trad. geral de Gerson de Souza e Lúcio Manfredi. São Paulo: Ateliê Editorial, 2003.
- HOUAISS, Antônio. *Dicionário Houaiss da língua portuguesa*. Rio de Janeiro: Editora Objetiva, 2001.
- KRESS, G; VAN LEEUWEN, T. *Multimodal Discourse: The modes and media of contemporary communication*. London: Hodder Education, 2001.

Editar (v.t.d.): 1. Interferir em textos, sons, imagens estáticas, imagens em movimento etc. 2. Trabalhar para que uma materialidade discursiva ganhe adequada circulação. 3. Atribuição profissional do editor e daqueles/as que trabalham sob sua supervisão. 4. Publicar.

Remetida ao universo dos livros, a palavra “edição” – cuja etimologia encontra-se devidamente explorada no clássico *A construção do livro*, de Emanuel Araújo – tem, pelo menos, três acepções correntes na língua portuguesa. Na primeira, o termo refere-se ao objeto publicado e vem frequentemente qualificado: primeira edição, edição comentada, edição princeps etc. Na segunda, o termo é tomado como sinônimo de “publicação”, ou seja, o ato de tornar público, e também designa, metonimicamente, o mercado ou o campo da publicação (“a edição de livros no Brasil”), ou seja, a prática publicadora tomada de modo coletivo e institucionalizado. Por fim, a palavra edição designa o processo de editar – que também é uma prática, mas de outra natureza que a da publicação propriamente dita. É nesta terceira acepção que me detenho mais adiante.

Na língua inglesa, essas três acepções correspondem, *grosso modo*, aos vocábulos *edition*, *publishing* e *editing*. Tal como o espanhol e o francês, o português não possui três vocábulos de amplo uso para esses três usos diferentes, o que torna necessário esse primeiro esforço de distinção. No Brasil, os primeiros cursos superiores de formação para o mercado editorial, vinculados às escolas de Comunicação, resolveram parcialmente essa questão ao adotar o nome Produção Editorial, que remete mais diretamente à terceira acepção supracitada. Outro termo utilizado, tanto nesses cursos como fora deles, é Editoração, palavra esdrúxula que, ademais, mantém o inconveniente de referir-se tanto ao *publishing* como ao *editing*, ou ainda de ser

tomada como sinônimo de “editoração eletrônica”, uma fase específica do processo editorial.

De todo modo, é certo que muitas vezes se usa o termo “edição” de maneira que os três significados se misturem. Quando se diz, por exemplo, que uma edição é primorosa, se está referindo tanto ao objeto (de feições primorosas) quanto ao processo de trabalho (supostamente primoroso) que lhe deu origem. Ao mencionar a “edição de livros infantis”, pode-se estar falando tanto do processo editorial como da publicação (e, ainda, de um nicho de mercado). Ainda, quando se fala da “edição póstuma” de um autor ou de uma obra, os três significados podem estar em jogo. De fato, nos é custoso separar o objeto (*edition*) tanto das práticas (manuais e intelectuais) que lhe deram uma precisa materialidade (*editing*) quanto das práticas (comerciais, sobretudo) que lhe atribuem um lugar no mundo (*publishing*). Não obstante, essa separação é um exercício analítico importante para o adequado estudo desse universo.

Um segundo aspecto a ser considerado é que os termos “edição”, “editar” e “editor” não são usados apenas no universo dos livros. Na fatura de outros produtos simbólicos, estas são palavras muito correntes e designam uma série de funções, atribuições, protocolos, ferramentas e processos de trabalho cujo objetivo primordial é preparar certos materiais “brutos” (nas editoras, os chamados “originais”) para circular publicamente. Fala-se em edição (e editor) de texto, de arte, de imagem, de vídeo, de som etc., porque todas essas materialidades, e as infinitas combinações entre elas, são editáveis, ou seja, manipuláveis de acordo com certos critérios (legibilidade, clareza, beleza, equilíbrio, atratividade comercial, fidelidade às ideias do autor etc.). Uma quantidade imensa de procedimentos (retextualização, paratextualização, checagem, tradução, diagramação, mixagem, decupagem, finalização etc.) poderia ser considerada, portanto, subdivisões ou etapas desse “editar”, processo orquestrado por uma figura muitas vezes denominada “editor(a)”.

O argumento central desta longa digressão metalinguística é que a edição (como prática de editar) precede a publicação

propriamente dita e dela se diferencia de modo fundamental. Para a reflexão acadêmica sobre edição, trata-se de pensar essas duas instâncias como níveis de observação diferentes e, no limite, como objetos construídos de modo distinto, para objetivos precisos.

Um bom ponto de partida para abordar esse nível de observação – o editar – é um texto de Howard Becker que analisei em outra oportunidade. Trata-se do capítulo “Editing”, o sétimo da obra *Art Worlds*, lançada em 1982 (considero aqui a edição em espanhol, de 2008). Em linhas gerais, o argumento central do sociólogo norte-americano é o de que, para entender o funcionamento dos “mundos da arte” (a literatura, a música, o teatro etc.), é preciso entender toda a rede de trabalho cooperativo que torna esses mundos possíveis. O objetivo é deslocar o olhar das figuras de autoria e autoridade, que são os responsáveis intelectuais e legais pelas obras que circulam publicamente, e observar os bastidores do processo. Na proposta radical de Becker, o fabricante de instrumentos, o funcionário da bilheteria do teatro e a empregada doméstica do escritor também fazem parte dos mundos da arte e devem, portanto, ser considerados.

Após relatar casos conhecidos de intervenção dos editores em textos célebres da literatura, o autor decide chamar de *editing* todo o conjunto “[d]as múltiplas decisões que no curso da vida de um trabalho tomam as diferentes pessoas que colaboram em sua produção” (BECKER, 2008, p. 228). A justificativa é simples: “[o] editor literário, o arquétipo do participante não artista nessas decisões, ilustra tão bem o que eu penso, que permite que chamemos de edição a todo processo de decisões, quem quer e quando quer que as tome” (BECKER, 2008, p. 232). Complementarmente, o sociólogo define os “momentos editoriais” como ocasiões nas quais decisões-chave são tomadas, e que caberia ao pesquisador analisar. Nessa perspectiva, a nota improvisada que um músico imprime a uma dada partitura; a seleção de obras que um curador realiza num acervo para uma exposição; as escolhas prosódicas e gestuais de um poeta ao recitar num *slam*; e o “não” que Raimundo Silva, da *História do Cerco de Lisboa*, de José

Saramago, decide acrescentar ao texto que está revisando, são momentos editoriais.

Conforme explorei naquela ocasião, o quase inevitável confronto entre o conceito beckeriano de “mundo” e o conceito bourdiesiano de “campo” leva a um falso dilema, pois não se trata de duas perspectivas teóricas diferentes sobre um mesmo fenômeno, e sim sobre a construção de dois objetos de análise distintos (ainda que complementares): Becker nos ajuda a pensar o *editing*, enquanto Bourdieu nos ajuda a entender o *publishing*. Por isso, é preciso insistir na metalinguagem: mais do que um exercício mental vazio sobre os significados de um sintagma, a explicitação do que se quer dizer quando se enuncia “edição” ou “editar” é um requisito fundamental, mesmo para estudar aqueles casos (autoedição, edição artesanal, edição independente etc.) em que tudo parece vir junto e misturado.

Para fins de retomada e conclusão, pode-se definir o “editar” como um conjunto de práticas destinadas a preparar materiais simbólicos para circular publicamente (ainda que destinados a públicos específicos, como os relatórios institucionais). Se, por um lado, a generalidade beckeriana dessa definição tem o inconveniente de colocar muitas coisas distintas num mesmo saco, ela tem pelo menos três vantagens: (1) diferenciar essas práticas de outras similares a ela (como a correção de textos em contexto escolar ou a manipulação de acervos pessoais), mas que diferem dela por não terem a publicação como horizonte ou finalidade; (2) considerar o vínculo inextricável entre *editing* e *publishing* sem borrar as especificidades de cada um como objeto de análise; (3) restituir a uma série de práticas profissionais quase invisíveis e praticamente desconhecidas seu caráter (no sentido ético) fundamental: contribuir para o (re)ordenamento da *res publica*.

Referências

- ARAÚJO, Emanuel. *A construção do livro: princípios da técnica de editoração*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira; Brasília: INL, 1986.
- BECKER, Howard B. La edición. In: BECKER, Howard B. *Los mundos del arte: sociología del trabajo artístico*. Bernal: Universidad Nacional de Quilmes, 2008. p. 225-262.
- MUNIZ JR., José de Souza. Da edição-metáfora à edição-objeto. In: MUNIZ JR., José de Souza. *Tinha um editor no meio do caminho: questões contemporâneas de edição, preparação e revisão textual*. Divinópolis: Artigo A, 2018(a). p. 73-91.
- MUNIZ JR., José de Souza. O mercado profissional e a formação em edição. In: OLIVEIRA, Luiz Henrique Silva de; MOREIRA, Wagner (Org.). *Edição & Crítica*. Belo Horizonte: CEFET-MG, 2018(b). p. 37-63.
- SARAMAGO, José. *História do Cerco de Lisboa*. São Paulo: Companhia das Letras, 1999.

Edição independente

JOSÉ DE SOUZA MUNIZ JR.

Edição independente (s.f. + adj.): **1.** Produção e publicação de objetos editoriais fora das editoras (comerciais). **2.** Produção e publicação de objetos editoriais fora dos conglomerados (transnacionais). **3.** Produção e publicação de objetos editoriais sem financiamento (público). **4.** Autopublicação. **5.** Edição autônoma, artesanal, não comercial, disruptiva, ousada, rebelde, vanguardista, socialmente comprometida, socialmente descomprometida, diletante, militante etc. etc. etc. **6.** Edição “independente”.

Os modos de circunscrever a edição independente são tão diversos e numerosos quantas sejam as definições possíveis de independência, termo que é constitutivamente polissêmico, porque relacional: ela sempre se define com relação a uma fonte de dependência (da qual supostamente se deseja distanciar ou libertar) e a uma qualidade específica de relação (afetiva, econômica, ideológica etc.). Nesse sentido, dizer edição/autor/ editora independente supõe a existência de dois vazios semânticos: “independente de quem?” e “independente em que sentido?”. Tal como descrever um juiz, um jornalista, um jovem ou um país como independente supõe fazer-se essas perguntas, com a edição não é diferente.

O uso do adjetivo “independente” para qualificar produtores e práticas culturais tem uma longa história no Ocidente. Pode-se destacar, como episódio talvez inaugural, o surgimento do Salon des Artistes Indépendants, em 1884, na França. Françoise Lucbert nota que,

(...) em suas memórias sobre o período, vários simbolistas falam do prestígio que representava, para eles, a palavra ‘independente’. Servindo para designar os bons artistas que se recusam a ser subservientes a uma escola, o termo corresponde, na verdade, a um ideal” (LUCBERT, 1999, p. 59-60).

Naquele momento, portanto, o adjetivo servia principalmente para designar um gesto de dissidência ou rebeldia frente às instituições dominantes do universo artístico, como a Academia francesa. Como ponto de contraste, tome-se o caso do manifesto *Por uma arte revolucionária e independente*, elaborado em 1938 por André Breton, Leon Trotsky e Diego Rivera (este último não reportado como autor). Nesse documento, o argumento central é de contraposição à censura e à cooptação dos artistas pelos governos autoritários vigentes naquele momento: “A arte revolucionária independente deve unir-se para a luta contra as perseguições reacionárias e proclamar bem alto seu direito à existência” (BRETON; TROTSKI, 1985, p. 45). Neste caso, então, o Estado é o inimigo contra o qual os autoproclamados “independentes” se arvoram.

Durante todo o século xx, agentes das artes, do cinema, da música, do jornalismo e de outros campos de produção simbólica recorreram a esse sintagma para sustentar um posicionamento de não subordinação a instâncias de pressão como a Igreja, o Estado, os partidos políticos e o próprio mercado (representado especialmente pelas empresas que dominam certos setores, como é o caso dos grandes estúdios de cinema de Hollywood). No caso da edição, o termo ganhou uma circulação mais ampla nas últimas três décadas (pelo menos nas línguas neolatinas). Trata-se de um momento no qual o mercado do livro passou por um forte processo de concentração de propriedade: os grandes grupos (mormente os de capital transnacional) começam a abocanhar as pequenas e médias editoras, e outras grandes editoras se fundem, constituindo conglomerados e *holdings*. No centro do sistema, dominando os nichos mais rentáveis, estão as grandes e as gigantes. Nas bordas, dedicando-se a nichos mais especializados, de públicos restritos, as (poucas) médias, as (muitas) pequenas e as (muitíssimas) minúsculas: as independentes. Fato é que, dentro desse segundo grupo, a enorme diversidade de projetos não nos permite divisar qualquer critério de unificação. O único fator que nos permite denominá-las independentes é o fato de que elas assim se classificam.

Nestas últimas décadas, a intensa circulação do termo “independente”, tanto na edição quanto em outros campos de produção simbólica, instaura um terreno comum de inter(in) compreensão que dá bases para a cooperação e o confronto, e para a explicitação de afiliações, afinidades, repulsas e distâncias. O adjetivo se torna moeda corrente na definição mútua dos modos de ser e de fazer na produção simbólica, mas o valor que se atribui a ele (e aos projetos assim designados) mostra-se variável. Pode-se dizer, por isso, que o “independente” torna-se uma “fórmula discursiva”:

Em um momento do debate público, uma sequência verbal, formalmente demarcável e relativamente estável do ponto de vista da descrição linguística que se pode fazer dela, põe-se a funcionar nos discursos produzidos no espaço público como uma sequência tão partilhada quanto problemática. Empregada em usos públicos que a investem de questões sociopolíticas por vezes contraditórias, essa sequência conhece, então, um regime discursivo que faz dela uma fórmula (KRIEG-PLANQUE, 2011, p. 12).

A definição de editor independente foi e segue, então, sendo um objeto de disputa. Os editores e seus agenciamentos coletivos (associações, câmaras, eventos etc.) acabam por sustentar posicionamentos muito diferentes, quando não antagônicos, sobre essa questão. Para alguns, edição independente é não estar atado a qualquer instância de pressão ou financiamento; para outros, algumas dessas instâncias (como o Estado) valem, desde que não interfiram sobre as formas e os conteúdos da cultura; para outros, ser independente é não estar dentro de um grande conglomerado; por fim, para outros tantos (os autores autopublicados), trata-se de não depender de um editor. Alguns documentos, como as declarações elaboradas nos encontros periódicos da Associação Internacional de Editores Independentes, tornam-se pontos de observação privilegiados por tentarem dar algo de estabilidade a essa semântica controversa.

A contrapelo dessas cristalizações, necessárias à representação e ação política dos próprios editores, é preciso insistir analiticamente na opacidade do termo. Trata-se, então, de pensar

a edição independente como artifício, ou seja, como conjunto de posicionamentos, discursos e estratégias (editoriais e extraeditoriais) que constroem, individual e coletivamente, estilos de presença no mercado editorial. Esses estilos costumam ser marcados pela ousadia e pelo experimentalismo; por uma postura de autonomia intelectual e financeira; pela busca de formas alternativas de produção e circulação dos objetos; e pela escolha de temas, autores/as e abordagens pouco comuns nas editoras do dito *mainstream*. Contudo, nenhum desses traços – quer tomados individualmente, quer considerados em conjunto – são definidores da edição independente, cuja circunscrição dança ao sabor das forças sociopolíticas que tangem a prática editorial no tempo presente.

Referências

- BRETON, André; TROTSKI, Leon. *Por uma arte revolucionária independente*. Trad. Carmen Sylvia Guedes; Rosa Maria Boaventura. São Paulo: Paz e Terra/CEMAP, 1985.
- KRIEG-PLANQUE, Alice. 'Fórmulas' e 'lugares discursivos': propostas para a análise do discurso político. In: MOTTA, Ana Raquel; SALGADO, Luciana Salazar (Orgs.). *Fórmulas discursivas*. São Paulo: Contexto, 2011. p. 11-40.
- LUCBERT, Françoise. La mise en lumière des indépendants. Le mythe de l'artiste isolé chez les écrivains symbolistes français. *RACAR: revue d'art canadienne*, v. 26, n. 1/2, 1999, p. 59-60.
- MUNIZ JR., José de Souza. Os sentidos da produção cultural independente: usos e abusos de uma noção instável. *Parágrafo*, v. 4, p. 107-116, 2016.
- MUNIZ JR., José de Souza. A Sagração da Primavera: formação de conglomerados e coletivização da independência. In: GRUSZYNSKI, Ana; MARTINS, Bruno; GONÇALVES, Márcio. (Org.). *Edição: agentes e objetos*. Belo Horizonte: PPGCOM-UFMG, 2018.

Imagem

JOSIMAR GONÇALVES RIBEIRO

Imagem: [Do lat. *Imāgo, inis*] s.f. 1. representação visível de um ser ou objeto por meio artísticos ou técnicos {i. *desenhada, gravada, esculpida*}. 2. cena, quadro {i. *urbanas*}. 3. reprodução visual por reflexo {i. *no espelho*}. 4. fig. réplica, retrato {é a i. *do pai*}. 5. fig. conceito de que uma pessoa goza junto a outras {*teve a i. abalada pelo escândalo*} (HOVAISS, 2011, p. 514).

A imagem pode nos dizer tantas coisas que se torna capaz de nos conduzir a inúmeras viagens, tanto reais quanto fictícias. Ela consegue prender a atenção e até capturar nossa alma, por isso Flaubert era contrário à associação de ilustrações às palavras. Segundo ele, “(...)a descrição literária mais bela é devorada pelo mais reles desenho” (FLAUBERT citado por MANGUEL, 1997, p. 20). A minha história fornece um exemplo dessa situação, pois foi justamente uma imagem que me transportou para o mundo da leitura aos 5 anos de idade, fase da infância em que somos facilmente guiados pela aparência.

Estas lembranças da infância são recortes que, na “maioria das recordações que buscamos, aparecem à nossa frente sob a forma de *imagens* visuais” (BENJAMIN, 1994, p. 48). Elas costumam surgir de forma isolada, de frequência involuntária e de natureza enigmática. A sensação é de um mergulho profundo nas águas do tempo, de forma que ele conduz momentos reminiscências da nossa existência.

Essas imagens revelam pontos fantasmagóricos, pois devolvem uma vida após a morte. A sobrevivência contida nelas investiga o item essencial que determina a eternidade, o porquê elas são lembradas, ou seja, renascidas. Logo, busca-se o rastro: os sintomas e fantasmas que as evidenciam, ou seja, a *Nachleben* conceituada por Warburg, em que há uma “(...) tentativa de atravessar paredes, de desenclausurar a *imagem* e o tempo que ela carrega – ou que a carrega” (DIDI-HUBERMAN, 2013, p. 34).

