

Organizadores

Mário Vinícius

Sônia Queiroz

**Edições independentes, movimentos
culturais e tecnologias alternativas**

v
v v
v v
viva voz

Fale/UFMG

Belo Horizonte

2022

Diretora da Faculdade de Letras

Sueli Maria Coelho

Vice-Diretor

Georg Otte

Labeled - Editora laboratório**Coordenação editorial e administrativa**

Emília Mendes

Comissão editorial

Maria Cândida Seabra

Elisa Amorim Vieira

Emília Mendes

Fábio Bonfim Duarte

Luis Alberto Brandão

Sônia Queiroz

Capa e projeto gráfico

Glória Campos

(Mangá – Ilustração e Design Gráfico)

Preparação de originais

Patrícia Franca

Diagramação

Patrícia Franca

Mário Vinicius

Lorrany Silva

Revisão de provas

Lorrany Silva

Luana Moura

Maria Alice Del Rio

Vitória Roscoe

ISBN

978-65-87237-60-2 (digital)

978-65-87237-61-9 (impresso)

Endereço para correspondência

Labeled – Laboratório de Edição

Fale/UFMG

Av. Antônio Carlos, 6.627

sala 4083

Belo Horizonte/MG

e-mail: originais.labeled@gmail.com

site: www.labeled-letras-ufmg.com.br

Sumário

- 5 Marginalia: poesia, edição e resistência à mercantilização do livro**

Ensaaios

- 9 Uma história da edição alternativa: refletindo a evolução da impressão**

Alessandro Ludovico

Tradução: Mário Vinícius

- 41 Ser marginal hoje**

Ana Beatriz Bizzotto

- 45 Poesia marginal dos anos 1970 no Brasil: um breve panorama**

Deborah Rodrigues

Marcelo Megale

Naiani Silva Nogueira

Raquel Saraiva

Sarah Guerra

- 53 Edições independentes na América Latina**

Anna Izabella Miranda

Carolina Garcia de Aguiar

Deborah Dietrich

Lobélia Rodrigues

Patrícia Franca

63 Difusão de quadrinhos independentes mineiros

Bruna Honório Viana
Katryn de Souza Rocha

75 Independência editorial e edições indígenas

Amaury da Silva Nogueira
Carolina Nogueira Dumbá
Jheny Alecrim
Samuel Leão
Zacarias Manoel de Assis

85 Livro experimental e livro de artista

Camila Guerra Contine
Lucas Soalheiro
Rafael Mascarenhas Ladeira Dutra
Renato de Abreu Barcelos
Ytalo Felype Andrade Ferreira

Entrevistas

**103 A imprensa alternativa, a universidade, o DCE
uma conversa com Rodrigo Leste**

Ana Cláudia Dias Rufino

**111 Coletivo Phonte88: datilografia, fotocópia
e colagem**

Nívea Stella Gomes Moraes

**119 Dos editores, as palavras e a materialidade
das coisas**

Ignacio Maroun
Willian Dias

127 Iago Passos: arte poética e edição artesanal

Maria Eduarda Hilarino Drumond
Leydiane Silva
Verônica Marques

**133 Maíra Nassif e o nascimento da
Relicário Edições**

Pedro Rena

137 Hernán Vargascarreño, um editor do exílio

André Figueiredo

Marginália: poesia, edição e resistência à mercantilização do livro

Esta publicação é resultado de dois semestres dedicados ao estudo de movimentos culturais (ou contraculturais) em torno da publicação independente do sistema industrial movido pela demanda de consumo e pelo objetivo do lucro. Esses movimentos buscaram desde suas primeiras insurgências o recurso às tecnologias alternativas, como foi o mimeógrafo, nos anos 1970, uma tecnologia de impressão que identificou uma geração de poetas como Geração Mimeógrafo. Muitos desses poetas se uniram em torno de outra formulação, poesia alternativa, e reivindicavam não só os meios de baixo custo como também uma escrita mais próxima da coloquialidade, da conversa de bar que resulta em poemas escritos (e desenhados) muitas vezes em guardanapos de papel.

No primeiro semestre de 2018, a disciplina foi uma optativa do Bacharelado em Edição da Faculdade de Letras da UFMG, com foco nas edições artesanais brasileiras, entendidas como gesto e produto poético. Além da experiência de pôr mãos à obra, manuseando papéis e tecidos, linhas, cordões e fitas para produzir livros, refletimos sobre os sentidos da autopublicação e da edição coletiva, experiências que tomam como destino o leitor de pequenos livros de poesia e imagens, sem nenhum objetivo de ganho financeiro ou mecenato.

Cabe ressaltar que esse gesto não se limita a driblar as preocupações do mercado da publicação – o que já não seria pouco –, mas também compreende, e de modo simbiótico, a transgressão de protocolos atinentes aos processos específicos pelos quais textos e imagens são

editados. Dessa maneira, de mãos dadas com a (des)preocupação mercadológica, convenções editoriais como a legibilidade e a discursividade tradicionais são refuncionalizadas e recolocadas em perspectiva a partir de um experimentalismo que, em si, é agente no processo de significação dos objetos editoriais concebidos nesse espírito.