O rompimento deste concreto ocorre pelo pensamento, já que a reprodução como afirma Rancière, é o “(...) objeto de

pensamento. Imagem pensativa, então, é uma *imagem* que encerra pensamento não pensado, pensamento não atribuível à intenção de quem a cria e que produz efeito sobre quem a vê sem que este a ligue a um objeto determinado” (RANCIÈRE, 2012, p. 103).

O efeito produzido pela imagem pensativa se converte em representação do mundo como forma de testemunho documental da realidade, isto é, um “(...) meio de conhecimento e elemento de fixação da memória histórico- cultural (...)” (KOSSOY, 2007, p. 33). Elementos que constituem a essência de um povo. Por isso a perpetuação de indivíduos e de nações por territórios e anos.

Assim, a eternidade da história, da cultura, do ser humano está interligada pelas diversas perspectivas do olhar, as várias imagens polissêmicas que “ (...) também abre para uma variedade de possibilidade de significados” (KRESS; VAN LEEUWEN, 2006, p. 18)[1]. Sentidos que são atravessados pelo contexto, pela história, pelo tempo que instigam, e anseiam outras definições que não sejam imagens: reminiscentes, sobreviventes pensativas, devoradoras, representativas documentais, polissêmicas.

As imagens são oníricas, dotadas da “Arte de ser [fazer] feliz”, em que Cecília Meireles explica:

(...) quando falo dessas pequenas felicidades certas, que estão diante de cada janela, uns dizem que essas coisas não existem, outros que só existem diante das minhas janelas, e outros, finalmente, que é preciso aprender a olhar para poder vê-las assim (MEIRELES, 1976, p. 27).

O olhar aprendiz desenha inúmeras imagens que correspondem entre si, no movimento contínuo de ir e vir, entre emissor e receptor. São representações de formas de vidas escritas em cartas, ou das cartas, impressos em papéis de diferentes texturas, indo alcançar até a memória. Lugar de arquivamento de variadas imagens que nos acompanham desde o instante em que se abre os olhos e se constata que tudo é imagem.

Nota

[1] Tradução nossa para: “ (...) too open to a variety of possible meanings.”

Referências

- BENJAMIN, Walter. A imagem de Proust. In: *Magia e técnica, arte e política: ensaios sobre literatura e história da cultura*. Trad. Sérgio Paulo Rouanet. 7 ed. São Paulo: Brasiliense, 1994. p.36-49.
- DIDI-HUBERMAN, Georges. *A imagem sobrevivente: história da arte e tempo dos fantasmas segundo Aby Warburg*. Trad. Vera Ribeiro. Rio de Janeiro: Contraponto. 2013. p. 11-94.
- HOUAISS, Antônio. *Dicionário Houaiss Conciso*. São Paulo: Moderna, 2011.
- KOSSOY, Boris. *Os tempos da fotografia: o efêmero e o perpétuo*. Cotia, SP: Ateliê Editorial. 2007.
- KRESS, Gunther; VAN LEEUWEN, Theo. *Reading images: the grammar of visual design*. 2 ed. Routledge: Taylor & Francis Group, 2006.
- MANGUEL, Alberto. O espectador comum: a imagem como narrativa. In: MANGUEL, Alberto. *Lendo imagens*. Trad. Rubens Figueiredo, Rosaura Eichenberg, Cláudia Strauch. São Paulo: Companhia das Letras, 1997.
- MEIRELES, Cecília. *Escolha seu sonho*. São Paulo: Círculo do Livro, 1976.
- RANCIÈRE, Jacques. *O espectador emancipado*. Trad. Ivone C. Benedetti. São Paulo: Editora WMF Martins Fontes, 2012.

As dificuldades encontradas na busca por uma definição de literatura digital são muitas; dizem respeito, entre outras coisas, ao fato de que literatura digital não concerne apenas a um gênero emergente, um tipo de texto ou um estilo autoral, mas sim a um sistema que, embora mantenha vínculos teóricos e epistemológicos importantes com o sistema literário, a ele coloca não menos importantes questionamentos. Compreender a literatura digital como sistema significa considerá-la como fenômeno que reúne distintos fatores na sua constituição: o texto na sua materialidade inscricional e nos seus circuitos de circulação, mas também as relações entre produtores, consumidores, as instituições legitimadoras, o mercado e o repertório (ou repertórios) com os quais esse texto dialoga e no interior dos quais (bem ou mal) se acomoda. Todos esses fatores são atravessados pelas especificidades do contexto digital, que pressupõe outros modos de produção (de bens materiais e culturais) e outras subjetividades. A complexidade é redobrada ao levar-se em consideração a natureza liminar e experimental da literatura digital, cuja inespecificidade é, ao mesmo tempo, motivo e resultado de suas fronteiras porosas, que exigem do analista uma abordagem multidisciplinar.

Tais dificuldades fazem-se sentir até mesmo na impossibilidade de adoção de uma terminologia única, e variações podem ser observadas tanto no que diz respeito ao recorte temporal – p. ex. o termo ciberliteratura, embora popular entre meados dos anos 1990 e início dos anos 2000 é, atualmente, muito pouco empregado da bibliografia teórico-crítica sobre o assunto –, quanto no que diz respeito às regiões geográficas de onde provêm os estudos – p. ex. no contexto norte-americano, adota-se o termo *electronic literature* (literatura eletrônica); no contexto francês, *littérature numérique* (literatura numérica); no contexto canadense francófono, *littérature hypermédiatique*

(literatura hipermídia); no contexto latino-americano, tem se consolidado o termo literatura digital.

Um breve percurso pelas definições e pelos contextos de seu surgimento, pode ser útil para a proposição que se quer fazer, aqui.

Chris Funkhouser delimita o escopo temporal do que ele chama de *digital poetry* (poesia digital). Para o autor, a produção literária que experimentava com os meios eletrônicos antes do surgimento da World Wide Web, ou seja, antes de 1995, deve ser considerada como pertencente a uma pré-história da literatura digital. Isso aponta para o fato de que, para o autor, a compreensão da poesia digital está estreitamente relacionada com as possibilidades técnicas e poéticas trazidas pela popularização da rede mundial de computadores. Se o marco temporal parece frágil – como todos os marcos temporais, quando se trata de literatura –, ele se mostra útil ao delimitar um período de interesse para a observação do fenômeno, ao eleger o surgimento de uma técnica e de uma tecnologia específicas como lastro, o que nos parece mais pertinente, nesse caso, do que a eleição do surgimento de uma obra, o que é muito comum na história literária.

Em 1999, a Electronic Literature Organization (ELO) inicia as suas atividades e umas das dificuldades enfrentadas pelo grupo fundador foi a de propor um termo que pudesse definir os objetos artísticos que seriam do escopo da organização sem, contudo, estreitar demasiadamente o seu campo de interesse, então emergente. Além disso, havia a necessidade de contemplar duas linhagens de obras e de autores que, na ocasião, se organizavam em torno da ficção hipertextual, por um lado, e da poesia eletrônica, por outro. É a partir dessa conjuntura que o termo “Electronic Literature” (literatura eletrônica) é escolhido, a despeito de seu tom ligeiramente anacrônico e, pode-se até mesmo considerar, incompatível com as características das obras que a organização pretendia, desde então, fomentar, estudar e preservar: aquelas criadas em mídia digital. É em 2004 que a ELO, enfim, define o que vinha compreendendo pelo termo: “Literatura

eletrônica ou e-lit refere-se a obras com aspectos literários importantes que fazem uso dos recursos e contextos possibilitados por um computador ligado ou não em rede” (FUNKHOUSER, 2017, n.p., tradução nossa). Os distintos projetos capitaneados pela ELO – antologias de literatura digital, publicação de estudos críticos de fôlego, projetos relacionados à preservação e ao ensino da literatura eletrônica –, o pioneirismo de suas reflexões, os financiamentos que recebeu desde o seu surgimento, o fato de ser acolhida pelas mais prestigiadas instituições de ensino e de ser dirigida por especialistas de renome possibilitaram que o termo literatura eletrônica fosse, paulatinamente, se consolidando para fazer referência à produção literária que usa as potencialidades dos novos meios na sua fatura.

Um passo importante para essa consolidação se deu com o estabelecimento do Consortium on Electronic Literature (CELL), em 2010. Mais um dos projetos da ELO, o CELL Project reúne organizações, centros de pesquisa e laboratórios dos Estados Unidos da América, Canadá e Europa e, por meio de um trabalho colaborativo, em rede, tem estabelecido uma taxonomia para a descrição das dimensões técnicas e poéticas da produção literária digital, mapeada pelos repositórios, arquivos e antologias produzidos pelos seus integrantes. E, assim, desde 2010, uma importante comunidade de estudiosos dessas regiões tem adotado a terminologia assumida pela ELO em 1999.

O termo literatura eletrônica se populariza, no Brasil, a partir da tradução do livro de Katherine Hayles, *Literatura eletrônica: novos horizontes para o literário*, lançado no país em 2009, apenas um ano depois de seu lançamento nos Estados Unidos. Para a ex-diretora da ELO,

A literatura eletrônica, geralmente considerada excludente da literatura impressa que tenha sido digitalizada, é, por contraste, “nascida no meio digital”, um objeto digital de primeira geração criado pelo uso de um computador e (geralmente) lido em uma tela de computador (HAYLES, 2009, p. 20).

Além da questão de a literatura digital, hoje, ter migrado para outras telas – para além da do computador –, uma outra questão merece ser observada, no livro de Hayles: a tipologia que ela propõe para a literatura eletrônica é estreitamente relacionada com as obras reunidas na primeira coleção organizada pela ELO, o que não é um problema *a priori*. Torna-se um problema, contudo, se se tomam essas proposições como modelos teóricos e analíticos para a descrição e análise da literatura digital produzida em outras partes do mundo, em outras realidades tecnológicas e em outros contextos culturais e literários.

Na chamada para um mapeamento colaborativo de literatura digital latino-americana, no âmbito dos projetos *Cartografía Crítica de la Literatura Digital Latinoamericana* (FONDECYT/UDP/Chile) e *Repositório da Literatura Digital Brasileira* (CNPq/UFScar/Brasil), Carolina Gainza propõe a seguinte definição:

(...) literatura digital pressupõe uma experimentação que pode utilizar tanto a linguagem de programação quanto os meios digitais. A experimentação com a linguagem do código se refere a uma escrita que transforma diferentes formatos em um mesmo código numérico e, portanto, permite aliar matéria verbal, imagens, vídeos e sons, o que, na grande maioria dos casos, resulta em textos não lineares. A experimentação com o meio se refere à utilização dos recursos da web e de suas plataformas para construir textos transmídias, multimídias ou intermídias (GAINZA, 2018, n.p., tradução nossa).

A definição proposta por Gainza tem o mérito de prever uma importante especificidade das criações digitais brasileiras recentes, que podem ser analisadas à luz do que Leonardo Flores (2017) identifica como a 3ª geração da literatura digital, aquela que se caracteriza pelo aproveitamento de interfaces já estabelecidas, caracterizadas pelo grande número de usuários, como as redes sociais, p. ex. Isso porque, na definição da estudiosa, distinguem-se as obras que experimentam com o código, criando, simultaneamente à obra, a plataforma/programa que lhe dá formalização material, das obras que fazem uso de plataformas de uso massivo, que não foram criadas com finalidades estético/literárias, mas que são apropriadas e “desprogramadas”

pelos autores que, ao fazê-lo, também reconfiguram os gêneros literários estabelecidos pela cultura impressa. A pertinência da distinção está relacionada com o fato de que em países em desenvolvimento, como o Brasil, em que a educação digital se dá informalmente e se limita ao uso das ferramentas, uma vez que a desigualdade no acesso a equipamentos e à formação especializada é enorme, o não reconhecimento desse uso criativo inviabilizaria o reconhecimento de grande parte da produção literária digital desses países.

Referências

- EVEN-ZOHAR, Itamar. El sistema literario. In: EVEN-ZOHAR, Itamar. *Polisistemas de cultura: un libro electrónico provisório*. Telaviv: Laboratório de investigación de la cultura, 2017, p. 29-47. Disponível em: https://www.tau.ac.il/~itamarez/works/papers/trabajos/polisistemas_de_cultura2007.pdf. Acesso em 29/05/2020.
- FLORES, Leonardo. La literatura electrónica latinoamericana, caribeña y global: generaciones, fases y tradiciones, *Artelogie*. V.11, 2017. Disponível em: <http://journals.openedition.org/artelogie/1590>; DOI : 10.4000/artelogie.1590. Consultado em: 29/05/2020.
- FUNKHOUSER, Chris. *Prehistoric Digital Poetry: An Archaeology of Forms, 1959–1995*. Tuscaloosa: The University of Alabama Press, 2007.
- GAINZA, Carolina. Ficha para mapeo de obras literárias digitais latinoamericanas, 2018.
- GARRAMUÑO, Florencia. *Frutos extraños: sobre a inespecificidade na estética contemporânea*. Trad. Carlos Nougué. Rio de Janeiro: Rocco, 2014.
- HAYLES, Katherine. *Literatura eletrônica: novos horizontes para o literário*. Passo Fundo: Ed. UPF, 2009.
- MACHADO, Arlindo. *Arte e mídia*. Rio de Janeiro: Zahar, 2007.

Páginas visitadas

- Consortium on Electronic Literature (CELL Project): <http://cellproject.net/>
Electronic Literature Organization (ELO): <https://eliterature.org/>
Repositório da Literatura Digital Brasileira (página de trabalho): www.atlasdigital.ufscar.br

Livro

ANA ELISA RIBEIRO

Basta procurar a palavra “livro” em qualquer dicionário para verificar uma profusão de verbetes vinculados ou adjetivados: livro de horas, livro eletrônico, livro de ponto, livro de receitas etc. Para além desses, cujo nome principal é “livro”, há outros, como dicionário, catálogo, enciclopédia etc., que são, tecnicamente, livros, sem levar propriamente este nome. Conforme a natureza tecnológica, a função, o conteúdo, o formato, entre outros elementos, um livro pode ser, afinal, um objeto muito diverso de outro, embora nuclearmente se mantenha reconhecível. E o que é esse elemento que o torna reconhecível, a despeito da passagem dos séculos? Ou, pensado de outro modo, que elementos modificam parcialmente um livro, a ponto de torná-lo distinguível de si mesmo, em outras configurações? Um texto integra um livro como sua parte genética mais íntima? Ou seu formato, sua composição concreta, o define tão substancialmente ou mais que seu conteúdo?

Pelo menos desde Ribeiro (2010), registramos nossas reflexões sobre as reconfigurações sofridas por este objeto, tão caro à nossa cultura e sociedade. Historicamente, considera-se uma sucessão de formatos e materiais na constituição do livro, partindo-se de tecnologias analógicas, tais como tabuletas de cera, e chegando a objetos não-dedicados, tais como a dupla hardware/software instalada em e-reader/aplicativo de livro. Por que “não-dedicados”? Porque tais dispositivos são um livro na mesma medida em que podem ser um console de jogo, uma tela de televisão ou um arquivo de música, dado que atuam mais como acervos projetáveis do que propriamente como uma materialidade exclusiva para determinado conteúdo e funcionalidade.

Embora o rolo ou *volumen* seja claramente diferente, em formato, do códice, arquitetura que deu origem aos livros manuscritos (por volta do século II d.C.) e impressos (no

ocidente, depois do século xv), e que conhecemos amplamente até os dias de hoje, ele ainda é considerado um predecessor do livro-códice, daí em especial por manter a função, alguns gêneros textuais e mesmo os materiais de que poderiam, ambos, ser feitos. Um rolo poderia ser feito de papiro ou de pergaminho, assim como um códice. Suas arquiteturas, no entanto, diferem muito entre si, propiciando – e mesmo obrigando a – práticas de leitura muito diversas. Enquanto os gestos de leitura de um rolo eram uns, os gestos de leitura para um códice, isto é, objeto de ler composto por “páginas” fixadas de um dos lados, são outros, o que proporciona ao leitor deste objeto movimentos amplos e libertos, ao menos com uma das mãos, se ele ou ela assim o desejar.

Por séculos, o livro em códice foi a forma mais conhecida e mesmo popular de livro. A despeito do fato de que amplas faixas da população, em diversos países, em especial na Europa e nas Américas, em períodos distintos, fossem francamente analfabetas, livros-códices foram produzidos para orações (com mais imagens e menos palavras), literatura, direito e outros conteúdos, para finalidades sociais ou espirituais diversas. No ocidente, desde o século xv até o século xx, o significado de livro coincidiu com um objeto inequivocamente formado por páginas fixadas de um dos lados, protegido por capas e lombada, ao qual se atribuiu grande valor social. Do século xx em diante, este objeto entra novamente em acalorado debate, diante de novas tecnologias que possam dar a ele nova forma ou nova arquitetura, enfim, nova configuração, pondo em xeque, ao menos imaginariamente, a supremacia do códice impresso. De fato, essa disputa, se é que existe, ainda mostra a incipiência do digital frente ao impresso, em termos de costumes e consumo. Agora, dado que este verbete é escrito em 2020, ano da pandemia do coronavírus, é possível que passemos a observar novos comportamentos quanto aos livros, nas tecnologias disponíveis para o momento.

Em Ribeiro (2012; 2018), recorremos a diversas instituições e instâncias que se ocupam do livro a fim de verificar como o definem, classificam e distinguem entre outros objetos de ler, tais

como periódicos. Disso resultou um quadro comparativo, meramente propositivo, segundo o qual pudemos notar que aspectos como periodicidade, natureza tecnológica, volume, acesso público, formato, partes constituintes, gênero de texto, finalidade e portabilidade, apenas para recolher alguns, são empregados para a definição de livro. Dito de outros modos, livros são objetos que se definem, segundo diversas instituições e vários especialistas, porque: são feitos de papel ou pixel; não são periodicamente publicados, ao contrário de revistas e jornais; portam textos literários, didáticos ou muitos outros, e nisto são férteis; são portáteis, elemento que também tem história na constituição dos livros e suas dimensões possíveis; são destinados a um público, menor ou maior, aspecto também controverso; são feitos de partes chamadas de capas, lombada, folha de rosto etc. etc., o que também passa por revisão, em especial depois da existência de livros eletrônicos, itens que, quando muito, simulam a existência dessas partes, vez que, concretamente, apenas aparecem ou são mostrados em um dispositivo com uma tela, isto é, são projeções. Tais elementos podem ser considerados em concomitância, às vezes quase todos, às vezes apenas alguns poucos deles, e todos suscitam debate, se consideramos que o livro não é um objeto de consensos, em especial em momentos de mudança, como o que vivemos desde o século xx, com a chegada das tecnologias digitais e da comunicação. Investigadores/as de prestígio podem considerar que pessoas façam as vezes de livros (o que nos lembra um clássico da literatura e do cinema, *fahrenheit 451*) ou, de modo bem menos amplo, que livros sejam só e somente códices impressos de mais de 49 páginas, tal como define, até hoje, a Unesco (Organização das Nações Unidas para a Educação, a Ciência e a Cultura).

A definição de livro já seria complexa, caso restringíssemos nossos olhares apenas ao códice impresso. Livros de artista, inclusive, podem sequer ser códices, mas ser considerados livros, em especial por seu experimentalismo intencional. No entanto, se nos ativermos às variações do códice impresso, excluiremos uma história progressa dos livros, assim como sua história presente,

pós-século xx, quando ele ganhou novos adjetivos, em especial o “eletrônico” ou “digital”.

Livros, na atualidade, são produzidos, em sua quase totalidade, por meio de um imbricamento fantástico entre tecnologias digitais e analógicas, ou seja, podem começar sendo escritos em um programa de computador, dele migrar para outros programas de computador (para transmissão e diagramação, por exemplo), daí decidindo-se se serão transmitidos a outros espaços digitais, a fim de serem lidos por dispositivos de projeção, ou se serão, enfim, impressos, em máquinas que darão a eles a materialidade de códices concretos. Pode-se, portanto, dar a eles, alternativamente ou concomitantemente, a materialidade de hardwares que apenas os exibem. E nenhum deles deixa de ser tratado, em nossas sociedades e culturas, como livros, embora produzam práticas cada vez mais diversas, destacando-se as formas de consumo, distribuição, coleção ou armazenamento, apenas para mencionar algumas questões que muito nos importam hoje.

É possível dizer, portanto, com Chartier (1998; 2002), que as formas do livro passaram por uma grande transformação depois de Cristo, na transição entre as arquiteturas do rolo e do códice, e, quase cinco séculos depois, enfrentam, novamente, uma mudança que ainda não sabemos se podemos chamar de “transição”, já que o que se pode verificar, ao menos por enquanto, uma convivência entre as duas tecnologias (aí não as arquiteturas, ou este é outro ponto interessante da discussão), admitindo a incipiência ainda dos livros digitais. Por “arquitetura” tenho entendido a organização de um livro, com páginas, numeração, certa ordem do texto e da diagramação num espaço delimitado por essa página, provendo que se folheie, em vez de se rolar, por exemplo. Nesse sentido, as arquiteturas dos livros impressos e digitais, no geral, ainda se parecem, sendo possível notar claramente sua genealogia. Já por “tecnologia” tenho entendido a matéria de que são feitos os “livros”, o que termina por dar-lhes também novas características quanto à distribuição, às formas de consumo, à duração, às formas de colecionismo e

arquivamento etc. É claro que tudo isso tem muitas outras consequências. São tecnologias, então, o impresso e o digital, que funcionam de maneira bastante diferente, embora guardem, neste objeto chamado livro, seu parentesco. Livros digitais ou eletrônicos, em grande parte, têm simulado arquiteturas anteriores, eximindo-se, ainda, de serem radicalmente diferentes de seus predecessores impressos. Talvez mais por falta de uma imaginação arquitetural nova em criadores/as e editores/as, até dos/as leitores/as, do que propriamente por falta de possibilidades tecnológicas. Os livros são, enfim, mais plurais do que singulares, sendo provavelmente sisifiana a tarefa de defini-los, quando não soar autoritária.

Referências

- CHARTIER, Roger. *A aventura do livro: do leitor ao navegador*. Trad. Reginaldo Carmello Corrêa de Moraes. São Paulo: Unesp, 1998.
- CHARTIER, Roger. *Os desafios da escrita*. Trad. Fúlvio M. L. Moretto. São Paulo: Unesp, 2002.
- RIBEIRO, Ana Elisa. Ler na tela. O que é, hoje, um livro? In: MARTINS, Aracy A. et al. (Orgs.). *Livros & telas*. Belo Horizonte: Editora da UFMG, 2010.
- RIBEIRO, Ana Elisa. O que é e o que não é um livro: materialidades e processos editoriais. *Fórum Linguístico*, Florianópolis, v. 9, n. 4, p. 333-341, out./dez. 2012. Disponível em: <https://periodicos.ufsc.br/index.php/forum/article/view/1984-8412.2012v9n4p333/24236>
- RIBEIRO, Ana Elisa. O bibliógrafo digital: questões sobre a materialidade do livro no século XXI. *Perspectivas em Ciência da Informação*, Belo Horizonte, v. 22, p. 120-130, 2017.
- RIBEIRO, Ana Elisa. *Livro: edição e tecnologias no século XXI*. Belo Horizonte: Moinhos/Contafios, 2018.
- UNESCO. Organização das Nações Unidas para a Educação, a Ciência e a Cultura. Recommendation concerning the International Standardization of Statistics Relating to Book Production and Periodicals. 19 November 1964. Disponível em: <http://portal.unesco.org/en/ev.php-URL_ID=13068&URL_DO=DO_TOPIC&URL_SECTION=201.html>. Acesso em: 22 maio 2020.

O termo “obra” vem do latim *opĕra* (cuja forma neutra é *opus*), com o significado de “trabalho”. Sua ocorrência na língua portuguesa é verificada desde o século XIII. Do verbo latino *ōpĕrāre* se originam os verbos “obrar” e “operar”. A raiz indo-europeia *op-* indica atividade produtiva e se vincula ao campo semântico de poder, força, abundância de recursos, como se observa em termos como *opulência*, *copioso*, *ótimo* (de *optĭmus*). Na área das técnicas gráficas, o sentido específico de obra como impresso não periódico é encontrado a partir do século XV. Já como sinônimo de composição e apresentação musical, o vocábulo “ópera” se difunde a partir do século XVII.

Em todos os campos em que é utilizado, o termo “obra” carrega forte ambivalência, pois pode se referir a um processo ou ao produto gerado por tal processo, à ação de realizar ou ao que foi realizado, o resultado obtido por intermédio da ação. “Obra” pode designar, assim, tanto uma experiência (envolvendo uma duração e agentes) quanto um objeto (aquilo que se obtém mediante a experiência). Tal ambivalência primeira se projeta em ambivalências derivadas, pois a obra pode dizer respeito a um evento com algum grau de desenvolvimento (ou seja, em que o fator de continuidade, de prolongamento temporal tem primazia) ou a uma materialidade gerada pelo evento, quando ele deixa de atuar (ou seja, uma materialidade distintiva, discreta, em que a linha de descontinuidade espacial tende a ser claramente demarcada). Portanto, na utilização do termo “obra” colocam-se em foco (alternada ou simultaneamente, dependendo do nível de explicitação da ambivalência) aspectos contínuos e descontínuos, mutantes e fixos (ou, pelo menos, estáveis), aspectos relativos a duração e a circunscrição, a temporalidade e a espacialidade.

No campo das humanidades, em um contexto intelectual intensamente marcado pelo desejo de rever a validade de concepções consideradas elementares (e, nesse sentido, não

passíveis de questionamento), a noção de “obra” ganhou destaque como noção-problema. Conhecido como estruturalista (e/ou, não sem polêmica, pós-estruturalista), tal contexto vincula-se especificamente à França das décadas de 1960 e 1970, embora sua repercussão tenha atingido várias partes do mundo ocidental e avançado ao longo das décadas seguintes, chegando à atualidade, tendo em vista que o pensamento dos seus principais autores continua, hoje, despertando interesse[1]. Em especial, é de grande importância, no referido contexto, a preocupação com o debate propriamente teórico, o qual não apenas se volta para questões relativas à linguagem, mas também revela o esforço de tratá-la sob prisma científico, ou, mesmo quando se questionam as premissas de cientificidade, conforme um forte rigor de base conceitual.

A pergunta, pois, sobre o que é uma obra (em sentido geral, mas também, em sentido estrito, de obra literária e obra de arte) e a demanda por uma “teoria da obra” fazem parte de um movimento mais geral de negatividade epistemológica, dirigida sobretudo às categorias tidas como autoevidentes por certa tradição intelectual que valoriza os fatores de continuidade, em detrimento daqueles de descontinuidade. A crítica a tal tradição é explícita, por exemplo, no pensamento de Michel Foucault, que, no livro *A arqueologia do saber*, afirma: “Há, em primeiro lugar, um trabalho negativo a ser realizado: libertar-se de todo um jogo de noções que diversificam, cada uma à sua maneira, o tema da continuidade” (FOUCAULT, 2008, p. 23). Esse tema vincula-se intimamente ao pressuposto da “unidade” dos objetos designados por tais noções; pressuposto, pois, a se colocar em debate:

Mas, sobretudo, as unidades que é preciso deixar em suspenso são as que se impõem da maneira mais imediata: as do livro e da obra. Aparentemente, pode-se apagá-las sem um extremo artifício? Não são elas apresentadas da maneira mais exata possível? Individualização material do livro que ocupa um espaço determinado, que tem um valor econômico e que marca por si mesmo, por um certo número de signos, os limites de seu começo e de seu fim; estabelecimento de uma obra que se reconhece e que se delimita, atribuindo um certo número de textos a um autor (FOUCAULT, 2008, p. 25).

Demonstrando, com exemplos concretos, o quão problemáticos são tanto o pressuposto da “unidade material” do livro quanto o da “unidade discursiva” da obra – usualmente invocada a partir da remissão a um nome próprio, o nome do autor, ou à homogeneidade expressiva –, Foucault conclui que “a obra não pode ser considerada como unidade imediata, nem como unidade certa, nem como unidade homogênea” (FOUCAULT, 2008, p. 27).

Embora com uma estratégia distinta, também Roland Barthes interroga a noção de obra. O recurso por ele utilizado é contrapor a tal noção, usualmente vinculada a aspectos restritivos, uma outra, bem mais abrangente e complexa: a noção de texto. Assim, entre diversas aproximações contrastivas, Barthes propõe que “a obra é um fragmento de substância, ocupa alguma porção do espaço dos livros (por exemplo, numa biblioteca)”, enquanto o texto é um “campo metodológico”; “a obra se vê (nas livrarias, nos fichários, nos programas de exame)”, enquanto o texto “se demonstra, se fala segundo certas regras (ou contra certas regras)”; “a obra segura-se na mão, o texto mantém-se na linguagem: ele só existe tomado num discurso (ou melhor, é Texto pelo fato mesmo de o saber) (BARTHES, 1988, p. 72). A obra “é tomada num processo de filiação. Postula-se uma *determinação* do mundo (da raça, da História) sobre a obra, *correlação* das obras entre si e uma *apropriação* da obra ao seu autor. O autor é reputado pai e proprietário da obra”; já o texto “lê-se sem a inscrição do Pai”. A obra remete à imagem de um “organismo” que cresce por expansão vital, por ‘desenvolvimento’ (palavra significativamente ambígua: biológica e retórica)”, enquanto ao texto se vincula a “metáfora da rede; se o Texto se estende, é sob o efeito de uma combinatória, de uma sistemática” (BARTHES, 1988, p. 75-76, grifos do autor).

Barthes simultaneamente critica a concepção ortodoxa – substancialista, unitária, “newtoniana” – de obra e sugere que se passe a considerar o Texto – grafado com maiúscula, indicando-se o caráter singular do uso do termo – como um objeto novo, ou melhor, como um novo “campo” – complexo, plural,

“einsteiniano” (BARTHES, 1988, p. 66) – o qual passaria, justamente, a demandar teorização.

De forma bastante significativa, a menção aos distintos modos de concepção do espaço físico, associados a Isaac Newton e Albert Einstein, revela como a noção de obra é fortemente marcada por questões de índole espacial, observáveis, por exemplo, nos vínculos entre obra e objeto, suporte, condições de apresentação, corpo, espaço perceptivo, horizontes culturais. Assim, as variações da noção de obra podem ser associadas à variabilidade da própria noção de espaço. No caso da Física, que, na história do pensamento ocidental, possui estreita proximidade com a Filosofia, há algumas concepções predominantes – e, não raro, coetâneas, mesmo que incompatíveis entre si, em termos de pressupostos conceituais. Essas concepções são: espaço como qualidade posicional do mundo dos objetos materiais (concepção aristotélica); espaço como sistema de relações (concepção leibniziana); espaço como categoria apriorística, condição de possibilidade da percepção (concepção kantiana); além, é claro, das já citadas concepção newtoniana (espaço absoluto, continente de todos os objetos materiais) e concepção einsteiniana (espaço relativístico, quadridimensional, campo em expansão)[2]. Pode-se indagar, pois, em que medida cada uma dessas vastas correntes definidoras de espaço suscita, condiciona e/ou afeta uma concepção determinada de obra.

É importante enfatizar que os dilemas relativos à definição de “obra” estão vinculados ao que se entende por unidade, seja em sentido mais específico, como unidade material, isto é, como o que circunscreve a concretude da obra; seja em sentido mais abrangente, como unidade intelectual, expressiva ou artística. Assim, tratar a obra como noção-problema corresponde, em larga medida, a tratar a unidade como noção-problema. Segundo tal orientação problematizadora, passa-se a pensar que a unidade da obra não é pré-dada, essencial e autoevidente, mas, ao contrário, pode se manifestar segundo diferentes tipos – a unidade pode ser, por exemplo, resultante da reunião de elementos díspares; pode ser agonística ou mesmo indecível;

pode ainda ser matricial, baseada em algum tipo de eixo que se expande em permutações – e depende de parâmetros, de convenções cuja validade é variável. Se a pergunta pela obra é a pergunta por o que a delimita – como objeto e/ou como experiência, ou seja, abarcando a ambivalência do significado do termo –, tal pergunta passa a se dirigir aos modelos e às convenções que geram o efeito de unidade, a tudo que torna viável, em determinado contexto e para determinados receptores, que se reconheça a operação de delimitação.

Notas

[1] Para uma apresentação abrangente dos principais aspectos dos contextos estruturalista e pós-estruturalista, ver Coelho (1968); Costa Lima (1973); Culler (1978; 1997); Barthes (1982).

[2] Para abrangentes panoramas sobre as concepções de espaço na física e na filosofia, ver Jammer (1993); Casey (1997).

Referências

- BARTHES, Roland. *Crítica e verdade*. Trad. Leyla Perrone-Moisés. São Paulo: Brasiliense, 1982.
- BARTHES, Roland. *O rumor da língua*. Trad. Mario Laranjeira. São Paulo: Brasiliense, 1988.
- CASEY, Edward S. *The fate of place: a philosophical history*. Berkeley, London, Los Angeles: University of California Press, 1997.
- COELHO, Eduardo Prado (Org.). *Estruturalismo*: antologia de textos teóricos. Lisboa: Portugaláia, 1968.
- COSTA LIMA, Luiz. *Estruturalismo e teoria da literatura*. 2 ed. Petrópolis: Vozes, 1973.
- CULLER, Jonathan. *La poética estructuralista*. Trad. Carlos Manzano. Barcelona: Anagrama, 1978.
- CULLER, Jonathan. *Sobre a desconstrução*. Trad. Patrícia Burrowes. Rio de Janeiro: Record/Rosa dos Tempos, 1997.
- FOUCAULT, Michel. *A arqueologia do saber*. 7 ed. Trad. Luiz Felipe Baeta Neves. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 2008.
- JAMMER, Max. *Concepts of space: the history of theories of space in physics*. 3 ed. New York: Dover, 1993.

Paratexto

MARTA ROCHA COSTA

“Paratexto” é uma expressão ainda não encontrada no *Dicionário Houaiss da Língua Portuguesa*, mas sua origem pode ser compreendida com a ajuda do *Dicionário Etimológico da Língua Portuguesa*, de Antônio Geraldo da Cunha. Lá encontra-se o verbete *par(a)*, elemento compositivo derivado do grego *para* e que significa “ao lado de”, “da parte de”. Compreendemos assim a expressão “paratexto” como o conteúdo que se apresente ao lado do texto principal de um livro ou que faça referência a ele. Dessa forma, paratextos são todos os elementos verbais ou não verbais que nos preparam para a leitura de um livro.

Muzzi identifica esses elementos como sendo: capa, título, nome e sobrenome do autor, orelha, folha de rosto, ficha catalográfica, dedicatória, prefácio, sumário, notas, bibliografia e anexos. Portanto, um livro não tem início no título e não se encerra no último ponto final. Na composição de um objeto complexo como o livro, sempre serão necessários outros elementos que cercam o texto principal e esses são o que chamamos “paratextos”.

Contudo, os paratextos não se restringem aos significados de sua etimologia. São eles os responsáveis pela transformação de um texto em livro, permitindo assim a sua apresentação ao leitor, explica Gérard Genette, em sua obra *Paratextos editoriais*. Nessa obra, o autor divide o paratexto em duas categorias espaciais: peritexto e epitexto, que coexistem com o texto principal. O peritexto localiza-se na periferia do texto principal e o epitexto localiza-se em espaços mais distantes, como, por exemplo, resenhas e notas midiáticas. Genette (2009) afirma que somente no paratexto pode-se agir sobre o leitor. Buscar convencê-lo de que vale a pena iniciar a leitura. O autor explica ainda a importância dos paratextos não somente na constituição do livro como tal, mas também na sua sobrevivência, “para

garantir sua presença no mundo, sua recepção e seu consumo” (GENETTE, 2009, p. 9).

Os primeiros paratextos surgiram antes do codex. Nos rolos de papíro, em uma espécie de etiqueta de couro, na qual era gravado o título do manuscrito. Ao final do texto, eram gravados o nome do copista, a data e o lugar de realização do trabalho. Era o colofão. Muzzi explica que, com o surgimento da imprensa, houve uma redefinição do livro e, com isso, uma nova organização de textos e paratextos, mas foi só a partir do século XVII que os paratextos se fixaram com a função de demarcar espaços e promover o livro como um novo objeto de leitura. Nessa nova organização, estabeleceu-se uma hierarquia entre os elementos paratextuais. A primeira capa, segundo Araújo (2008), é o paratexto que merece maior cuidado por possuir o que chamou de “função publicitária”. Função essa que se utiliza de cores, contrastes, tipos e imagens escolhidos intencionalmente para provocar impacto visual, sempre respeitando a interação entre imagem e palavra. Uma vez atraído pela capa de um livro, o leitor decidirá, com a ajuda dos demais paratextos, se vale a pena seguir adiante ou se é melhor fechar as capas.

Os paratextos também foram estudados por Antoine Compagnon (1996) em sua obra *O trabalho da citação*. Se, na visão de Genette, o paratexto é aquilo que transforma um texto em livro; na visão de Compagnon, a perigrafia, expressão do autor para o paratexto, é “uma cenografia que coloca o texto em perspectiva, cujo centro é o autor” (COMPAGNON, 1996, p. 105). Para Compagnon, a perigrafia está sob o domínio do autor e é papel dele vigiar-lá em seus textos, sem deixar de se observar nela. Podemos entender aqui um chamado ao escritor para aquilo que muitas vezes se torna tarefa exclusiva do editor. Na perigrafia, a aparência é considerada essencial. Componentes como notas, índices, prefácios, prólogos, introduções e tantos outros são ícones que permitem julgar um livro sem a leitura do seu texto principal. Tanto Genette quanto Compagnon concordam que paratexto ou perigrafia não estão isolados em espaços internos ou externos do texto. Não estão dentro, e nem fora.