No segundo semestre de 2020, em outra disciplina optativa, então enfocando as edições independentes e ampliando o território para incluir os países da América Hispânica, refletimos sobre as pequenas casas editoras, convivendo num ambiente de bibliodiversidade. O que se quer, dessa perspectiva, é garantir a cada autor a possibilidade de levar até o outro a sua voz, a sua palavra, suas ideias, pela via da palavra escrita, impressa, ou virtual (gráfica ou sonora). A diversidade das vozes chegando aos olhos e ouvidos de tantas pessoas que compõem pequenos grupos de interesses variados.

Marginais? O fato de pequenos grupos, em contraponto à indústria editorial nascida no século XX, se interessarem por pequenos livros – *plaquetes, fanzines, poesia postal, poesia cartaz, poesia objeto* – produzidos em pequenas tiragens, com a utilização de tecnologias consideradas obsoletas pelo mercado, como o mimeógrafo na década de 1970 e, hoje, no século XXI, a impressão tipográfica, apenas confirma a ideia de que o mundo dos livros e da poesia não se organiza necessariamente a partir de um centro, mas vive e se recria nas bordas.

Publicamos aqui sete ensaios, resultantes de pesquisa bibliográfica, e um conjunto de seis entrevistas e depoimentos registrados em campo, em diálogos com poetas e editores de diferentes gerações atuando neste momento.

Mário Vinícius e Sônia Queiroz

Ensaio

Uma história da edição alternativa refletindo a evolução da impressão

Alessandro Ludovico
Tradução: Mário Vinícius

A impressão é libertadora

Como André Breton, um dos fundadores do movimento surrealista dos anos 1920, declarou em uma frase hoje célebre: “publicamos para encontrar camaradas!”¹ Esta curta afirmação incorpora brilhantemente o espírito das publicações das primeiras vanguardas, assim como aquele da edição independente que se desenvolveria posteriormente no século XX. A rigor, a principal preocupação aqui não é nem o sucesso comercial, nem a pureza estética da experiência do conteúdo impresso, nem mesmo o arquivamento das obras (pelo menos não ainda). Na verdade, o objetivo desse tipo de edição é fomentar e difundir ideias entre indivíduos que compartilham da mesma sensibilidade, através do modelo de comunicação “viral” tão frequentemente empregado pela imprensa alternativa.



Da esquerda para a direita: André Breton, René Hilsum, Louis Aragon e Paul Éluard, com um exemplar de *Dada*, n. 3 (c. 1920).

¹ BRANWYN. *Jamming The Media*, 1997, [s.p.].

Mas quando exatamente esse conceito de “alternativo” veio à luz? Na realidade, ele precede até mesmo Gutenberg, remontando pelo menos à época em que as folhas da *Biblia Pauperum* eram impressas em xilogravura. Tratava-se de passagens ilustradas da Bíblia, impressas em uma única folha e estilizadas de forma muito próxima àquela das histórias em quadrinhos atuais, em uma tentativa de reduzir a complexidade do texto original a algo mais “popular”, um fenômeno que, na maior parte dos casos, fora ignorado pela elite culta da época².



Exemplo de uma *Biblia Pauperum* em xilogravura (1470).

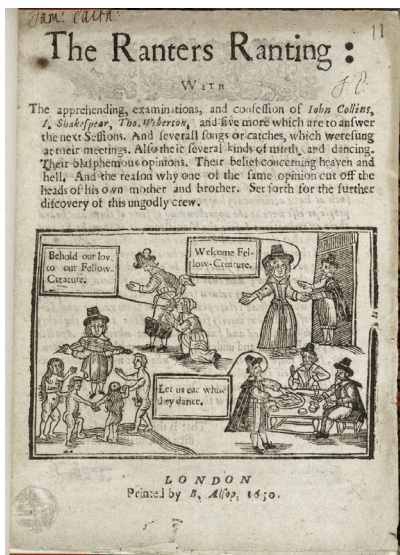
Posteriormente, é a invenção da impressão a partir de tipos móveis, atribuída a Gutenberg, a nova “tecnologia midiática” que acabaria por facilitar a difusão da Reforma Protestante³. Ao proporcionar o acesso ao texto original da Bíblia a qualquer pessoa que possuísse um exemplar impresso, os indivíduos passaram a poder interpretar por conta própria o significado das Escrituras, baseados em suas leituras pessoais. Essa nova prática foi batizada “salvação individual” (e, de certa forma, a

² BIBLIA Pauperum. Disponível em: http://en.wikipedia.org/wiki/Biblia_pauperum. Acesso em: 23 jul. 2021.

³ BELLIS. History of Automatic Teller Machines or ATM. Disponível em: <http://historymedren.about.com/library/text/blttxgermany10.htm>. Acesso em: 30 mar. 2021.

difusão da prensa tipográfica de Gutenberg também representou o início da autopublicação).