Trata-se de uma zona “indecisa”, no dizer de Genette, ou “intermediária”, no dizer de Compagnon. Já no entender de Muzzi, essa zona indecisa ou intermediária seria, em uma visão mais moderna do paratexto, uma espécie de “espaço lúdico de intercâmbio entre texto e paratexto” (MUZZI, 2008, p. 60).

Seja por sua função teatral e ostentatória indicada por Muzzi (2008), publicitária destacada por Araújo (2008), instituidora segundo Genette (2009) ou mesmo cenográfica para Compagnon (1996), é fato que a leitura dos paratextos nem sempre recebe dos leitores a atenção merecida. Há quem inicie a leitura na primeira linha do primeiro capítulo, deixando de lado o paratexto e suas informações sobre o autor, o contexto social e histórico, sua organização, notas e referências.

Referências

- ARAÚJO, Emanuel. *A construção do livro: princípios da técnica de editoração*. Rio de Janeiro: Lexicon Editora Digital, 2008.
- COMPAGNON, Antoine. *O Trabalho da citação*. Trad. Cleonice P. B. Mourão. Belo Horizonte: Editora da UFMG, 1996.
- CUNHA, Antônio G. da. *Dicionário etimológico Nova Fronteira da Língua Portuguesa*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1982.
- GENETTE, Gérard. *Paratextos Editoriais*. Trad. Álvaro Faleiros. Cotia, SP: Ateliê Editorial, 2009.
- MUZZI, Eliana S. Paratexto: espaço do livro, margem do texto. *Editoração, arte e técnica*. Belo Horizonte: Fale/UFMG, 2008. (Cadernos Viva Voz).

De acordo com Maria Isabel Faria e Maria da Graça Pericão em *Dicionário do livro: da escrita ao livro eletrônico*, preparação, em termos gerais, diz respeito ao “conjunto de trabalhos editoriais mediante os quais se apronta um original para a sua conversão em livro” (FARIA; PERICÃO, 2008, p. 594). As autoras trazem ainda os verbetes “preparação de texto” – “operações de revisão de texto” –, “preparação do original” – “operações que antecedem a composição de uma obra tipográfica” –, “preparador”, dentre outras. Todas essas definições, de algum modo, estão ligadas ao processo editorial ao qual o original de um autor se vê submetido quando adentra uma editora.

No entanto, a que exatamente dizem respeito esses “trabalhos editoriais” mencionados pelas autoras? Sobretudo, à organização estrutural do texto, suas partes constitutivas, e à linguagem – principalmente quando se trata de obra organizada, em que cada ensaio ou capítulo fica a cargo de um autor específico; neste caso, é necessário conferir certa padronização e uniformidade ao conjunto. Quando se trata de um livro didático, por exemplo, no qual autores distintos ficam responsáveis por partes ou seções temáticas, é comum que cada um organize a parte que lhe compete conforme sua subjetividade, isto é, de acordo com aquilo que lhe parece mais relevante e adequado. Nessa situação, compete ao preparador verificar junto ao organizador a estrutura que deverá prevalecer – quantas e quais seções, a sequência didática etc. – e solicitar que os autores completem as informações requeridas.

Dessa forma, compete à preparação verificar se o original está íntegro, isto é, se foi entregue à editora de modo completo, conforme as normas editoriais da casa, bem como solicitar ficha catalográfica e ISBN. Ressalte-se que, em algumas editoras, essa primeira etapa é realizada por um assistente editorial ou mesmo pelo próprio editor. A integridade dos originais diz respeito a sua

apresentação unificada, isto é, é necessário que apresentem pré-textuais – falsa folha de rosto, folha de rosto, página de créditos, dedicatória, agradecimentos e epígrafe (os três últimos, caso existam), e ainda listas (tabelas, quadros, figuras, abreviaturas) e sumário. Note-se que, em relação à página de créditos, há editoras que a colocam ao final da obra, e não no começo. Na sequência, os originais devem apresentar o próprio texto, dividido em partes, capítulos e seções, conforme a especificidade de cada obra e também da coleção que integra dentro de um projeto editorial, se for este o caso, ou somente do projeto, no caso de obra avulsa. Por fim, os originais apresentam as pós-textuais, que consistem nas referências, nos anexos e índices, caso existam.

No que se refere à linguagem, compete ao preparador – “pessoa encarregada dos aspectos literários e técnicos da edição de uma obra” (FARIA; PERICÃO, 2008, p. 594) – realizar os seguintes apontamentos: conferir a legibilidade da obra no que se refere ao registro linguístico, isto é, realizar uma primeira leitura pormenorizada deste original, atentando-se para questões relativas à coesão, à coerência, à paragrafação, ao estilo do autor, à adequação vocabular (expressões recomendáveis ou não, conforme o nível de formalidade da obra), à sintaxe, à pontuação – sobretudo no que se refere ao ritmo e à fluência do texto – e, por fim, à ortografia e à acentuação. Destaquem-se alguns aspectos para os quais o preparador deve ficar atento: padronização de maiúsculas e minúsculas; uso de destaques (aspas, itálico, negrito); padronização de epígrafes e parágrafos recuados (citações curtas e longas); padronização de numerais, datas e horas; notas explicativas e/ou de referências; trechos em língua estrangeira e suas respectivas traduções; padronização de nomes próprios; uso de estrangeirismos; legendas de ilustrações, dentre outras tantas tarefas, invisíveis quando da edição definitiva do texto.

Atente-se para o fato de que o preparador deve procurar não intervir no estilo do autor, respeitando suas preferências lexicais, dentre outros aspectos mais subjetivos da linguagem – há autores, por exemplo, que usam a vírgula com rigor gramatical,

outros apresentam uma escrita mais fluida, com poucas interrupções e, conseqüentemente, com pouco uso de vírgulas. Deve também o preparador se ater às características da obra que será publicada: trata-se de texto mais ensaístico, cuja linguagem é mais prosaica, ou de texto mais formal, mais acadêmico, no qual, portanto, as regras gramaticais devem ser seguidas com mais preciosismo? Qualidades inerentes ao ofício do preparador devem ser, portanto, o bom senso, a clareza e a objetividade nas marcações. Além disso, também é tarefa da preparação normalizar o texto, isto é, adequar citações, notas e referências, conforme as regras da ABNT e as normas editoriais.

De acordo com Plínio Martins Filho, em *Manual de editoração e estilo*, a etapa da preparação, também chamada de “revisão de original”, envolve ainda “a marcação do texto para sua futura composição/diagramação, momento no qual se indicam diferentes características gráficas (...), a fim de facilitar o projeto editorial (...)” (MARTINS FILHO, 2016, p. 151). O autor salienta que o editor deve designar o profissional que tenha o perfil mais adequado para determinado tipo de publicação a partir de uma leitura prévia do original – lembrando que o preparador, de modo geral, deve apresentar as seguintes habilidades: “domínio mais amplo possível da língua portuguesa; conhecimento de outros idiomas; nível cultural elevado e domínio dos códigos de revisão e preparação” (MARTINS FILHO, 2016, p. 169).

Em relação ao *modus operandi*, a preparação do texto é realizada no papel, em algumas editoras, ou em arquivo eletrônico, em outras, utilizando-se programas como o Word e a ferramenta Revisão (“Controlar alterações” e “Novo comentário”). Atualmente, prevalece a preparação em meio digital, devido à maior praticidade e facilidade para o envio à etapa seguinte (diagramação). Martins Filho destaca, contudo, que o método mais tradicional da preparação em papel pode ser vantajoso por

permitir com maior facilidade o rastreamento de todas as modificações por que passam os textos, garantindo sempre que o original se mantenha preservado. Isso pode evitar confusões quando surge a necessidade de

confrontar as provas de leitura com a versão entregue pelo autor (MARTINS FILHO, 2016, p. 152).

Existem ainda editoras nas quais há uma indistinção entre as funções de preparador de textos e revisor de provas, pois em algumas casas o original, quando completo, é encaminhado diretamente à formatação, e o texto passa então somente por uma leitura. Ressalte-se que esse método de trabalho não é o mais recomendado: ainda que ele seja largamente utilizado por um princípio tanto de economia financeira quanto de tempo, é arriscado pular etapas no trabalho editorial, sob pena de a edição final apresentar problemas.

Outra tarefa importante que o preparador deve executar é apontar sugestões, caso observe construções linguísticas problemáticas no texto autoral, as quais requeiram a confirmação do autor quanto à informação pretendida, ou caso observe determinadas lacunas, como por exemplo o uso de termos que necessitem de um esclarecimento quanto ao significado ou quanto ao uso em diferentes contextos, o que pode ser assinado em nota de rodapé. Tal processo é conhecido como “mediação editorial”, termo este que aponta para a postura dialógica que o preparador deve manter com o autor, a fim de conferir maior legibilidade ao texto, em um processo de negociação de sentidos que integra os “ritos genéticos editoriais”, em expressão de Luciana Salazar Salgado (2017, p. 15). No entanto, algumas editoras preferem deixar essa tarefa a cargo do próprio editor, mantendo distância entre preparador e autor.

Ao concluir a leitura, é recomendável que o preparador utilize um *check-list* para conferir se todos os aspectos que deveriam ser observados de fato o foram. Note-se que essa ferramenta é fundamental tanto para a preparação quanto para outras etapas do trabalho editorial, como a revisão de provas, a diagramação e a conferência da boneca – ou boneco, “nome dado ao modelo gráfico simulado de um jornal, revista, livro ou caderno a ser impresso” (FARIA; PERICÃO, 2008, p. 110). Faz-se necessário, finalmente, assinalar que “o grau máximo de interferência do preparador, quando trechos inteiros do original são reescritos,

recebe o nome de copidesque” (MARTINS FILHO, 2016, p. 173). Carolina Machado, em *Manual de sobrevivência do revisor iniciante*, destaca que

a terminologia é mesmo bem confusa (...) Alguns autores os tratam como sinônimos (preparador e copidesque); outros os diferenciam. Embora haja essa diferenciação nos nomes, as atribuições de cada profissional dificilmente são claras e definidas (MACHADO, 2018, p. 39).

Sendo assim, parece mais apropriada de fato a definição de Plínio Martins Filho citada antes, e o autor exemplifica tal interferência máxima por parte do preparador em textos de autores estrangeiros – nem sempre tão familiarizados com a língua portuguesa – e na transposição de uma dissertação ou tese para o formato de livro. Em ambas as situações, é quase inevitável que o preparador tenha de reescrever e adaptar, de modo mais profundo, frases e parágrafos inteiros para que soem legíveis na língua materna e coerentes com o formato livro. Assim, “o grau de discernimento que se exige do preparador (...) é muito alto” (MARTINS FILHO, 2016, p. 173).

Referências

- FARIA, Maria Isabel; PERICÃO, Maria da Graça. *Dicionário do livro: da escrita ao livro eletrônico*. São Paulo: EDUSP, 2008.
- MACHADO, Carolina. *Manual de sobrevivência do revisor iniciante*. Belo Horizonte: Moinhos, 2018.
- MARTINS FILHO, Plínio. *Manual de editoração e estilo*. Campinas: Editora da Unicamp; São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo; Belo Horizonte: Editora UFMG, 2016.
- SALGADO, Luciana Salazar. *Quem mexeu no meu texto? Questões contemporâneas de edição, preparação e revisão textual*. Divinópolis: Artigo A, 2017.

O universo editorial, como campo, nos termos de Pierre Bourdieu, é definido por uma “rede ou configuração de relações entre posições definidas objetivamente nas determinações impostas aos seus ocupantes, agentes ou instituições, por sua *situação*” (BOURDIEU, 1982, p. 72). A situacionalidade, para o pensador, pauta-se pelo jogo de “legitimações, trocas e transferências de capitais de ordem simbólica” (BOURDIEU, 1982, p. 72-73) capaz de levar a uns à centralidade e a outros à periferia do próprio campo. Numa realidade cada vez mais codificada e endossada pelo discurso de natureza científica, podemos indagar se os conceitos compreendem bem a realidade de que falam. Forjados em grande medida por uma ciência que tem interesses e outras marcas, encobertos pela codificação, é de se indagar em que medida se faz necessária a problematização dos operadores teóricos, principalmente quando estes se referem a grupos e manifestações culturais considerados marginais.

No âmbito dos estudos sobre o nosso campo editorial, pensar as iniciativas de publicações de sujeitos afro-brasileiros, por meio dos operadores existentes, espelhados nos registros semânticos presentes em dicionários, parece redutor. Isso porque, por exemplo, ao pensarmos as casas e/ou iniciativas editoriais negras, não basta levar em conta apenas o “estabelecimento que publica obras impressas, gravadas etc.,” acepção corrente em todos os dicionários da língua portuguesa. Há que se levar em conta que, para além do estabelecimento, isto é, para além do empreendimento comercial, existe um conjunto de ações que escapam à geração de lucro econômico. Há todo um constructo de atividades de intervenção e, principalmente, de resistência ao que Pierre Bourdieu, em *As regras da arte*, chama de “arte burguesa”, ou seja, aquela direcionada ao grande mercado consumidor, a qual monopoliza, homogeneiza, autoriza e silencia discursos.

Parece apropriado referir-se às casas e/ou iniciativas editoriais negras como “quilombos”, entendendo este termo, em uma acepção ampliada. Henrique Cunha Jr. lembra que “o conceito de quilombo tem sido pensado no campo da identidade cultural, do território e da permanência histórica” ligado a “produção da identidade e da territorialidade” (CUNHA JUNIOR, 2012, p. 163). E é neste sentido, o da “produção” de identidade e da territorialidade, que me valho do quilombo como metáfora para compreensão das propostas de atuação das casas editoriais negras, ciente de que a episteme corrente no campo dos estudos sobre edição não consegue explicar a contento o objeto ao tratá-lo por meio da homogeneidade do conceito de editora, tal como os dicionários (ainda que específicos) o fazem. Assim, espero fomentar o debate, ainda que ligeiramente, sobre as especificidades que fazem tais editoras singulares em suas propostas por meio do que chamo de “quilombos editoriais”.

Desta forma, por quilombos editoriais proponho entender um conjunto de iniciativas no campo editorial comprometidas com a difusão de temas especificamente ligados ao universo afrodescendente, com explícito propósito de alteração das configurações do imaginário social hegemônico. Possuem caráter deliberadamente independente. Seus autores são preferencialmente negros ou, em alguns casos, não-negros comprometidos com o combate ao racismo em todas as suas formas. Os catálogos são vastos e diversos, com ênfase em ciências humanas, cultura, artes e literatura. Possuem nítido projeto de intervenção político-intelectual, a fim de criar debates e formar continuamente leitores sensíveis à diversidade, em sentido amplo. Para além de casas de publicação, operam como “territórios” de ação e resistência ao bloqueio tácito no campo editorial brasileiro[1].

Os quilombos editoriais atuam exclusivamente no campo da publicação (principalmente individual de autores negros) e da intervenção cultural. Dentre eles, destacamos: a Tipografia Fluminense de Brito e Cia. e a Empresa Tipográfica Dous de Dezembro, criadas por Francisco de Paula Brito; a Editora Pallas;

a Mazza Edições; a Nandyala Editora; a Editora Ogum’s Toques Negros; a Editora Malê; a Ciclo Contínuo Editorial. Estas casas ou quilombos editoriais apresentam um denominador comum: atuam de maneira independente em relação ao grande mercado da “arte burguesa” ou, se ainda quisermos, para além da “centralidade do campo literário”, em termos bourdianos.

Hernán López Winne e Victor Malumián (2016) caracterizam as iniciativas editoriais em três categorias: a humanista; a capitalista selvagem; e a híbrida ou independente (onde se situam os quilombos editoriais).

A iniciativa editorial capitalista selvagem está preocupada unicamente com o ganho financeiro. O produto editorial é ferramenta para a arrecadação e, geralmente, está pautado por assuntos ligados ao senso comum, à cultura de massa, aos produtos consagrados ou ao campo religioso, em determinados casos.

A iniciativa editorial humanista preocupa-se com os ganhos de ordem simbólica. Para ela, a obtenção de capital econômico não importa tanto, pois geralmente há fontes de onde se retira a subsistência (do editor e/ou da empresa). O lucro não é problema, tampouco é direção de suas ações. Interessa a esta iniciativa deixar sua marca por meio de bons produtos, os quais demonstrem rigoroso projeto gráfico e conteúdos relevantes à sociedade.

Por sua vez, há a iniciativa editorial híbrida ou independente. Este tipo de iniciativa procura conjugar as duas práticas anteriores, embora seja difícil manter esse equilíbrio de atuação. Há preocupação com o catálogo, que precisa ser atraente e possuir preço competitivo. De modo geral, a iniciativa híbrida ou independente atua nas zonas intersticiais em relação às anteriores, isto é, nas franjas do amplo mercado e das grandes redes editoriais. As iniciativas independentes priorizam produtos pouco atraentes para o mercado de amplo capital, embora de interesse imediato por parte significativa de determinada zona desse campo. Como não está sujeita à obrigatoriedade de geração de volumes financeiros, concentra suas ações na construção de um catálogo

de qualidade, mas sem descuidar do olhar sobre a rentabilidade dos projetos editoriais do presente, pois estes sustentam justamente os projetos do futuro. Aqui, o capital de giro é baixo. Nas palavras de López Winne e Malumián, o editor híbrido ou independente “persegue a auto-sustentabilidade e não depende de qualquer aporte de capital que provenha de fora de sua atividade editorial” (LÓPEZ WINNE; MALUMIÁN, 2016, p. 14, tradução nossa). Está comprometido com a difusão, por todos os meios possíveis, de seus autores, e a decisão sobre o que se publica ou rechaça está completamente submetida ao desejo de seu editor, sem nenhum tipo de condicionamento. É crucial a pretensão, a busca de encontrar na editora um modo de vida, um sustento econômico.

As estratégias empreendidas pelas casas ou quilombos editoriais dizem respeito a cinco aspectos. Em primeiro lugar, a “atuação no mercado”, que pressupõe a localização em um nicho específico, nas franjas do grande mercado, que não se interessa ou não consegue atender a toda a vastidão de consumidores, ou não se interessa por determinados assuntos e debates. Em segundo lugar, requerem “autonomia” de atuação, isto é, independência do capital oriundo de grandes grupos empresariais, pois só assim têm liberdade para escolher o que publicar, uma vez que assumem praticamente sozinhos os riscos e méritos (quando muito, dividem os riscos com os autores). Por isso, em terceiro lugar, o “aporte de capital” angariado quase que obrigatoriamente é todo reinvestido em publicações e ações de mediação cultural. Isso porque as casas ou quilombos editoriais, a fim de que consigam fazer seus textos circularem e, ao mesmo tempo, com o intuito de ampliarem seus mercados leitores/consumidores, precisam promover *incansavelmente* o fomento do debate público para garantir as agendas de ordem editorial. O resultado é o “profissionalismo” de seus editores, quarto aspecto, que alia teoria e prática e confirma compromisso com o coletivo afro-brasileiro, no que podemos chamar de quinto aspecto: “objetos editoriais de qualidade com o baixo recurso financeiro”.

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

Nota

[1] As casas ou quilombos editoriais fazem parte de um conjunto de redes de sociabilidade entre negros. Neste trabalho, as redes de sociabilidade são entendidas como iniciativas de arregimentação do coletivo afrodescendente para fins de convívio, atuação e resistência no âmbito da sociedade onde estão inseridas. São exemplos de redes de sociabilidade: a Imprensa Negra (séculos XIX e XX); a Frente Negra Brasileira (FNB); o Teatro Experimental do Negro (TEN); a série literária Cadernos Negros; o grupo Quilombhoje; o Movimento Negro Unificado (MNU) e as editoras negras. É importante salientar que as redes de sociabilidade negra podem atuar no campo editorial, publicando autores, textos e obras diversos, mas não se restringem à atividade editorial de publicação de obras de autores, tal como fazem os quilombos editoriais.

Referências

- BOURDIEU, Pierre. *A economia das trocas simbólicas*. Trad. Sérgio Miceli. 2 ed. São Paulo: Perspectiva, 1982.
- CUNHA JUNIOR, Henrique Antunes. Quilombo: patrimônio histórico e cultural. *Revista Espaço Acadêmico*, n. 129, fevereiro de 2012, p. 158-167.
- LÓPEZ WINNE, Hernán; MALUMIÁN, Víctor. *Independientes, ¿de qué? Hablan los editores de América Latina*. México: Fondo de Cultura Económica, 2016.

Resenhar uma obra é um exercício de síntese e de análise. Essa análise pode conter impressões subjetivas do texto, pois quem resenha exprime uma interpretação do material lido. Normalmente associada à divulgação de uma obra, a resenha aponta virtudes e vícios de sua composição, indicando para o leitor o tema, os tensionamentos, as pistas e os incidentes principais a serem enfrentados na leitura. O ato de resenhar obriga o crítico a debater o valor, o estilo, a estética e a moral que compõem a obra. Para tanto, o escritor da resenha deve demonstrar domínio de conceitos de áreas do conhecimento como a literatura, a linguística, a história, a filosofia, a sociologia, dentre outros saberes das humanidades.

Tradicionalmente veiculada em jornais impressos, a resenha tem por objeto um livro, um filme, uma peça de teatro, um álbum musical etc, cujo conteúdo é resumido criticamente, direcionando interpretações e antecipando detalhes para o público consumidor da obra. Com o advento da internet e das novas tecnologias de comunicação e informação, o resenhista migrou para outros meios, sendo comum a prática desse gênero textual em blogs, sites ou redes sociais, como Facebook, Twitter ou Youtube. Neste último, são muito populares os canais de resenha de livros, em que se indicam leituras adequadas ao perfil do público seguidor. Os chamados *booktubers* têm grande popularidade atualmente, e são tratados como celebridades nas feiras de livros e festivais de literatura.

A fruição de uma obra não está desvinculada da reflexão a respeito de seus aspectos estruturais e temáticos. O ato de resenhar ou de ler a síntese analítica feita por alguém amplia a experiência da leitura, abrindo novos horizontes para a compreensão do objeto literário, teatral, musical ou fílmico. A resenha auxilia e expande as possibilidades de interpretação, oferecendo olhares múltiplos e novas perspectivas à experiência interpretativa.

Revisão s.f. (a). 1. Ato ou efeito de rever. 2. Exame atento com o propósito de modificar. 3. Reconsideração. 4. Recapitulação. 5. Emenda; correção. 6. Setor de uma editora, agência de propaganda, etc. onde se procede a esse trabalho de emenda ou correção. 7. Conjunto de funcionários que trabalham nesse setor. - **revisar** v.t.d (fazer a revisão de); **revisor** (ô) adj. e s.m. (que ou aquele que faz revisão de alguma coisa); **revisório** adj. (rel. a revisão) (SACCONI, 2009, p. 1014).

Revisão é a ação de rever ou revisar, de analisar ou mesmo conferir uma atitude, decisão, informação etc. Revisa-se com o objetivo de consertar, ajustar, aperfeiçoar, traçar um plano ou até mesmo investigar.

Verifica-se, portanto que a palavra revisão tem uma acepção ampla, podendo-se citar diversos tipos, a depender do âmbito em questão. Tem-se, por exemplo, a revisão de um serviço prestado ou a revisão de automóveis. Há também a revisão de textos, revisão de literatura, revisão de falas e atos, a revisão de pensamentos e paradigmas, revisão bibliográfica, revisão da matéria estudada, entre outras.

Quanto ao sentido de ler para corrigir erros, a revisão significa: corrigir, retificar, conferir, emendar, reformular, rever. Já na acepção de um exame para verificação e possível correção: exame, fiscalização, inspeção, reexame, revista, verificação, vistoria. Ainda, no sentido de ato de voltar a analisar: reavaliação, recapitulação, reconsideração, reformulação.

O ato de revisar é o mesmo que realizar uma nova leitura crítica. Significa, ainda, voltar a estudar um assunto já estudado: recapitular, recordar. E, nesse sentido, revisar é tido como um poderoso instrumento para a fixação de conteúdo, tanto que já existem diversas ferramentas tecnológicas que auxiliam os estudantes nessa tarefa, como variados aplicativos para celulares.

O profissional que faz revisão de um texto ou de prova tipográfica é denominado revisor. Segundo o *Dicionário Online de Português*, é aquele que revê: comissão revisora. Além de correções ortográficas e gramaticais, o revisor impõe ao texto estilo e formato adequados a cada publicação. O bom profissional também faz revisão semântica, levando em consideração variações linguísticas e a etimologia das palavras. Para Cícero Alberto de Andrade Oliveira, “o ato de revisar é uma prática que exige, daquele que a desempenha, uma infinidade de habilidades e conhecimentos”, e continua “o ato de revisar assume as mais distintas características e formas, adaptando-se as necessidades daquele que o solicita” (OLIVEIRA, 2018, p. 37-38).

Já no âmbito jurídico, a revisão de uma decisão cabe ao Desembargador/Revisor, que é o Juiz a quem compete examinar o processo que será julgado em grau de recurso, depois do Relator, e sugerir alterações, confirmar, completar ou retificar o relatório julgado.

A excelência da revisão de um texto é tão importante que o mais famoso e utilizado programa de editor de textos para computador, o Microsoft Word, do Pacote Office, já vem com editor, revisor ou corretor de textos. Essa ferramenta corrige o texto manual ou automaticamente, a depender das configurações de cada computador.

Atualmente, até a escrita em redes sociais foi afetada por corretores/revisores de texto, a exemplo do WhatsApp, pois, se assim o desejar, o usuário pode ativar o corretor ortográfico, evitando pequenos erros de ortografia, que são automaticamente revisados pelo aplicativo.

Referências

- DICIO. Revisor. *Dicionário Online de Português*. Porto: 7Graus, 2018. Disponível em: <<https://www.dicio.com.br/revisor>>. Acesso em: 03/12/2018.
- DICIONÁRIO AULETE, ONLINE. Verbete Revisor. Disponível em: <<http://www.aulete.com.br/revisor>> Acesso em: 03/12/2018.

O DICIONÁRIO DE SINÔNIMOS ONLINE DE PORTUGUÊS DO BRASIL. Sinônimos do Verbo Revisão. Disponível em: <<https://www.sinonimos.com.br/revisao/>>. Acesso em: 03/12/2018.

OLIVEIRA, Cícero Alberto de Andrade. O que se espera de um revisor?. In: SALGADO, Luciana Salazar; PENTEADO, Ana Elisa de Arruda (Orgs.) *Mediação editorial: o que é? quem faz? Revisão de textos, ofícios correlatos e materialidades editáveis*. Bragança Paulista, SP: Margem da Palavra, 2018. p. 37-38.

PALAVRA DE REVISOR. Revisar é muito mais do que “dar uma lidinha”. Disponível em: <<https://palavraderevisor.wordpress.com/tag/etimologia/>>. Acesso em: 03/12/2018.

SACCONI, Luiz Antônio. *Minidicionário Sacconi da Língua Portuguesa*. São Paulo: Nova Geração, 2009. p. 1104.

SUPORTE MICROSOFT OFFICE. Ligar ou desligar a verificação ortográfica. Disponível em: <<https://support.office.com/pt-br/article/ligar-ou-desligar-a-verifica%C3%A7%C3%A3o-ortogr%C3%A1fica-e2805461-77d4-4832-b006-061163c8d01a>>. Acesso em: 03/12/2018.

VOCABULÁRIO JURÍDICO. Verbete Revisor. Disponível em: <<http://www.tst.jus.br/vocabulario-juridico>>. Acesso em: 03/12/2018.

VIEGA, Sara. Como ativar o corretor ortográfico no WhatsApp - em qualquer celular! Disponível em: <<https://tecnologia.umcomo.com.br/artigo/como-ativar-o-corretor-ortografico-no-whatsapp-em-qualquer-celular-19128.html>>. Acesso em: 03/12/2018.

A revisão de provas é uma etapa posterior à preparação de textos e à diagramação (também chamada de formatação). Ela consiste em uma segunda leitura do original, o qual, neste momento, já passou por uma primeira revisão (preparação) e encontra-se no formato em que será publicado como livro, isto é, assume o projeto editorial do qual faz parte. De acordo com Carolina Machado, em *Manual de sobrevivência do revisor iniciante*:

Se o texto foi bem preparado, o revisor entra apenas para aparar arestas. Ele relê o texto, resolve algum eventual problema de ortografia (problemas conhecidos como “gralhas” e “pastéis” ou “typos”), repetições, pontuação, hifenação etc. É esse profissional que confere também a padronização gráfica – cabeçalhos, negritos e itálicos, sumário, índice, paginação, enfim, tudo o que só pode ser conferido depois que o material estiver diagramado (MACHADO, 2018, p. 41).

Dessa forma, é notável o caráter de interdependência entre as fases que compõem o processo editorial: se o texto é preparado e diagramado adequadamente, a revisão de provas não terá muito trabalho, e isso significa um possível tempo menor para a finalização de todo o livro. Vale lembrar ainda que, nas editoras que possuem equipes distintas de preparadores e revisores, os profissionais com menos experiência atuam, em geral, na revisão de provas; assim, caso um revisor iniciante pegue um trabalho malfeito ou complicado, as chances de a obra ser publicada com problemas é maior. Isso mostra a responsabilidade que envolve as tarefas editoriais e o quanto cada ator desse processo deve se empenhar ao máximo para cumprir de forma satisfatória sua parte.

Emanuel Araújo (2011), em *A construção do livro*, completa a lista de tarefas a serem desempenhadas pelo revisor de provas, principalmente no que se refere à conferência dos aspectos gráficos: “(...) linhas fora do lugar [as chamadas linhas viúvas e órfãs], salto de palavras ou trechos inteiros, letras defeituosas,

alterações involuntárias de fonte e estilo, defeitos no entrelinhamento ou na mancha (...)” (ARAÚJO, 2011, p. 364). Destaque-se que outra importante tarefa desse revisor, uma das últimas a serem feitas, é verificar se a numeração do sumário confere com a paginação no miolo. Assim como o preparador de textos, ele deve dispor de um *check-list* para auxiliá-lo nessa empreitada.

A prova diagramada pode ser revisada tanto em papel quanto em PDF, ainda que a primeira forma seja a mais recomendada. Em geral, utiliza-se papel branco (somente a frente), A4 ou A3, com linhas de corte visíveis, para que o revisor verifique o tamanho da mancha. Ressalte-se que as provas devem ser tantas quantas forem necessárias; no entanto, recomenda-se que não ultrapassem o número de três, a fim de conferir maior agilidade às etapas. Em um processo lento e progressivo, fazendo a leitura, por vezes, de sílaba em sílaba, como lembra Plínio Martins Filho, o revisor de provas deve manter a seu lado o texto original para sanar eventuais dúvidas – em algumas editoras, essa leitura é feita por uma dupla, em voz alta. Seja como for, é imprescindível que o revisor de provas esteja familiarizado com os signos de correção de provas, já que estes são praticamente os mesmos em todos os países, com poucas variações, sendo classificados em chamadas e seus marcadores, emendas ou signos de emenda, e sinais[1].

Ainda que Maria Isabel Faria e Maria da Graça Pericão afirmem que a “observação das provas tipográficas” possa ser feita tanto por um revisor profissional quanto pelo próprio autor ou alguém por ele designado (FARIA; PERICÃO, 2008, p. 642), em geral só a última prova, dada como finalizada (sem erros, portanto) pelo revisor de provas, é encaminhada ao autor. Nesta cópia, o autor deve sinalizar eventuais pequenas alterações – que não comprometam a paginação do texto – ou mesmo incorreções e, a seguir, ele deve autorizar a entrada em gráfica do material.

Como se percebe, o papel do revisor de provas é mais pontual, mais objetivo do que o papel do preparador:

Editores de texto e preparadores têm condições de atuar interativamente, já que é nessa fase que ocorre a busca pelo “texto definitivo” ou, ao menos, “decidido”, normalmente, em negociação com o autor, enquanto que revisores (pós-diagramação) atuam de maneira resolutiva, evitando comentários, dúvidas e metalinguagem (RIBEIRO, 2016, p. 71).

Para finalizar, lembremo-nos de que a revisão de provas é tarefa complexa, que exige por parte do profissional não só um bom conhecimento linguístico mas também das normas gerais de revisão; além disso, é necessário que ele tenha curiosidade e malícia suficientes para perscrutar o original e a cópia preparada, bem como para questionar preparador e diagramador, quando for o caso. Assim, a interlocução com os demais envolvidos no processo editorial é crucial pois, como salienta Luciana Salazar Salgado, a “leitura profissional do revisor de textos [é] uma atividade linguageira que define um lugar complexo, de atribuições opacas, condicionado e condicionante na dinâmica interlocutiva que revela” (SALGADO, 2013, p. 253).

Nota

[1] Para mais detalhes sobre esses signos, cf. Martins Filho (2016, p. 228-232).

Referências

- ARAÚJO, Emanuel. *A construção do livro*. Rio de Janeiro: Lexikon, 2011.
- FARIA, Maria Isabel; PERICÃO, Maria da Graça. *Dicionário do livro: da escrita ao livro eletrônico*. São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo, 2008.
- MACHADO, Carolina. *Manual de sobrevivência do revisor iniciante*. Belo Horizonte: Moinhos, 2018.
- MARTINS FILHO, Plínio. *Manual de editoração e estilo*. Campinas: Editora da Unicamp; São Paulo: EDUSP; Belo Horizonte: Editora UFMG, 2016.
- RIBEIRO, Ana Elisa. *Em busca do texto perfeito: questões contemporâneas de edição, preparação e revisão textual*. Divinópolis: Artigo A, 2016.
- SALGADO, Luciana Salazar. Ritos genéticos editoriais: uma abordagem discursiva da edição de textos. *Rev. Inst. Estud. Bras.*, São Paulo, n. 57, p. 233-276, dez. 2013.

Texto

LETÍCIA NÁPOLES VILELLA RODRIGUES DE SOUZA

Texto (ê) *s.m (o)*. 1. Parte principal de um livro ou impresso (por oposição a fotos, ilustrações, etc.). 2. Qualquer conjunto de palavras ditas ou lidas em voz alta. – **textual** *adj.* (1. rel. ao texto; 2. que está no texto; 3. reproduzido fielmente); **textualidade** *s.f.* (qualidade ou condição do que é textual) (SACCONI, 2009, p. 1121).

Originária do latim *textum*, “tecido”, de mexer, “tecer”, a palavra “texto” significava “maneira de tecer”, ou “coisa tecida”, e ainda mais tarde, “estrutura”. Somente no século XIV ocorreu a evolução semântica da palavra, que atingiu o sentido de “tecelagem ou estruturação de palavras” ou “composição literária”, e passou a ser usada em inglês, proveniente do francês antigo *texte*. Assim, pensando em sua dimensão etimológica, as palavras seriam os fios, e o texto seria o tecido completo e organizado.

Como nos ensinam Leonor Fávero e Ingedore Koch, “O texto consiste em qualquer passagem falada ou escrita que forma um todo significativo independente de sua extensão” (FÁVERO; KOCH, 1994, p. 25). Dessa forma, podemos considerar que o texto é qualquer forma de comunicação oral ou escrita, verbal ou não verbal, sempre direcionado ao leitor. Assim, músicas, bulas de remédio, faixas, pinturas, charges, gestos recitais, shows etc. são diferentes formas de texto.

O texto é considerado um entrelaçamento de ideias, por isso um texto escrito não é apenas uma enumeração de frases e de orações e sim um conjunto de informações conectadas entre si que estabelecem a coesão e a coerência textual.

Como profundas pesquisadoras do tema, Fávero e Koch entendem que o termo “texto” pode ser tomado em duas acepções:

(...) texto em sentido amplo, designando toda e qualquer manifestação da capacidade textual do ser humano (uma música, um filme, uma escultura, um poema etc.), e, em se tratando de linguagem verbal, tem-se o discurso, atividade comunicativa de um sujeito, numa situação de comunicação dada,

englobando o conjunto de enunciados produzidos pelo locutor (ou pelo locutor e interlocutor, no caso dos diálogos) e o evento de sua enunciação. (FÁVERO; KOCH, 1983, p. 25)

Nesse sentido, o texto pode ser escrito ou oral e, em sentido lato, pode ser também não verbal.

Conforme a finalidade e a estrutura, há cinco tipos de textos: narrativo, descritivo, dissertativo, expositivo e injuntivo. Já os gêneros textuais são inúmeros e cada um possui o seu próprio estilo de escrita e de estrutura. Eles surgem dos atributos pertencentes aos diversos tipos de textos, de modo que apresentam características comuns em relação à linguagem e ao conteúdo. Entre outros, temos: conto, fábula, carta, lenda, poema, romance, e-mail, manual de instruções, edital, relato, diário, autobiografia, curriculum vitae, notícia, biografia, texto de opinião, editorial, ensaio, resenhas, palestra, relatório científico, receita culinária.