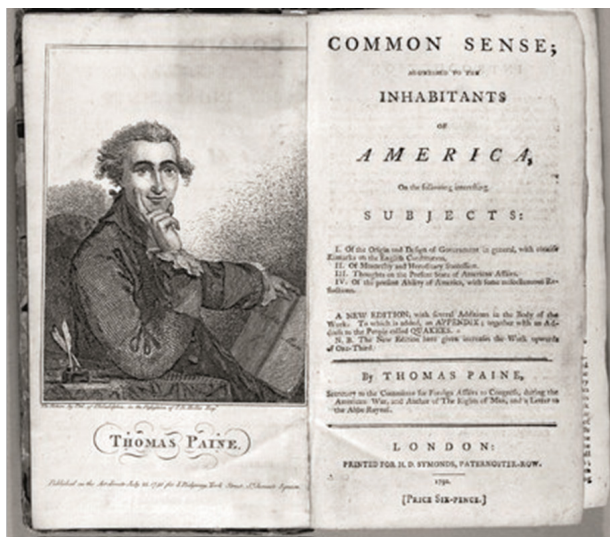
Podemos também citar o conjunto da obra dos Ranters, grupo radical que se desenvolveu durante a segunda metade do século XVII, com pontos de vista heréticos sobre religião (se Jesus está dentro de cada um, quem precisa da Igreja?), política (expropriação dos ricos e posse coletiva da propriedade) e sexo (pregando um ideal de amor livre). Um grupo de rebeldes extremistas como esse (que totalizava alguns milhares de simpatizantes considerando somente a cidade de Londres) podia facilmente autopublicar e distribuir seus panfletos. Ainda que as publicações desse tipo tenham sido proibidas e queimadas, em comparação com a época dos manuscritos, era muito mais difícil destruir em sua totalidade uma tiragem impressa, devido ao grande número de exemplares existentes e ao maior alcance da distribuição desses exemplares – assim, algumas dessas cópias sobreviveram até a atualidade⁴.



The Ranters Ranting, informativo sobre os Ranters (1650).

⁴ SCHWARTZ. History of Zines, 1996.

As duas principais revoluções políticas do século XVIII foram precedidas por um frenesi de autopublicações intelectuais, incluindo alguns livros *underground* de sucesso. No caso da Revolução Francesa, muitos dos inúmeros panfletos produzidos eram patrocinados por impressores que apostavam no sucesso comercial deles. E no começo da Revolução Americana, em 1776, Thomas Paine ficou famoso por publicar (anonimamente) um panfleto singularmente popular (com tiragem de centenas de milhares de exemplares) intitulado *Common Sense*, que impulsionou intelectualmente o levante. Paine foi um prolífico autor de panfletos, assim como um dos primeiros editores independentes. Durante o mesmo período, é preciso salientar que William Blake, eminente poeta britânico, autopublicou todas suas obras, inclusive suas obras-primas hoje em dia famosas. Mas a edição independente, do fim do século XVIII em diante, ainda era, na maior parte dos casos, um meio utilizado para disseminar as ideias políticas dissidentes que acabariam inspirando as revoluções mexicana e russa do início do século XX – no mesmo momento em que diversos novos movimentos artísticos e culturais começavam a emergir.



Common Sense, panfleto de Thomas Paine (1792).

A utilização da impressão pelas vanguardas do século XX

No início do século XX, a chegada da eletricidade estava transformando rapidamente a vida cotidiana urbana, assim como a paisagem midiática. É nessa época que as diversas vanguardas artísticas emergentes vislumbraram um admirável mundo novo, impulsionado não somente pela própria eletricidade, mas também pela indústria e pelas novas formas de mídia. Todos esses fatores eram vistos como ferramentas para revolucionar conceitualmente a ordem existente.

O primeiro movimento artístico a ensaiar essa transformação foi o futurismo italiano, muito hostil à dita pieguice do romantismo, e bastante decidido a impor uma ruptura radical com o passado. As declarações corajosas e iconoclastas dos futuristas (às quais eles deviam muito de sua fama original e impacto cultural) foram distribuídas através de vários canais, incluindo, é claro, a mídia impressa. Filippo Tommaso Marinetti era de fato um grande admirador de objetos impressos, principalmente de revistas. Em 1905 ele era o editor-chefe da *Poesia*, revista internacional do movimento futurista⁵, produzida graças ao apoio de um impressor simpaticante – até o momento em que Marinetti cancelou o projeto, alguns anos mais tarde, para colaborar com o editor florentino Giovanni Papini (que também havia trabalhado em estreita ligação com outros futuristas). A revista *Lacerba*, fruto dessa colaboração, impressa em 1914, propunha uma reavaliação da composição tipográfica, começando um processo extremo (a partir da célebre obra *Parole in libertà*, de Marinetti) de expansão das possibilidades da impressão tipográfica em preto e branco. O uso de corpos tipográficos fortemente contrastantes, assim como o posicionamento gráfico criativo dos elementos textuais (em diagonal, formando padrões visuais etc.), contribuíram para a produção de um novo tipo de tipografia, cuja meta era expressar não apenas uma rica variedade de formas visuais, mas também fortes emoções⁶.

Alguns anos mais tarde Marinetti seria um colaborador fundamental do jornal que contribuiria de maneira definitiva para a promoção do

⁵ CRONOLOGIA. Disponível em: <http://cronologia.leonardo.it/storia/biografie/marinetti2.htm>. Acesso em: 30 mar. 2021.