Pode-se, ainda, classificar o texto como literário e não-literário. A diferença substancial entre essas duas modalidades envolve a utilização da linguagem conotativa ou denotativa. Os textos literários, que possuem o intuito de artisticamente emocionar seu interlocutor (leitor), utilizam muitas metáforas, aproximando-os da linguagem conotativa, como vemos nos poemas, romances, contos, dentre outros. Por sua vez, a utilização da linguagem denotativa é exclusiva de textos não literários. Eles possuem a finalidade principal de informar o leitor, por exemplo, notícias, livros didáticos, dicionários, dissertações e teses etc.

Resumidamente, o texto é uma sequência verbal (palavras), oral ou escrita, que forma um todo que tem sentido para um determinado grupo de pessoas, em determinada situação. E, obrigatoriamente, necessita de um contexto significativo para existir, devendo ser escrito com coesão e coerência.

Referências

- DIANA, Daniela. Texto. Disponível em: <<https://www.todamateria.com.br/texto/>>. Acesso em: 04/12/2018.
- DICIO. Texto. *Dicionário Online de Português*. Porto: 7Graus, 2018. Disponível em: [<https://www.dicio.com.br/texto/>]. Acesso em: 03/12/2018
- Dicionário Etimológico Online. Origem da palavra texto. Disponível em <<https://www.dicionarioetimologico.com.br/texto/>>. Acesso em: 04/12/2018.
- FÁVERO, Leonor L.; KOCH, Ingedore. V.. *Linguística textual: introdução*. São Paulo: Cortez, 1983.
- FÁVERO, Leonor L.; KOCH, Ingedore. V.. *Linguística textual: introdução*. São Paulo: Cortez, 1994.
- PORTAL UOL. Educação. Texto: Você sabe qual o conceito? Disponível em: <<https://educacao.uol.com.br/disciplinas/portugues/texto-voce-sabe-qual-o-conceito.htm>>. Acesso em 05/12/2018.
- ROSENTHAL, Marcelo; VIEIRA, Pedro Henrique; OMENA, Tiago Cunha de; FURTADO, Lilian. *Interpretação de textos e Semântica para concursos*. Rio de Janeiro: Campus, 2012.
- SACCONI, Luiz Antônio. *Minidicionário Sacomã da Língua Portuguesa*. São Paulo: Nova Geração, 2009. p. 1121.
- SIGNIFICADOS. Significado de Texto. Disponível em: <<https://www.significados.com.br/texto/>>. Acesso em 04/12/2018.
- SILVA, Débora. GÊNEROS TEXTUAIS. Disponível em: <<https://www.estudopratico.com.br/generos-textuais/>>. Acesso em 04/12/2018.

Compreendemos tipografia como escrita a partir de caracteres preexistentes. Inicialmente, com poucas exceções (como por exemplo os caracteres em estêncil utilizados na Europa para a edição de textos litúrgicos), os tipos móveis (ferramentas para a composição de textos) e a prensa tipográfica (ferramenta para a impressão de textos) eram praticamente sinônimos desse conceito, razão pela qual esta acepção continua válida e corrente. Entretanto, julgamos pertinente a utilização de uma definição mais abrangente, que dê conta tanto dos primórdios quanto dos avanços posteriores dessa tecnologia, até a atualidade.

Juntamente com as grandes navegações e a queda de Constantinopla, o início da Era Moderna é sinalizado pela emergência da tipografia no Ocidente, na segunda metade do século xv, a partir do empreendimento levado a cabo pelo impressor alemão Johannes Gutenberg – considerado o inventor da imprensa por ter implementado, de forma definitiva e tecnologicamente viável, o uso de tipos móveis e da prensa tipográfica[1]. Com efeito, o próprio princípio da tipografia – organização de elementos repetitivos pré-fabricados a fim de se reproduzir tecnicamente textos diversos – encerra em si o embrião da Modernidade e de uma de suas etapas cruciais: a Revolução Industrial.

Vale ressaltar que, desde sua aparição no Ocidente, em meados do século xv, até o século xviii, a imprensa era uma atividade em geral ensinada diretamente pelo mestre de ofício ao aprendiz – este muitas vezes parente daquele –, e não havia grandes esforços para a subversão dessa lógica de transmissão de saberes. Assim, a imprensa assumia características de uma “arte negra” (KINROSS, 2004, p. 15), fechada para os iniciados que detinham as ferramentas e conhecimentos necessários para empreendê-la. Além disso – com notáveis exceções, como o tipógrafo e gravador de punções francês Claude Garamond,

atuante no século xvi –, as funções de editor, tipógrafo e livreiro se concentravam frequentemente em uma única pessoa ou pequeno grupo. É sobretudo durante o Século das Luzes (este, por sua vez, possível em grande parte graças à emergência da imprensa), permeado pelo seu característico espírito de racionalidade e transmissão de conhecimentos e saberes, que a tipografia se torna mais consciente de si mesma, e diversas obras, visando a articular e disseminar essa arte e técnica, começam a ser mais sistematicamente publicadas[2]:

Adentrando no século xix, a Revolução Industrial irrompe a todo vapor, propulsionando, na Europa e colônias, um enérgico processo de reconfiguração geral das relações políticas, sociais, econômicas, culturais e também da paisagem midiática, sobretudo nos grandes centros urbanos. A indústria gráfica não passa incólume por tais transformações, e é precisamente nesse período que surgem novas e importantes técnicas para reprodução, em velocidade crescente, de textos e imagens, como a litografia, a fotografia, a composição tipográfica mecânica[3] etc.

Porém, a Revolução Industrial também houve reação. Na Europa e Estados Unidos, ainda no fim do século xix, contestando a febre inerente ao desenvolvimentismo tecnológico, surge um novo modelo de editoras significativas na história da edição independente de livros. Trata-se das *private presses*, isto é, editoras cuja linha editorial consistia em títulos extremamente bem cuidados e luxuosos no que diz respeito a sua materialidade, publicados geralmente em pequenas tiragens destinadas a um nicho de bibliófilos. Esse modelo de empresa teve como importante pioneiro o artista, editor e filósofo inglês William Morris, associado ao movimento Arts & Crafts e que fundou a emblemática Kelmescott Press, em 1890. Verdadeiro “conservador progressista”[4], Morris almejava restabelecer em suas oficinas o modelo artesanal das guildas medievais e dos incunábulo do século xv, convicto de que aos artesãos seria propiciada a plena identificação com o que produzem, o que repercutia também no ressurgimento da figura, em uma só pessoa, do tipógrafo-editor-livreiro, já raro desde o Renascimento – e mesmo do autor

enquanto editor. O exemplo da Kelmscott Press, em distintos graus de radicalidade política e estética, foi seguido por novas *privates presses* que surgiram subseqüentemente, em países variados, e suas ressonâncias chegaram igualmente ao Brasil, nas mãos de autores distintos que, não obstante, partilham desse modo empreendedor holístico característico do homem renascentista. Nesse sentido, especialmente a partir da década de 1950, nomes como os poetas João Cabral de Melo Neto (atuante nas editoras o Livro Inconsútil e O Gráfico Amador), Cleber Teixeira (editora Noa Noa), Geir Campos e Thiago de Mello (editora Hipocampo), dentre outros, ao estabelecerem suas próprias gráficas independentes, foram fundamentais para a edição limitada de poesia, prosa e artes visuais passadas e então contemporâneas no Brasil, dando continuidade à abordagem das *private presses* já no século xx.

Faz-se necessário aqui um parêntese a respeito da problematização intrínseca à classificação da tipografia como artesanato. Ao ser reacendido, no contexto do Arts & Crafts, o debate sobre a natureza do artesanato e seu potencial libertador, não se pode dizer que as posições entre os membros do movimento fossem unânimes. O célebre calígrafo Edward Johnston, figura de proa na renovação do interesse pela caligrafia ocidental na Modernidade, colega e contemporâneo de Morris, era radical. Segundo ele, a tipografia, por se tratar de uma forma técnica de composição de textos destinada à reprodução serializada, por definição não poderia ser considerada uma atividade artesanal. Ainda que a composição do texto pudesse se dar manualmente, os tipos móveis em si são pré-fabricados, na imensa maioria dos casos, por terceiros, que a partir da gravação de punções criam matrizes destinadas a gerar em série um número potencialmente infinito de caracteres móveis (letras, algarismos, sinais de pontuação etc.)[5]. Décadas mais tarde, Vilém Flusser, ao elencar os problemas levantados pela tipografia, contradiz muito do idealismo de Morris, ao mesmo tempo em que ratifica muito do ceticismo de Edward Johnston quanto a esse assunto. Para Flusser, o impresso “comprova a tese cristã do trabalho como

castigo. (...) O trabalho, a produção de coisas particulares é desprezada como subumana, como um gesto para ser transferido para as máquinas de impressão (...)” (FLUSSER, 2010, p. 66).

Os desdobramentos dessa polêmica e de suas respectivas contradições não se esgotam por aí. Analisando o que considera um movimento calculado do mercado para converter a figura do “bibliômano”, até então encarado pejorativamente, para a do “bibliófilo”, este visto como um indivíduo de aguçada sensibilidade estética, Michel Melot tece considerações tão esclarecedoras quanto provocativas. Segundo ele, a bibliofilia se organiza no século xix, “ao lado e contra a industrialização”. Em seguida, chamando a atenção para o estabelecimento do que nomeia “indústria da raridade”, Melot identifica uma patente anomalia que passa a acometer a própria razão de ser da tipografia, decorrente em parte da infiltração de uma lógica que lhe é originalmente alheia:

A restrição da tiragem foi uma doença transmitida ao livro pela estampa, o que levou o livro a passar da biblioteca para o museu, da livraria à galeria de arte, da obra reproduzida à obra dita “original” (MELOT, 2012, p. 158-160).

Esse debate toma novos rumos já no início do século xx, notadamente com o advento da Primeira Guerra Mundial. Sensíveis à complexa situação política europeia dos anos 1910 e 1920, vários artistas e tipógrafos de vanguarda passaram a defender obstinadamente uma abordagem racional e pragmática do design, na qual a industrialização seria fator essencial para enfim conduzir a sociedade em direção a um futuro utópico. A confluência de vozes como a de Jan Tschichold, El Lissitzky, László Moholy-Nagy, Kurt Schwitters e Paul Renner deram corpo à Nova Tipografia, expressão primeiramente utilizada por Moholy-Nagy, num ensaio de 1923, e posteriormente promovida ao grau de manifesto por Jan Tschichold em seu livro *Die Neue Typographie*, de 1928. Apesar de eventuais diferenças na prática de cada proponente, a Nova Tipografia pode ser resumida pela busca da comunicação o mais clara e eficaz possível. Para atingir esse objetivo, os tipógrafos valorizavam a utilização da fotografia,

a hierarquização dos corpos e pesos tipográficos, a diagramação dinâmica e assimétrica e a simplificação dos tipos sem serifa. Contudo, a ascensão do Nazismo ao poder, em 1933, prejudicou sobremaneira o desenvolvimento das vanguardas na Alemanha. Considerados artistas “degenerados”, a única opção para muitos dos praticantes da Nova Tipografia, como Moholy-Nagy e Tschichold, foi o exílio.

Após a Segunda Guerra Mundial, na segunda metade do século xx, muitos dos princípios da Nova Tipografia foram retomados tanto por alguns de seus proponentes iniciais, quanto por seus seguidores, na corrente que ficou conhecida como o Estilo Suíço, ou Internacional. Ideais como unidade, racionalidade, simplificação e internacionalismo voltam à ordem do dia – porém, desta vez, não necessariamente para servirem a impulsos revolucionários, mas também para conotarem a objetividade e eficácia esperadas tanto de instituições governamentais quanto de grandes empresas. A cooptação do Modernismo pelo Estado e pelas grandes corporações não se restringe à tipografia, e tem paralelos notáveis em outros campos do design e da arquitetura, como ilustra, de forma emblemática, a construção, nos anos 1950, de Brasília, a nova capital brasileira, projetada por Oscar Niemeyer e Lúcio Costa sob impulsão do então presidente Juscelino Kubitschek.

De volta ao desenvolvimento dos materiais e técnicas da tipografia, é também na década de 1950 que surge uma tecnologia que abriu diversas possibilidades de diagramação: a fotocomposição, na qual, pela primeira vez, os tipos são manipulados em duas dimensões. Se o procedimento fotográfico já era utilizado na criação de tipos, para que os desenhos de cada caractere fossem reduzidos, a fim de serem gravados por meio de pantógrafo, a fotocomposição marca o período em que esse procedimento intervém diretamente na composição de textos de imersão[6]. Além de ser menos custosa, a fotocomposição liberava o compositor tipográfico em vários aspectos: o espaço entre as letras podia ser mais personalizado do que nos tipos de

metal, as letras podiam ser sobrepostas facilmente e o corpo do texto podia ser ampliado ou reduzido de maneira simples.

Porém, a utilização da fotocomposição não durou muito mais que duas décadas, de 1960 a 1984, ano em que foi lançado o primeiro Macintosh da Apple. A partir de então, a composição digital foi se popularizando e, com ela, a editoração eletrônica foi se impondo, gradualmente. Esta se beneficia de todas liberdades oferecidas pela fotocomposição, acrescentando a elas muitas outras possibilidades. Porém, nenhuma delas é maior do que a relativa democratização das ferramentas tipográficas. Em seus primórdios, a imprensa era uma atividade para iniciados, realizada em guildas e, posteriormente, em linhas de produção descentralizadas, operando em oficinas equipadas com maquinário pesado e custoso. A criação de tipos digitais e a composição de textos hoje são feitas em escritórios, frequentemente por meio de software cuja interface simplificada parte do princípio WYSIWYG[7]. Feito o trabalho de diagramação, o arquivo digital é enviado a um dispositivo gráfico de saída, como um periférico CTP[8] ou uma impressora *laser* – considerando, naturalmente, que o produto será impresso, já que os mesmos software possibilitam que o arquivo seja exportado para circulação exclusiva em meios digitais, situação cada vez mais comum. Certamente, se o acesso aos meios de produção não garante, por si só, a qualidade adquirida após muitos anos de aprendizado e prática, trata-se não obstante de uma oportunidade considerável para que mais produções tipográficas independentes e de qualidade elevada entrem em cena.

Notas

[1] No entanto, séculos antes de Gutenberg, a impressão com tipos móveis já era conhecida no Extremo Oriente. Por volta do ano de 1040, na China, o engenheiro Bi Shēng desenvolveu um processo de composição e impressão tipográfica com tipos móveis à base de argila. A tecnologia alcançou a Coreia no século XIII. Ao chegar à Europa, no século XV, pôde de fato florescer, já que as escritas europeias contêm um número de caracteres muitíssimo inferior aos milhares necessários para o sistema de escrita chinês (cf. BRINGHURST, 2005, p. 133).

[2] De fato, Kinross argumenta que, a partir do século XVIII, pode-se dizer que ocorre uma separação entre “imprensa” e “tipografia”: “De forma excessivamente simplificada, a diferença se dá entre a prática inarticulada em relação aos materiais de produção (“imprensa”) e a elaboração consciente do produto, por meio da instrução (“tipografia)” (KINROSS, 2004, p. 15, tradução nossa).

[3] Na tipografia mecânica, matrizes de caracteres são estocadas dentro de uma máquina. A composição é então realizada a partir de um teclado, e a máquina em seguida funde e imprime os caracteres – seja individualmente (como no caso da Monotipo) ou em linhas inteiras de texto (no caso da Linotipo).

[4] Segundo Robin Kinross, William Morris, em suas correspondências, reconhece a contradição entre suas convicções socialistas e o fato de produzir produtos de luxo destinados a um público de elite. Com efeito, Kinross estima que o preço médio de uma publicação da Kelmscott Press correspondia pelo menos ao total da renda semanal de um cidadão inglês abastado (2004, p. 45). No Brasil, já no século XX, Cleber Teixeira, proprietário da editora Noa Noa, em depoimento a Gisela Creni, faz menção à mesma autocrítica que o assolou por muito tempo enquanto “resquíio do esquerdismo juvenil” (CRENI, 2013, p. 133).

[5] Para uma exposição, ao mesmo tempo histórica e prospectiva, da fascinante atividade de gravação de punções, cf. Smeijers (2011).

[6] Por oposição à composição tipográfica experimental, que se servia da fotografia já no primeiro terço do século XX, como nas fotomontagens vanguardistas ou nos “tipofotos” de László Moholy-Nagy.

[7] Sigla em inglês para *what you see is what you get* (“o que você vê é o que você obtém”). Designa software que exibem na tela de computador o conteúdo textual e visual com aspecto semelhante ao que será obtido quando de sua impressão, permitindo ao usuário uma pré-visualização mais precisa do resultado desejado.

[8] Sigla em inglês para *computer to plate* (“do computador para a chapa”). Trata-se de procedimento em que a chapa de impressão é diretamente exposta a partir de um arquivo digital.

Referências

- BRINGHURST, Robert. *Elementos do estilo tipográfico*: versão 3.0. Trad. André Stolarski. São Paulo: Cosac Naify, 2005.
- CRENI, Gisela. *Editores artesanais brasileiros*. Belo Horizonte: Autêntica; Rio de Janeiro: Fundação Biblioteca Nacional, 2013.
- FLUSSER, Vilém. *A escrita: há futuro para a escrita?* Trad. Murilo Jardelino da Costa. São Paulo: Annablume, 2010.
- GONÇALVES, Mário Vinícius R. *Honorata*: revival et anthropophagie dans la création d’un caractère. 2013. 96 p. Dissertação (Mestrado em Design Gráfico Multimídia) – École Supérieure d’Art des Pyrénées, Pau, 2013.
- KINROSS, Robin. *Modern Typography*. 2 ed. Londres: Hyphen Press, 2004.

MCLUHAN, Marshall. *Os meios de comunicação como extensões do homem*. Trad. Décio Pignatari. São Paulo: Cultrix, 1969.

MELOT, Michel. *Livro*. Trad. Marisa Midori Deaecto, Valéria Guimarães. São Paulo: Ateliê Editorial, 2012.

POHLEN, Joep. *La Fontaine aux lettres*: sur les caracteres d’impression. Köln: Taschen, 2011.

SMEIJERS, Fred. *Counterpunch*: Making Type in the Sixteenth Century, Designing Typefaces Now. Londres: Hyphen Press, 2011.

TSCHECHOLD, Jan. *The New Typography*: A Handbook for Modern Designers. Trad. Ruari McLean. Berkeley; Los Angeles; London: University of California Press, 2006.

[ETIM.lat. *transductio*, *onis*'ação de levar em triunfo, andar (do tempo) [pl.:ões] s.f. 1.transposição de uma língua para outra 2.obra traduzida {temos uma ótima t. de Goethe} 3. o que expressa de modo indireto 4. ato de tornar claro o significado de algo; interpretação, explicação (HOUAISS, 2011, p. 918).

A tradução é uma operação que exige o manuseio de múltiplas linguagens interligadas entre passado, presente e futuro. O processo dialógico usa a recuperação histórica (sincrônica e diacrônica) para projetar a releitura do passado para o futuro, com novos olhos. A ação de traduzir significa, então, reorganizar a história, subvertendo a ordem da sucessividade entre o passado e o presente, em novas configurações.

Para Júlio Plaza, a tradução, fundamentada por Jakobson, se subdivide em interlingual, intralingual e intersemiótica. Esta última, “consiste na interpretação dos signos verbais por meio de sistemas de signos não verbais, ou de um sistema de signos para outro (...)” (PLAZA, 2003, p. xi).

O ato tradutório consiste no movimento de transformação entre linguagens, tradições, culturas, tempo e espaço. É o trânsito entre escrever e transcrever, de ir além do que está registrado, de recuperar a história inserida entre as letras e sons que revelam um pensamento.

É a ação de transcriar discursos que transpasse os limites do concreto para atingir a imaginação, dentro dos parâmetros da similaridade. É percorrer as vias da analogia que produzem articulações entre a causa e o efeito.

Nesta altura, a tradução já se converteu numa transposição de caracteres que se caracterizam pela singularidade e contiguidade. Processo de concretização do que é fluido, mas preso por convenções elaboradas pelo pensamento humano.

O encarceramento da significação busca a transcodificação do simbólico inserido no original, como afirma Walter Benjamin: “a tradução mantém um vínculo estreito com o original. (...)”

Pode-se chamá-lo natural e, mais propriamente, vínculo da vida” (BENJAMIN, 2008, p. 53). É pertencer o outro, mesmo sendo singular.

Referências

- BENJAMIN, Walter. *A tarefa do tradutor*: quatro traduções para o português. Belo Horizonte: Fale, UFMG, 2008.
- HOUAISS, Antônio. *Dicionário Houaiss Conciso*. São Paulo: Moderna, 2011.
- PLAZA, Julio. *Tradução intersemiótica*. São Paulo: Perspectiva, 2003.

A tradução, em uma acepção expandida, abrange a verbalização de nosso processo interior (traduzir o pensamento em palavras), a circulação de textos em diversas línguas (a tradução de *Grande sertão: veredas* ao alemão), a transformação de textos escritos em audiovisual (o filme *Memórias do Cárcere*, baseado no livro homônimo), a explicação em uma mesma língua (“vou traduzir pra você entender”) etc. Por isso, são muitas as definições de tradução e os pontos de vista a partir dos quais podemos falar dela.

Roman Jakobson, em texto que se tornou bibliografia básica de cursos de tradução no Brasil, distingue três tipos: 1) “a tradução intralingual ou *reformulação* (*rewording*) consiste na interpretação dos signos verbais por meio de outros signos da mesma língua”; 2) “a tradução interlingual ou *tradução propriamente dita* consiste na interpretação dos signos verbais por meio de alguma outra língua”; 3) “a tradução inter-semiótica ou *transmutação* consiste na interpretação dos signos verbais por meio de sistemas de signos não-verbais” (JAKOBSON, 1995, p. 63-64).

O segundo tipo da classificação feita por Jakobson engloba o que mais comumente chamamos de tradução, envolvendo mais de uma língua e textos escritos. Geralmente, de modo simplificado, os textos traduzidos são divididos em dois grandes grupos: os especializados (ou técnicos) e os literários. A tradução daqueles exigiria mais precisão e objetividade; a tradução desses, mais criação e subjetividade. Por consequência, o tradutor de textos especializados deveria ser mais rigoroso, enquanto o de textos literários, mais livre. Na verdade, não é assim tão simples. À parte as definições de “precisão” e “criação”, “objetividade” e “subjetividade”, “rigoroso” e “livre”, temos a questão das formas híbridas. O que dizer de uma decisão judicial transcrita em um

romance ou de um poema usado como epígrafe em um livro de culinária? Como estabelecer uma linha divisória definitiva?

De qualquer modo, a tradução literária é mais glamorosa. É mais fácil alguém se impressionar ao conhecer a tradutora de *O senhor dos anéis* do que as tradutoras de *Ortopedia pediátrica na prática*. Às vezes a tradução literária é uma autotradução: o autor em uma língua traduz a própria obra para outra língua. João Ubaldo Ribeiro, por exemplo, traduziu obras suas para o inglês (*Sargento Getúlio/Sergeant Getúlio; Viva o povo brasileiro/An Invincible Memory*). Pode parecer que o melhor tradutor literário seria o próprio autor, mas não é bem assim. O escritor russo Andrei Kudriavitski, por exemplo, escreve em russo e em inglês, mas prefere entregar seus textos a um tradutor e afirma que seria um péssimo tradutor dos próprios romances; se ele mesmo fizesse a tradução, sairia outro livro[1].

Às vezes o tradutor literário é um escritor em sua língua, como Cecília Meireles ou Graciliano Ramos. Outras vezes, ele adquire prestígio e integra a intelectualidade, sendo referência em assuntos diversos, principalmente culturais. De novo, a dicotomia não dá conta do fenômeno. O tradutor escritor não se contrapõe ao tradutor não escritor e a qualidade da tradução não pode ser medida por esse critério. Isso sem contar o caso de tradutores literários que escreveram a primeira obra própria depois de publicarem traduções.

Aliás, obra própria aqui esconde parte da complexidade da tradução. Um texto traduzido não seria também uma obra própria? Quando lemos, em um conto do escritor russo Anton Tchêkhov, “Санки летят как пуля. Рассекаемый воздух бьет в лицо, ревет, свистит в ушах, рвет, больно щиплет от злости, хочет сорвать с плеч голову”[2], de quem é a autoria? E quando lemos esse trecho na tradução de Tatiana Belinky? “O trenó voa como uma bala. O ar cortado chicoteia o rosto, silva nos ouvidos, bate, belisca raivoso, até doer, quer arrancar a cabeça dos ombros” (ТСНЕКНОВ, 1959, p. 38).

As recentes conquistas no campo dos direitos autorais refletem os resultados da luta pela visibilidade do tradutor. Se,

décadas atrás, era comum a publicação de traduções literárias sem a indicação do nome do tradutor, hoje algumas editoras incluem uma seção “Sobre o tradutor” no final do livro. Passam a ser mais comuns também os contratos em que o tradutor cede os direitos sobre o texto traduzido por determinado período, e não definitivamente, e recebe uma porcentagem do valor das vendas. A lei de direitos autorais de 1998 reconhece ao tradutor o direito de autor de obra derivada de outra, chamada originária ou primígena.

A derivação da tradução, a existência de um texto anterior que motiva o texto traduzido, pode parecer uma certeza no campo da tradução. Existe, porém, o fenômeno das pseudotraduções: textos apresentados como traduções, mas para os quais não existe a obra primígena. Não são a regra, é claro, mas são um assunto interessante para pesquisa também no campo da Edição.

A regra é que exista o texto anterior que, em geral, chamamos de original. Entretanto, estudiosos da área têm questionado essa denominação porque ela carrega a ilusão de um significado único insuperável e coloca a tradução, portanto, em uma posição inferior, incapaz de alcançar o original. Nessa visão, o tradutor seria aquele inescapável traidor. Os críticos dessa concepção reconhecem que o tradutor tem um “papel essencialmente ativo de produtor de significados e de representante e intérprete do autor e dos textos que traduz” (ARROJO, 2003, p. 102-3). Por isso não deve nem pode ficar invisível, estará sempre presente no texto traduzido.

Ao pensar a criatividade e a liberdade do tradutor, Haroldo de Campos, movido pelos rumos da poesia concreta no Brasil, elaborou a noção de transcrição, que norteou, por exemplo, as suas traduções de poesia russa, juntamente com Augusto de Campos e Boris Schnaiderman. As soluções tradutórias, muitas vezes polêmicas, incluíam, por exemplo, citar Roberto Carlos na tradução de um poema de Maiakóvski de 1917: “Brilhar para sempre,/brilhar como um farol,/brilhar com brilho eterno,/gente é pra brilhar,/que tudo o mais vá pro inferno,/este é o meu slogan/e o do sol”[3]. Além disso, os irmãos Campos militavam

pela postura de ativista cultural do tradutor – a sua atuação em todos os momentos do processo da tradução, inclusive na seleção de autores e obras, contribuiria para a renovação do cânone literário.

Ao lado de Boris Schnaiderman e dos irmãos Campos, Tatiana Belinky é um bom exemplo de tradutora que contribuiu para a renovação do cânone brasileiro ao divulgar obras e autores russos. Convidada a organizar e traduzir uma coletânea de contos de Anton Tchekhov[4], ela enfrentou dilemas editoriais, como conta em “Duas palavras de explicação”, texto de apresentação do volume. Um dos dilemas foi selecionar, entre mais de quinhentos contos, “dos quais pelo menos um terço de verdadeiras obras-primas, apenas ‘uns trinta’”, como lhe havia proposto Edgar Cavalheiro. Ela aceitou a sugestão de Cavalheiro – que escolhesse entre os mais curtos e humorísticos –, mas não resistiu “à tentação de incluir outros, nem muito curtos, nem muito humorísticos”. O outro dilema foi dar conta do estilo do autor em português, tendo, algumas vezes, “de ‘adaptar’ além de traduzir, como no caso do conto ‘O sobrenome cavalari’, cujo humor específico se perderia, caso eu não tomasse a liberdade de usar o radical dos nomes, traduzido, e o final, russo mesmo”.

Nesse sentido, a tradução literária pode ser pensada como ato da comunicação intercultural. Pela tradução, as culturas se comunicam, se conhecem, se apresentam. Em *Tradução, ato desmedido*, ao falar de momentos de dificuldade na tarefa de traduzir, Boris Schnaiderman cita o título “Bielka” de um conto do escritor russo Varlam Chalámov. Em português, o equivalente de *Bielka* é “esquilo”. A palavra russa, porém, traz uma carga de significados culturais: “*Bielka* provém de *biélaia*, branca, um diminutivo substantivado”, que indica se tratar de “um bichinho pequeno e indefeso”. No conto, “todo o desenrolar do episódio se relaciona com isto”, pois a população da “cidade de Vólogda, cercada de florestas, tem como divertimento predileto caçar algum desses bichinhos extraviados, por distração, na parte urbana” (SCHNAIDERMAN, 2011, p. 89).

A tradução literária pode ser pensada como um ato político de afirmação ou reafirmação de alteridade. É o caso das edições bilíngues brasileiras com textos em línguas dos povos originários e em português, como, por exemplo, *Guanâby Muru-Gáwa: A origem do beija-flor*, livro de Yaguareê Yamã, publicado em maraguá e português pela editora Peirópolis, na coleção Mundo, dedicada a resgatar línguas ameaçadas de extinção.

A tradução literária pode ser pensada como uma ferramenta de *soft power* nas relações internacionais. Durante a Guerra Fria, a literatura russa foi usada tanto pela URSS para disseminar valores soviéticos, quanto pelos EUA para disseminar valores antissoviéticos. Várias obras de dissidentes políticos, alguns exilados no Ocidente, como é o caso de *Arquipélago Gulag*, de Aleksandr Soljenítsin, transformaram-se em armas contra o regime soviético.

Resta ao tradutor e a todos os envolvidos no processo de tradução literária, incluídos aqui, mais obviamente, revisores, preparadores e editores, a tarefa de pensar a tradução como um bem linguístico e semiótico que pode nos ajudar a organizar a vida em bases mais humanas.

Notas

[1] Entrevista ao *The Linguist*, 53/4, ag./set. 2014.

[2] ТЧЕКHOV, A. “Chutotchka”. Disponível em <https://ilibrary.ru/text/1051/p.1/index.html> Último acesso 02 jun. 2020.

[3] Cf. SCHNAIDERMAN (2011). Na página 29, o autor cita esses versos como exemplo de procedimento de “abrasileiramento” que gerou uma “solução extremamente feliz”.

[4] Tschecov, na grafia dessa edição da coleção Histórias Imortais, da Editora Cultrix Ltda. (São Paulo, 1959).

Referências

- ARROJO, R. (org.) *O signo desconstruído: implicações para a tradução, a leitura e o ensino*. Campinas, SP: Pontes, 2003.
- JAKOBSON, Roman. Aspectos linguísticos da tradução. In: JAKOBSON, Roman. *Linguística e comunicação*. Trad. Izidoro Blikstein e José Paulo Paes. São Paulo: Editora Cultrix, 1995. p. 63-73.
- SCHNAIDERMAN, B. *Tradução, ato desmedido*. São Paulo, Perspectiva, 2011.
- ТЧЕКHOV, A. Brincadeira. In: ТЧЕКHOV, A. *Histórias imortais*: Anton Tschecov. Trad. Tatiana Belinky. São Paulo: Editora Cultrix, 1959. p. 37-41.
- ТЧЕКHOV, A. “Chutotchka”. Disponível em: <<https://ilibrary.ru/text/1051/p.1/index.html>>. Acesso em: 2 jun. 2020.

Urban Sketching (S.Adj): **1.** Ato de desenhar: o momento; no local; da observação; **2.** Resultado gráfico do: *Urban Sketcher*; desenhador; observador (que desenha); qualquer um que esteja disposto a: observar. **3.** Desenho com contexto; que narra uma história. **4.** Resultado gráfico da conexão com o urbano; materialização imagética da cidade e seus habitantes. **5.** Desenhar junto (com outros desenhistas e afins). **6.** Desenhar e compartilhar.

O desenho de observação, do olhar, do perceber, do captar, tal como o conhecemos hoje, é figurinha carimbada na história da arte. Cadernos de esboços, de viagens e registros *plen air* sempre foram utilizados pelos mais famosos artistas do nosso tempo. De Da Vinci a Debret, a história da nossa história da arte é recheada desses registros, que priorizam o momento, o cotidiano, o espontâneo e o agora.

Esse modo de desenhar (ver o verbete) ganhou um novo fôlego e potência a partir da criação de um grupo internacional chamado Urban Sketchers[1], que propõe a prática do *Urban Sketching* (desenho urbano), mas, mais do que isso, estimula os seus membros a desenharem e descobrirem suas cidades juntos. Como apontado pelo criador do grupo, Gabriel Campanario[2], a internet foi crucial para a união desses artistas, tornando a atividade até então solitária do desenhista em um esforço coletivo, com forte senso de comunidade. A grande sacada do movimento e, dessa nova prática do desenho de observação, é o fazer em conjunto, formando pares, trocando experiência, estilos e modos de desenhar.

Somada a essa forma de atuação, a produção do *Urban Sketching* começa a ganhar uma identidade própria. O estilo e fazer artísticos de seus membros continuam únicos, afinal, trata-se de uma manifestação criativa e, como tal, sujeita a cada universo particular desses desenhadores. Apesar disso, é possível perceber certas familiaridades inerentes à prática do desenho

urbano, tal como é pautado pelo movimento *Urban Sketchers* e, conseqüentemente, pelo manifesto artístico proposto pelo grupo.

O produto desses membros praticantes do *Urban Sketching* é fértil em técnicas com o objetivo de transmitir histórias (inserção de títulos, datas, horários, textos explicativos sobre o local desenhado etc.). Diferente da ilustração, que transporta textos (múltiplos) para a linguagem visual, essas narrativas gráficas e visuais criadas no âmbito do desenho urbano são feitas a partir de momentos vívidos e presenciados no agora, de coisas que esses artistas vivem, veem e sentem, no momento da realização do trabalho. É, afinal, uma prática baseada na observação, portanto, abstrações são permitidas até certo ponto, apenas. Seus desenhos contam histórias dos povos e das cidades, de onde vivem e para onde viajam, além de contarem histórias do olhar de cada desenhista em particular.

A prática do *Urban Sketching* pode ser viciante, daí a necessidade de criar a alcunha de desenhador, que é o *Urban Sketcher* (desenhista urbano) que, consumido pela obsessão, pratica o desenho urbano durante todos os momentos possíveis de todos os dias, sem folga e/ou preguiça. Para tal desenhista, absolutamente tudo vale a pena ser registrado em seus cadernos. Ao contrário daqueles que se reúnem para desenhar juntos, o desenhador é tido como um lobo solitário, que traça e rabisca (nos mais variados cadernos e papéis, com diferentes materiais) cenas corriqueiras à exaustão. Para o desenhador, desenhar é um ato de pura transpiração. A essa prática, incansável, intensa e prolífica dentro do *Urban Sketching*, dá-se o nome de desenhagem, um ato urgente do desenhista, de colocar o desenho para fora, de forma impulsiva, passional e selvagem. Nesse sentido, o momento é a única coisa que importa para o desenhador, que, embebido dessa vontade irracional, expulsa os demônios do desenho de seu corpo.

Há, nessa noção, uma janela temporal muito importante. Apesar da vontade intensa de desenhar, essa figura em específico, a do desenhador, sente a necessidade de descanso pleno do desenho, por algumas vezes. Um período de duas semanas talvez

seja suficiente para a recuperação de sua energia, que só é recuperada, também, por meio do desenho. Resumindo: há um período de intensa produção de desenho urbano, obsessiva, gerada a todo o momento, que chega por fim em um esgotamento, futuramente recuperado através do próprio desenho, reiniciando o ciclo.

O *Urban Sketching* é, por fim, uma tarefa também de editar. Nos produtos de seus criadores, escolhem-se (conscientemente) os elementos que devem entrar no espaço de criação, no espaço da folha em branco. Cada artista possui autonomia suficiente para realizar essas escolhas, de fornecer ao público leitor de seu trabalho aquilo que seja mais interessante a respeito do tema escolhido.

Notas

[1] Movimento internacional criado em 2007 pelo ilustrador Gabriel Campanario. O site está disponível em: <<http://www.urbansketchers.org/>>. Acesso em 15 julho 2019.

[2] “The internet has helped urban sketchers find each other; as a result, more meet to draw together than ever in the past”. (CAMPANARIO, 2014, p. 22.)

Referências

- CAMPANARIO, Gabriel. *The art of urban sketching: drawing on location around the world*. Beverly: Quarry Books, 2012.
- CAMPANARIO, Gabriel. *The urban sketching handbook: architecture and cityscapes: tips and techniques for drawing on location*. Beverly: Quarry Books, 2014.
- CAMPANARIO, Gabriel. *Urban Sketchers*, 2019. Disponível em: <<http://www.urbansketchers.org/>>. Acesso em 15 julho 2019.
- DAIKUBARA, Mike Yoshiaki. *Desenhe primeiro, pense depois: comece a desenhar mesmo que você não tenha tempo, habilidade nem ferramentas*. São Paulo: Gustavo Gili, 2018.
- SCHEINBERGER, Felix. *Aquarela para urban sketchers: como desenhar, pintar e contar histórias coloridas*. São Paulo: Gustavo Gili, 2016.
- SCHEINBERGER, Felix. *Sketchbook sem limites: o companheiro de viagem do urban sketcher*. São Paulo: Gustavo Gili, 2017.
- THORSPECKEN, Thomas. *Guia completo de técnicas de desenho urbano*. São Paulo: Gustavo Gili, 2014.