⁶ MÜLLER-BROCKMANN. *A History of Visual Communication*, 1971, [s.p.].

futurismo enquanto movimento cultural (incluindo seu infeliz envolvimento com o fascismo). *L'Italia futurista*⁷, publicado de 1916 a 1918, foi importante, do ponto de vista midiático, por ter difundido as sequências fotográficas de performances do *Teatro sintetico futurista*. Marinetti também tinha o hábito de produzir panfletos propagandísticos: seu *Manifesto* foi publicado na forma de um folheto impresso em frente e verso, tendo sido a resposta do autor às facadas anônimas que o quadro *La Risata*, de Boccioni, tinha recebido durante uma exposição. E em 1910 Marinetti subiu até o alto da Torre do Relógio, em Veneza, para lançar folhetos (condenando fortemente a política cultural e a retórica romântica dessa cidade) aos transeuntes⁸.

Desenvolvendo-se de forma mais ou menos paralela, o movimento dadaísta, desde o início, produziu várias publicações em diferentes cidades (Zurique, Berlim, Colônia, Amsterdã, Paris, Nova Iorque, Tbilisi), que partilhavam dos princípios característicos do movimento, ao mesmo tempo em que refletiam as sensibilidades locais. Podemos considerar essas publicações como precursoras dos "zines" que surgiriam mais tarde: ambos são caracterizados pela mesma natureza efêmera (publicações frequentemente interrompidas depois da circulação de um único número) e ambos desafiam as convenções gráficas e jornalísticas de seu tempo, aderindo ao puro prazer de expressar ideias em suporte impresso, de modo a refletir essas ideias tanto no conteúdo quanto na forma gráfica. *Dada*, por exemplo, revista que se tornou uma rara peça de colecionador, publicada e projetada por Tristan Tzara, lançada em julho de 1917, foi impressa tipograficamente e explorava até o limite as possibilidades técnicas da época, com o objetivo de refletir a abordagem radical dos dadaístas quanto à interpretação e à transformação da sociedade contemporânea.

Os dadaístas tentavam tirar vantagem das possibilidades experimentais da prensa tipográfica através do uso lúdico de diferentes corpos tipográficos e da integração criativa de fios que funcionavam tanto como separadores de conteúdo quanto como elementos puramente gráficos.

⁷ L'ITALIA Futurista. Disponível em: http://it.wikipedia.org/wiki/L%27Italia_futurista. Acesso em: 23 jul. 2021.

⁸ ECHAUREN. *Volantini italiani*, 1997.

Posteriormente, até mesmo as colagens e fotomontagens eram criadas manualmente e reproduzidas mecanicamente, quebrando definitivamente a ordem rígida, baseada no diagrama, da página editada, e adentrando o campo da reapropriação e recontextualização artísticas do conteúdo. A maior parte das revistas dadaístas era produzida por meio do patrocínio de impressores simpatizantes, que ajudavam a driblar a censura e que geralmente defendiam a autopublicação, a fim de tornarem esses produtos impressos acessíveis aos artistas.

O movimento surrealista também se serviu da impressão, notadamente para produzir um pequeno número de revistas que incorporavam, de várias maneiras, a lúdica sátira social dos surrealistas. A primeira foi *La révolution surréaliste*, publicada entre 1924 e 1929. O primeiro número, editado por André Breton, foi projetado para se assemelhar à *La nature*, revista científica conservadora, enganando assim o leitor, que se deparava inesperadamente com o conteúdo tipicamente escandaloso dos surrealistas. *Documents*, uma revista posterior editada por Georges Bataille de 1929 a 1930, era caracterizada pela arte original de suas capas, pelas ásperas justaposições de imagens e textos e, de modo geral, por sua abordagem mais extrema (se comparada com o surrealismo “convencional” de Breton e, especialmente, com a luxuosa revista *Minotaure*, patrocinada por um *marchand* de arte e publicada de 1933 a 1939). De certa forma, todas essas revistas, ao colocarem em questão o meio impresso, acabavam por conduzir uma reflexão sobre esse próprio meio (ênfaticamente o espaço gráfico e os desafios inevitavelmente colocados por suas limitações técnicas) – e também contestavam e refletiam sobre essa era de transformação histórica, na qual elas estavam amplamente inseridas.

Outro mestre nesse contexto foi El Lissitzky, que aplicou ao espaço gráfico técnicas fascinantes e visionárias. Em *Prounen*, série de desenhos do início dos anos 1920, ele criou espaços tridimensionais complexos, puramente abstratos (utilizando apenas tinta sobre papel), que hoje podem ser vistos como precursores da computação gráfica e de suas respectivas possibilidades infinitas de programação. Seus conceitos abstratos romperam literalmente as limitações da página impressa, reformulando o conceito de espaço dentro de uma única folha de papel. Ele também propunha uma nova definição de livro, objeto popular e não

obstante icônico, que ele concebia enquanto um tipo diferente de espaço: “Ao contrário da velha arte monumental, [o livro] em si vai ao povo, e não permanece estático no mesmo lugar como uma catedral à espera de alguém se aproximar [...] [O livro é] o monumento do futuro.”⁹ Lissitzky considerava o livro um objeto dinâmico, uma “unidade acústica e óptica” que exigia do espectador um envolvimento ativo.