Sobre os autores

ALEXANDRE AMARO E CASTRO

Professor de Língua e Literatura, compositor e cantautor. Trabalha no CEFET-MG, campus Curvelo, desde 2015. Atualmente desenvolve pesquisa de doutorado sobre leitura em ambientes de privação de liberdade.

ALEXANDRE LAGE ALVARENGA JÚNIOR

Formado em desenho pela Escola de Belas Artes da Universidade Federal de Minas Gerais (UFMG). Cursa o bacharelado em Letras (Tecnologias da Edição). Mestre em Estudos de Linguagens pelo CEFET-MG. É *urban sketcher*, com diversas participações em livros e exposições, coletivas e individuais.

DENISE REGINA DE SALES

Professora e pesquisadora do Instituto de Letras da Universidade Federal do Rio Grande do Sul (UFRGS). Doutora em Literatura e Cultura Russa pela Universidade de São Paulo (USP). Tradutora de literatura russa, publicou, pela Editora 34, as traduções de duas novelas de Anton Tchekhov - *Minha vida e Três anos* - e de um volume de contos de Varlam Chálamov - *Contos de Kolimá*, entre outros.

JOSÉ DE SOUZA MUNIZ JR.

Professor e pesquisador no Departamento de Linguagem e Tecnologia do CEFET-MG. Doutor em Sociologia pela Universidade de São Paulo (USP). É um dos coordenadores do LABEPPE - laboratório de escritas

profissionais e processos de edição, além de coliderar o Grupo de Pesquisa Comunica (UFscar/CEFET-MG, CNPq). Pesquisador membro do Programa de Estudios del Libro y la Edición, sediado no Instituto de Desarrollo Económico y Social (IDES, Argentina). Publicou, entre outros, *Tinha um editor no meio do caminho* (Artigo A, 2018).

JOSIMAR GONÇALVES RIBEIRO

Professora do IF Sudeste MG, campus Rio Pomba. Doutoranda do Programa de Pós-Graduação em Estudos de Linguagens do CEFET-MG. Mestre em Educação. Especialista em Língua Portuguesa. Licenciada em Letras: Português, Literatura, Inglês e Espanhol.

KAIO CARMONA

Poeta e professor de literatura. Doutor em Estudos Literários, com estágio pós-doutoral em Poéticas da Modernidade pela UFMG. Professor Visitante no IFMG, Professor Assistente na FAJE. Publicou os livros *Compêndios de amor* (Scriptum, 2013) e *26 poetas na Belo Horizonte de ontem* (Fino Traço, 2020), entre outros. Organizou, com Vera Casa Nova e Marcelo Dolabela, a coletânea *Entrelinhas Entremontes: versos contemporâneos mineiros* (Quixote+Do, 2020).

**LETÍCIA NÁPOLES VILELLA
RODRIGUES DE SOUZA**

Formada em Direito pela Universidade Fumec, pós-graduada em Direito do Trabalho e Previdenciário, pós-graduada em Mediação Conciliação e Arbitragem pelo IDDE - Instituto para o Desenvolvimento Democrático. Freelancer em revisão de textos.

LUCIANA SALAZAR SALGADO

Professora Associada da Universidade Federal de São Carlos, é uma das coordenadoras do LABEPPE – laboratório de escritas profissionais e processos de edição, coliderando um de seus Grupos de Pesquisa, o Comunica (UFSCAR/CEFET-MG, CNPq). Atua na Pós-graduação de Estudos em Literatura da UFSCAR e na Pós-Graduação Multidisciplinar em Culturas e Identidades Brasileiras do IEB, USP. Publicou, entre outros, *Ritos genéticos editoriais: autoria e textualização* (Margem da Palavra, 2016).

LUIS ALBERTO BRANDÃO

Escritor, professor titular da Faculdade de Letras da UFGM e pesquisador do CNPq e da Fapemig. Entre suas publicações, estão os livros de ensaio *Teorias do espaço literário* (Perspectiva), *Canção de amor para João Gilberto Noll* (Relicário), *Grafias da identidade: literatura contemporânea e imaginário nacional* (Lamparina), *Um olho de vidro: a narrativa de Sérgio Sant'Anna* (Fale/UFMG); e os livros de ficção *Manhã do Brasil*, *Chuva de letras* (ambos pela Scipione), *Tablados: livro de livros* (7Letras) e *Saber de pedra: o livro das estátuas* (Autêntica).

LUÍZ HENRIQUE SILVA DE OLIVEIRA

Doutor em Teoria da Literatura e Literatura Comparada pela UFGM. Professor do Programa de Pós-Graduação em Estudos de Linguagens, da Graduação em Letras (Tecnologias da Edição) e do Ensino Médio do CEFET-MG. Coordenador do Grupo Interdisciplinar de Estudos do Campo Editorial (GIECE). Autor de *Poéticas negras* (2010) e *Negrismo* (2014).

MARIA DA CONCEIÇÃO CARVALHO

Professora aposentada da Universidade Federal de Minas Gerais, onde atuou nos cursos de graduação e pós-graduação da Escola de Ciência da Informação. É doutora em Estudos Literários pela Faculdade de Letras da UFGM, mestre em Ciência da Informação e graduada em Biblioteconomia, também pela UFGM. Atualmente, é pesquisadora junto à Academia Mineira de Letras, com interesses de pesquisa e publicação voltados sobretudo para os arquivos literários, correspondência de escritores e edição.

MARIA DO ROSÁRIO A. PEREIRA

Doutora e Mestre em Letras – Estudos Literários, área de concentração Literatura Brasileira, pela Faculdade de Letras da UFGM. Integra os grupos de pesquisa Atlas (CEFET-MG), Mulheres na Edição (CEFET-MG) e Mulheres e Ficção (UFV). É docente de Língua Portuguesa, Literatura Brasileira e Editoração nos cursos técnicos e na graduação em Letras do CEFET-MG.

MÁRIO VINÍCIUS

Designer tipo/gráfico e pesquisador. É mestre em Design Gráfico Multimídia pela École Supérieure d'Art des Pyrénées (ESAP-Pau) e pós-graduado (*post-master*) em Pesquisa Tipográfica no Atelier National de Recherche Typographique (ANRT). Atualmente, é doutorando em Estudos de Linguagens do CEFET-MG. Atua como designer autônomo, com interesse em projetos editoriais e criação de tipos. É autor e organizador, com Ana Elisa Ribeiro, do livro *Minas GeoGráfica* (DEDIC/LED/Impressões de Minas, 2019).

MARTA ROCHA COSTA

É mestre em Estudos de Linguagens pelo CEFET-MG, especialista em Revisão de Textos pelo Instituto de Educação Continuada – IEC da PUC Minas e graduada em Comunicação Social – Jornalismo pela Faculdade de Filosofia, Ciências e Letras de Belo Horizonte – UNI-BH. Integra grupos de pesquisa em tecnologias da edição.

POLLYANNA DE MATTOS M. VECCHIO

Doutoranda do Programa de Pós-Graduação em Estudos de Linguagens do CEFET-MG, com pesquisa sobre autopublicação e novas tecnologias. Atua como secretária executiva do Departamento de Linguagem e Tecnologia do CEFET-MG, além de ser revisora e tradutora. É autora de livros infantis e atua como editora de produções independentes.

REJANE C. ROCHA

Docente de Literatura Brasileira no Departamento de Letras da Universidade Federal de São Carlos, onde também atua no Programa de Pós-Graduação em Estudos de Literatura. Desenvolve pesquisas e orienta trabalhos sobre a literatura brasileira contemporânea e coordena o Projeto de Pesquisa (CNPq) Repositório da Literatura Digital Brasileira, cujos objetivos são mapear, preservar, disponibilizar e estudar a literatura digital brasileira.

VERA CASA NOVA

Professora aposentada da Faculdade de Letras da UFGM. Pesquisadora de Poéticas contemporâneas. Tradutora e poeta. Tem vários livros publicados e ensaios sobre sua linha de pesquisa.

Índice

- Anotação, 9
MARIA DA CONCEIÇÃO CARVALHO
- Antologia, 17
VERA CASA NOVA
& KAIO CARMONA
- Arquivos editoriais, 20
CLEBER ARAÚJO CABRAL
- Arte Postal, 30
MÁRIO VINÍCIUS
- Autopublicação, 35
POLLYANNA DE MATTOS VECCHIO
- Autoria, 40
LUCIANA SALAZAR SALGADO
- Censor, 45
ALEXANDRE AMARO E CASTRO
- Colofão, 47
MARTA ROCHA COSTA
- Contexto, 50
ALEXANDRE L. ALVARENGA JUNIOR
- Curadoria textual, 55
LUIS ALBERTO BRANDÃO
- Desenho, 61
ALEXANDRE L. ALVARENGA JUNIOR
- Design gráfico, 64
MARTA ROCHA COSTA
- Edição, 68
JOSÉ DE SOUZA MUNIZ JR.
- Edição independente, 73
JOSÉ DE SOUZA MUNIZ JR.
- Imagem, 77
JOSIMAR GONÇALVES RIBEIRO
- Literatura digital, 80
REJANE C. ROCHA
- Livro, 85
ANA ELISA RIBEIRO
- (Espaços da) obra, 90
LUIS ALBERTO BRANDÃO
- Paratexto, 95
MARTA ROCHA COSTA
- Preparação de textos, 98
MARIA DO ROSÁRIO A. PEREIRA
- Quilombos editoriais, 103
LUIZ HENRIQUE SILVA DE OLIVEIRA
- Resenha, 108
ALEXANDRE AMARO E CASTRO
- Revisão, 109
LETÍCIA NÁPOLES V. R. DE SOUZA
- Revisão de provas, 112
MARIA DO ROSÁRIO A. PEREIRA
- Texto, 115
LETÍCIA NÁPOLES V. R. DE SOUZA
- Tipografia, 118
MÁRIO VINÍCIUS
- Tradução, 126
JOSIMAR GONÇALVES RIBEIRO
- Tradução literária, 128
DENISE REGINA DE SALES
- Urban sketching, 134
ALEXANDRE L. ALVARENGA JUNIOR

CRÉDITOS

ORGANIZAÇÃO

Ana Elisa Ribeiro
Cleber Araújo Cabral

PROJETO GRÁFICO
& DIAGRAMAÇÃO
Mário Vinícius

PREPARAÇÃO & REVISÃO
Ana Elisa Ribeiro (supervisão)
Luana Sá

IMPRESSÃO
Impressões de Minas

AGRADECIMENTOS

Este livro tem o apoio do Programa de Pós-Graduação em Estudos de Linguagens e é financiado por edital da Diretoria de Extensão e Desenvolvimento Comunitário, TCA n. 8/2020, projeto EVO07-2020, concernente à Festa de Linguagens e Ciência 8. Tais apoios são fundamentais para nossas atividades e tarefas. Agradecemos também ao curso de Letras (Tecnologias da Edição) e à LED, editora-laboratório do bacharelado.

CENTRO FEDERAL DE EDUCAÇÃO TECNOLÓGICA DE MINAS GERAIS – CEFET-MG

DIRETOR-GERAL
Prof. Flávio Antônio dos Santos

VICE-DIRETORA
Profa. Maria Celeste
Monteiro de Souza Costa

CHEFIA DE GABINETE
Profa. Carla Simone Chamon

DIRETOR DE EDUCAÇÃO
PROFISSIONAL E TECNOLÓGICA
Prof. Sérgio Roberto Gomide Filho

DIRETORA DE GRADUAÇÃO
Profa. Danielle Marra de Freitas
Silva Azevedo

DIRETOR DE PESQUISA E PÓS-GRADUAÇÃO
Prof. Conrado de Souza Rodrigues

DIRETOR DE PLANEJAMENTO E GESTÃO
Prof. Moacir Felizardo de França Filho

DIRETOR DE EXTENSÃO E
DESENVOLVIMENTO COMUNITÁRIO
Prof. Flávio Luis Cardeal Pádua

BACHARELADO EM LETRAS – TECNOLOGIAS DE EDIÇÃO

COORDENADOR
Prof. Luiz Henrique Silva de Oliveira

COORDENADOR ADJUNTO
Prof. José de Souza Muniz Jr.

PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM ESTUDOS DE LINGUAGENS – POSLING

COORDENADOR
Prof. Renato Caixeta da Silva

COORDENADORA ADJUNTA
Profa. Ana Elisa Ribeiro

Idealização & realização

POSLING
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO
EM ESTUDOS DE LINGUAGENS

LETRAS
CEFET-MG

led


Grupo de
Pesquisa
em Escritas
Profissionais
e Processos
de Edição


Grupo de Estudos
MULHERES NA EDIÇÃO
CEFET-MG

Apoio & financiamento

DEDC
Diretoria de Extensão
& Desenvolvimento
Comunitário


CEFET-MG
CENTRO FEDERAL DE
EDUCAÇÃO TECNOLÓGICA
DE MINAS GERAIS



COMISSÃO EDITORIAL

Prof. Dra. Ana Elisa Ribeiro
Prof. Dr. José de Souza Muniz Jr.
Prof. Dr. Luiz Henrique Silva de Oliveira
Prof. Dr. Rogério Silva Barbosa
Prof. Dr. Wagner Moreira

CONSELHO EDITORIAL

Prof. Dra. Ana Cláudia Gruszynski (UFRGS, Brasil)
Prof. Dra. Andréa Borges Leão (UFC, Brasil)
Prof. Dr. Cleber Araújo Cabral (Brasil)
Prof. Dra. Daniela Szpilberg (CIS-IDES-CONICET, Argentina)
Prof. Dra. Isabel Travancas (UFRJ, Brasil)
Prof. Dra. Luciana Salazar Salgado (UFSCar, Brasil)
Prof. Dr. Luis Alberto Ferreira Brandão Santos (UFMG, Brasil)
Prof. Dra. Marília de Araújo Barcellos (UFMS, Brasil)
Prof. Dr. Mário Alex Rosa (UNI-BH, Brasil)

PROJETO

Tarefas da edição: pequena mediapédia é um dos resultados do estágio pós-doutoral de Cleber Araújo Cabral, sob a supervisão da profa. Ana Elisa Ribeiro, no POSLING CEFET-MG. Parte dos verbetes foram produzidos na disciplina Tarefas da Edição, oferecida no programa em 2019_1.

PROFESSORES COORDENADORES

Ana Elisa Ribeiro
Cleber Araújo Cabral

LED é a editora-laboratório do Bacharelado em Letras – Tecnologias da Edição do CEFET-MG. Tem por objetivo proporcionar ao corpo discente um espaço permanente de reflexão e experiência para a prática profissional em edição de diversos materiais. Tem como princípios fundadores: a indissociabilidade entre ensino, pesquisa e extensão; a integração entre formação teórica e formação prática; e a valorização do aprendizado horizontal e autônomo.

© Ana Elisa Ribeiro, 2020
© Cleber Araújo Cabral, 2020

FICHA CATALOGRÁFICA

T184
2020

Tarefas da edição: pequena mediapédia / Alexandre José Amaro e Castro... [et al.] ; organizado por Ana Elisa Ribeiro, Cleber Araújo Cabral.

- Belo Horizonte: Impressões de Minas, 2020.

143 p.

ISBN: 978-65-86729-05-4

1. Literatura. 2. Crítica Literária. 3. Edição literária. 4. Processos editoriais. I. Castro, Alexandre José Amaro e. II. Alvarenga Junior, Alexandre Lage. III. Cabral, Cleber Araújo. IV. Sales, Denise Regina de. V. Muniz Jr., José de Souza. VI. Ribeiro, Josimar Gonçalves. VII. Carmona, Kaio. VIII. Souza, Letícia Nápoles V. R. de. IX. Salgado, Luciana Salazar. X. Brandão, Luis Alberto. XI. Oliveira, Luiz Henrique Silva de. XII. Carvalho, Maria da Conceição, XIII. Pereira, Maria do Rosário A. XIV. Vinícius, Mário. XV. Costa, Marta Rocha. XVI. Vecchio, Pollyanna de Mattos. XVII. Rocha, Rejane C. XVIII. Nova, Vera Casa. XIX. Ribeiro, Ana Elisa. XX. Título.

CDD: 809

CDU: 82.09

Ficha catalográfica elaborada por: Vagner Rodolfo da Silva
CRB-8/9410



Impressões de Minas
rua Bueno Brandão 80 Floresta
31015-178 Belo Horizonte – MG
Tel. (31) 3492 2383
www.impressoesdeminas.com.br

O papel
da capa é o Cartão
Supremo 250 g/m² e o do miolo
é o Pólen Bold 90 g/m². ¶ Composto
em Questa, família tipográfica de Martin
Majoor & Jos Buivenga. ¶ Impresso pela
Impressões de Minas em setembro de 2020. ¶
Aos 300 anos de Minas Gerais. ¶ 147 anos da
publicação de *O sexo feminino*, primeiro jornal
mineiro editado por uma mulher, Francisca
Senhorinha da Mota Diniz, em Campanha das
Princesas. ¶ 99 anos da publicação do ensaio
“A tarefa do tradutor”, de Walter Benjamin.
¶ 10 anos da aprovação do curso de
Letras – Tecnologias da Edição
do CEFET-MG.

(autores, desenhistas, editores, ilustradores, preparadores, revisores, tradutores)? Como conceber a relação entre novas tecnologias e práticas de produção artesanais? Visamos não a estimular uma teoria *stricto sensu*, mas sugerir reflexões sobre as operações ou tarefas concernentes à produção de objetos de ler (objetos livros ou livros objetos, periódicos digitais ou impressos etc.) que veiculem textos e imagens.

#12/ Com a expansão da proposta, ocorreu a ideia de convidarmos alguns e algumas colegas de variadas instituições de ensino, todos/as de alguma forma relacionados/as ao trabalho de reflexão sobre as interfaces entre estudos de edição, estudos literários e estudos linguísticos. | *surgiu*

O resultado é este volume *Tarefas da edição*, trabalho coletivo de estudantes de graduação, pós-graduação e professores. *Médium* de reflexões situado no limiar dos estudos de edição, dos estudos literários e estudos linguísticos, entre a antologia e o dicionário, o livro reúne uma coleção de ideias em movimento sobre os estudos, materialidades, objetos, práticas e questões relacionados ao campo da edição, fazendo par com seu irmão-vi zinho de 2019, o livro *Minas Gráfica* (Ribeiro e Gonçalves | *Ibarra*, Org.), cujos verbetes compõem um catálogo breve da história das casas editoriais mineiras nos séculos xx e xxi. É com muita alegria que entregamos mais este livro ao público interessado, dando corda a uma série de ações de formação, participação e | *continuidade* registro, no mundo editorial brasileiro.

Ana Elisa Ribeiro & Cleber Araújo Cabral

*Ler texto definitivo
na página 5...*