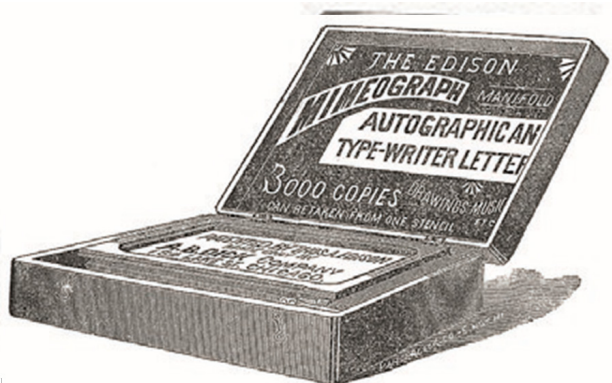
Uma premonição ainda mais surpreendente foi formulada na conclusão de *Topographie der Typographie*, texto de Lissitzky publicado em 1923 na revista *Merz*, dirigida por Kurt Schwitters. Especulando em diversos níveis sobre as novas características daquilo que ele definia como “o espaço do livro”, características que constituiriam uma ruptura definitiva com as antigas convenções, El Lissitzky conclui seu artigo com uma definição culminante, escrita em letras maiúsculas: “A ELETROBIBLIOTECA”, celebrando assim uma visão de futuro em que os livros seriam mais “ópticos” e sensoriais do que físicos, e associando essa visão à principal tecnologia da época: a eletricidade.

O mimeógrafo, ou duplicador à base de estêncil, viabilizando a edição *underground*

Nem mesmo o espírito eufórico das primeiras vanguardas foi capaz de abandonar a impressão tradicional. As vanguardas lutaram contra a já estabelecida tecnologia de impressão, e o fizeram com uma abordagem admiravelmente inovadora. Mas as décadas seguintes assistiriam ao surgimento de novas tecnologias e dispositivos que acabariam por mudar para sempre o conceito de impressão.

⁹ LISSITZKY. *El Lissitzky, 1890-1941: Architect, Painter, Photographer, Typographer*, 1990.

Impressão autográfica, precursora do mimeógrafo, inventada por Thomas Alva Edison, 1876.



Desses dispositivos, um dos mais importantes é, sem dúvida, o duplicador à base de estêncil, também conhecido como mimeógrafo. Thomas Alva Edison patenteou um dispositivo destinado à “impressão autográfica” em 1876, o primeiro passo de um processo que conduziria à produção e comercialização do mimeógrafo, em 1887. Após um início hesitante, na década de 1930 essa tecnologia revolucionária foi apropriada por grupos radicais de esquerda (não sem alguma controvérsia ideológica, já que esse fenômeno implicava concretamente a substituição de operários impressores sindicalizados por uma máquina leve e barata). Em um gesto significativo, os sindicalistas radicais do Industrial Workers of the World (IWW) adotaram o mimeógrafo, declarando-o a ferramenta de impressão oficial dos IWW. Assim, mais do que os artistas, foram os ativistas e dissidentes políticos (como o exilado Trotsky, que utilizava essa técnica para imprimir seu “zine” político *Byulleten Oppozitzi*) aqueles que encontraram no mimeógrafo o meio ideal para promover a liberdade de expressão e de ideias, principalmente durante os anos imediatamente anteriores e posteriores à Segunda Guerra Mundial. O mimeógrafo provou ser o dispositivo ideal para a impressão clandestina. Ele era leve e compacto o bastante para ser transportado de um lugar para outro, evitando assim a confiscação e a censura, ao mesmo tempo em que era adequado para a produção de uma quantidade razoável de cópias¹⁰.

¹⁰ SCHWARTZ. *History of Zines*, 1996.

Nos anos seguintes, em dois contextos muito distintos, o mimeógrafo abriria o caminho para as primeiras grandes ondas de edição impressa alternativa, refletindo a iminente dicotomia geopolítica do período (Estados Unidos contra União Soviética). Nessa época, o mimeógrafo já vinha sendo vendido para escritórios (circulares, boletins informativos), escolas (material didático) e igrejas (boletins). O argumento de venda principal era a capacidade dessa máquina para realizar pequenas tiragens a baixo custo, rapidamente e com qualidade de impressão aceitável.

Mas um dispositivo como esse também era muito interessante para aqueles que desejavam criar produtos impressos fora dos circuitos tradicionais de impressão. Assim, nos Estados Unidos o mimeógrafo foi utilizado por uma geração de entusiastas da ficção científica para a produção de um grande número de “fanzines” (termo que não tardou a ser criado), cuja produção atingiu seu auge nos anos 1950. Apesar dos estêncis serem frágeis e se desgastarem facilmente, além da frequente baixa qualidade de impressão e do fato de manchar as mãos de tinta, o mimeógrafo foi essencialmente a primeira “impressora pessoal”. A estética rudimentar e a circulação limitada dos fanzines de ficção científica eram características de uma cena prolífica, porém dispersa, cujos membros se interessavam mais em discutir as últimas produções do que em refletir sobre as possíveis implicações socioculturais de um olhar crítico focado no desenvolvimento futuro do meio que haviam escolhido. Não obstante, uma cena extensa foi estabelecida, com suas próprias particularidades – por exemplo, a disposição de seus membros para simplesmente trocarem edições entre eles, sem que aparentemente se preocupassem muito a respeito de qual das partes saía ganhando mais na troca. (Deve-se mencionar de passagem que *Beatitude*, o primeiro “zine” do movimento Beat, também foi impresso em mimeógrafo.)¹¹

Durante o mesmo período, no outro lado do globo, na URSS pós-stalinista (e outros países com um sistema socioeconômico similar), o mesmo meio de impressão estava sendo usado com um propósito completamente diferente: imprimir, compartilhar e distribuir clandestinamente literatura dissidente ou outras mídias proibidas pelo

¹¹ SCHWARTZ. *History of Zines*, 1996.

governo. Esse tipo de produção impressa *underground* era chamado *samizdat* (uma contração do termo russo para “autopublicação”). Frequentemente, apenas alguns exemplares eram produzidos por vez, e quem recebia um exemplar era encorajado a fazer mais cópias dele. Quando não havia mimeógrafos disponíveis, cópias manuscritas ou datilografadas eram feitas. Dentro do bloco soviético, a Polônia e a Checoslováquia eram os países que mais produziam *samizdat*. Na Polônia, especificamente, juntamente a centenas de pequenos editores individuais, várias grandes editoras *underground* também se desenvolveram, lidando com material contrabandeado do exterior ou mesmo roubado de editoras oficiais¹². O fenômeno do *samizdat* era tido como tão ameaçador aos regimes comunistas que o ditador romeno Nicolae Ceausescu chegou até mesmo a proibir os cidadãos romenos de possuírem máquinas de escrever não autorizadas.

Fluxus, materiais impressos circulando dentro de uma “rede eterna”

Outro movimento artístico, e sem dúvida um dos que exerceram a maior influência sobre nossa paisagem midiática atual fundada na comunicação, baseou grande parte de sua estratégia multidirecional em material impresso. No início dos anos 1960, George Maciunas fundou o movimento Fluxus, com seus lendários eventos sonoros, performances e “caixas Fluxus” contendo coleções organizadas de jogos, conceitos, objetos plásticos e uma miscelânea de materiais impressos. Nesses objetos cuidadosamente projetados, produzidos em edições limitadas cuja fabricação era, na verdade, barata, os componentes impressos (brochuras, folhetos, *flip-books*, mapas, cartas de baralho etc.) faziam parte integral do conceito¹³.

Em pouco tempo, os “informativos Fluxus” foram publicados com o objetivo de facilitar a comunicação e troca de ideias dentro da rede de artistas Fluxus espalhados em três continentes. Maciunas também aglomerava vários recortes de jornais que continham artigos relacionados ao

¹² POLISH underground press. Disponível em: http://en.wikipedia.org/wiki/Polish_underground_press. Acesso em: 23 jul. 2021.

¹³ HENDRICKS. *Fluxus Codex*, 1988.

Fluxus em um “rolo de jornal”, exposto em espaços públicos como um anúncio publicitário.

Mas a empreitada mais consistente em termos de impressão realizada por Maciunas e seus parceiros foi certamente o *Fluxus Newspaper*. Os primeiros números eram basicamente antologias de artistas Fluxus de vários países; entretanto, o quarto número continha um cartaz da *Fluxus Symphony Orchestra in Fluxus Concert*, destinado a ser rasgado para promover o evento; o quinto número continha um catálogo das edições Fluxus, também destinado a ser rasgado; e para o sétimo número, Maciunas convocou artistas para contribuírem com “eventos relacionados à página de papel”, que foram impressos na forma de duas edições distintas: como um jornal tradicional e em cartolina¹⁴. As revistas eram expedidas em parcelas para membros do Fluxus em várias cidades, que formavam pessoalmente uma infraestrutura de distribuição paralela ao European Mail-Order Fluxshop, já estabelecido em Amsterdã.

Outra abordagem radical do Fluxus quanto ao impresso era a venda de livros de arte produzidos de forma barata a preços geralmente associados às prestigiosas edições de colecionador. Muitas editoras Fluxus foram fundadas, das quais a Something Else Press, de Dick Higgins, foi provavelmente a mais famosa, contribuindo para lançar a tendência do livro de artista, com tiragens oscilando entre 1.500 e 5.000 exemplares, vendidos nas livrarias a preços acessíveis¹⁵.

Muitas das inúmeras obras de arte do Fluxus lidavam com questões de dinheiro, especificamente com o papel-moeda, que é provavelmente o mais precioso (e o mais confiável) de todos os materiais impressos. Cédulas também podem ser consideradas como “tiragens iniciais” de edição limitada – conceito que no fundo é um absurdo, já que a impressão foi inventada para a produção em série potencialmente infinita. A imitação artística de cédulas monetárias é um tema recorrente na arte, mas Genpei Akasegawa, artista Fluxus japonês, tratou essa ideia de forma bastante literal, ao mesmo tempo em que conduzia o conceito absurdo de “tiragem inicial” que acabamos de evocar rumo a sua conclusão lógica.

¹⁴ HENDRICKS. *Fluxus Codex*, 1988.

¹⁵ HENDRICKS. *Fluxus Codex*, 1988.

Em 1963 ele encomendou uma tiragem de mil réplicas de cédulas de ienes, que ele utilizou em seguida nos seus pronunciamentos e performances. Infelizmente, um ano depois ele foi preso e condenado por falsificação de dinheiro. Ele decidiu então criar uma série de cédulas de zero iene, comentando o absurdo de seu processo jurídico¹⁶.

Finalmente, o movimento Fluxus foi também o primeiro a formular propriamente o conceito seminal de rede. A “Rede Eterna” era uma ideia radical, que permitia práticas que transformariam os métodos de trabalho de muitos artistas: uma “rede artística contínua e global na qual cada participante se percebe como parte de uma rede mais ampla. É um modelo de atividade criativa sem fronteiras entre artista e público, já que ambos trabalham em uma criação conjunta.”¹⁷

A Rede Eterna foi iniciada pelos artistas Fluxus Robert Filliou e George Brecht, que apresentaram o conceito em abril de 1968 em um cartaz enviado a vários correspondentes. Esse gesto pode ser interpretado como um dos primeiros modelos conceituais de uma rede internacional de artistas trabalhando juntos por via postal – iniciativa precursora do que alguns anos mais tarde se tornaria a rede da Mail Art.

A influência do Fluxus sobre a imprensa *underground* não demorou a ser percebida. Por exemplo, *Aspen*, uma “revista multimídia de arte” experimental, publicada por Phyllis Johnson de 1965 a 1971 e projetada por vários artistas colaboradores, tinha como proposta “cultura e jogo”: cada número vinha em uma caixa personalizada repleta de livretos, gravações fonográficas, cartazes, cartões-postais – um número chegou mesmo a incluir uma bobina de filme Super 8. Mais tarde, a própria Johnson foi citada por ter declarado que: “Queríamos nos livrar do formato da revista encadernada, que é realmente muito restritivo”¹⁸.

¹⁶ KATAOKA. *All About Laughter*, 2007.

¹⁷ WELCH. *Eternal Network: A Mail Art Anthology*, 1995, [s.p.].

¹⁸ ASPEN. Disponível em: <http://www.ubu.com/aspen/>. Acesso em: 23 jul. 2021.

finalmente desistiram e deixaram as prensas nas mãos de Cohen e seus parceiros, para que pudessem imprimir como quisessem. Eles logo começaram a preencher os vários tinteiros das impressoras sem prestar muita atenção na saída das cores, o que resultava em arco-íris de cores salpicadas e misturadas sobre todas as páginas¹⁹.

A *Oracle* (cuja tiragem atingiria um pico de 150 mil exemplares) era um exemplo emblemático de uma revista que se prestava a ser mais do que apenas um punhado de papel veiculando informações literárias e políticas. Ao mesmo tempo em que se abolia a estrutura tipográfica tradicional e “estática”, os títulos podiam ser especificamente projetados, em vez de compostos, e os textos não eram mais dispostos como blocos de letras, mas podiam penetrar as ilustrações espalhadas ao longo de várias páginas. Dessa forma, a revista tinha se transformado em um objeto a ser contemplado, uma imagem a ser vivenciada – em uma só palavra, uma “viagem”²⁰. Essa utilização de cores promoveu uma ruptura com as modalidades já estabelecidas de transmissão de informação, e o resultado, além de fazer sucesso com o público, também refletia com maestria a estética e o espírito dessa época, que não tardaria a ser imitado por inúmeras outras revistas *underground*. Mais uma vez, essa nova cena de edição alternativa pôde sobreviver graças ao apoio de impressores simpatizantes. E muito rapidamente, as primeiras cooperativas de impressão começavam a se estabelecer.

A “viagem” geográfica *on the road* da geração dos anos 1960 também se manifestava na edição, cujo melhor exemplo provavelmente é a *Other Scenes*, uma publicação quinzenal dirigida por John Wilcock em qualquer cidade em que ele calhasse de estar no momento, para então ser distribuída globalmente²¹.

Outro conceito poderoso (e previsto pelo movimento Fluxus) que surgiu durante esse período era a ideia de uma “rede” de revistas. Em sua forma cooperativa, esse conceito foi posto em prática pelo Underground Press Syndicate, uma rede de jornais e revistas contraculturais fundada em 1967 por vários editores *underground* de primeira hora. O acordo

¹⁹ COHEN. *The San Francisco Oracle*, 1991.

²⁰ PIVANO. *Beat Hippie Yippie*, 1972.

²¹ HOLLSTEIN. *Underground*, 1971.

comum autorizava cada membro da rede a reimprimir gratuitamente os conteúdos de qualquer outro membro, e permitia que qualquer publicação se juntasse à rede posteriormente, desde que esses termos fossem respeitados. O resultado foi a distribuição generalizada de artigos, narrativas e quadrinhos contraculturais, assim como uma verdadeira mina de conteúdo imediatamente disponível até mesmo para pequenas publicações iniciantes. No momento em que foi fundado, o Underground Press Syndicate reuniu 62 de um número aproximado de 150 publicações então consideradas como imprensa *underground*.

Outra empreitada notável foi o Liberation News Service, uma agência de imprensa alternativa de esquerda que publicou boletins informativos de 1967 a 1981. Rapidamente, esse serviço evoluiu de uma simples folha mimeografada, distribuída para dez jornais, ao estatuto de uma publicação completa, contendo vinte páginas de artigos e fotografias, expedida duas vezes por semana para um número de quase oitocentas assinantes. Graças a seus contatos com grupos ocidentais radicais presentes em todo o mundo, bem como com forças de libertação do Terceiro Mundo, o Liberation News Service pôde chamar a atenção para uma nova perspectiva global, documentando fatos importantes que eram totalmente ignorados ou pobremente documentados pela imprensa convencional.

Em 1969, na América do Norte, praticamente todas as cidades universitárias ou de médio porte contavam com pelo menos um jornal *underground*. Porém, já em 1973 a maioria deles havia saído de circulação. Ainda assim, uma nova publicação começava a favorecer o desenvolvimento de redes, assim como a difusão da informação. O *Whole Earth Catalog*, publicado por Stewart Brand regularmente entre 1968 e 1972, e de forma esporádica após esse período, tomava para si a missão de promover o “acesso às ferramentas”. Brand, em suas próprias palavras, queria que todos pudessem “encontrar sua própria inspiração, moldar seu próprio meio ambiente e compartilhar suas aventuras com qualquer pessoa que pudesse se interessar”²².

²² BRAND. *Whole Earth Catalog*, 1969.

Embora continuasse sendo, a rigor, um catálogo (que listava uma variedade enorme de “ferramentas”, incluindo mapas, jornais profissionais, cursos, aulas, utensílios especializados e até mesmo alguns dos primeiros sintetizadores e computadores pessoais), a seleção editorial do *Whole Earth Catalog* era muito sofisticada, resultando em uma publicação situada entre o trabalho curatorial e uma lista de recursos. Além disso, as listas eram revisadas continuamente de acordo com as experiências e sugestões de usuários e da própria equipe da revista. Assim, o nível de interação e envolvimento entre editor e usuários/leitores era extraordinariamente elevado; essa “ferramenta” se manifestava em forma de rede, utilizada para desvelar e transmitir informações importantes, que permitiam que os indivíduos mudassem suas relações com seus ambientes pessoais e sociais. O texto de encerramento do *Whole Earth Catalog*, em 1974, foi profético para as gerações futuras de editores *underground*: “Continuem famintos, continuem idiotas.”

Fotocopiar o mundo, reapropriar-se da cultura

Depois do mimeógrafo, a tecnologia seguinte destinada a revolucionar a imprensa *underground* foi a xerografia, também conhecida como fotocópia. Inicialmente comercializada pela Xerox nos anos 1960 para ser utilizada em escritórios (apesar de o princípio básico da “impressão eletrostática” já ter sido descrito no século XVIII), essa tecnologia foi sendo progressivamente disponibilizada para o grande público durante os anos 1970, na forma de máquinas automáticas ou em lojas de reprografia. Tornara-se possível então criar uma cópia em preto e branco a partir de qualquer original, de forma barata e instantânea, o que abriu inúmeras novas possibilidades para produções impressas de pequeno porte.

A fotocópia surgiu logo antes do início da revolução cultural punk de meados dos anos 1970, que adotou esse novo meio rápida e passionalmente, devido tanto a suas particularidades estéticas quanto a suas propriedades enquanto um meio de comunicação. Publicar um fanzine ou imprimir um flyer nunca tinha sido tão fácil. Os fanzines punk tornaram-se um elemento crucial da cultura punk, servindo-se integralmente da estética em preto e branco desse meio e assumindo uma postura lúdica em relação ao próprio processo de fotocópia (por exemplo, as nuances e

os contrastes obtidos ao se recopiar uma cópia, a possibilidade de “fotografar” objetos posicionados diretamente sobre a lente de captura e os efeitos estranhos que podiam ser criados movimentando-se o documento durante o processo de captura) – o que também inspiraria em breve o movimento da Copy Art.

A fotocópia provou ser essencial para a cultura punk devido a uma série de razões: ela garantia a liberdade individual de expressão, encorajava uma atitude *do it yourself* (faça você mesmo) e era barata e acessível. Além disso, a liberdade para misturar e justapor imagens permitia a produção de colagens através das quais os zines punk podiam se reapropriar das mídias de maneiras novas e libertadoras – técnicas que permaneceriam em uso, de diversas formas, até os dias de hoje. Da mesma forma, publicações como *Maximumrocknroll's Book Your Own Fuckin' Life* continham listas extensas de contatos, o que era essencial para a sobrevivência das bandas punk nômades, e mais uma vez explorava o conceito de construção de redes dentro de uma “cena”.

De forma mais ou menos simultânea a essa explosão de publicações ligadas à cena punk, outro movimento artístico havia começado a produzir obras impressas a partir principalmente de fotocópias, mas através de uma abordagem diferente. O movimento da Mail Art se baseava em uma prática similar do *do it yourself* e da liberdade de expressão, coerente com sua crítica radical do mundo da arte (nada de curadores, nada de críticos, todos podem ser artistas, todos podem montar uma exposição simplesmente reunindo obras de outros artistas, enviadas pelos correios). A Mail Art baseava-se em uma estrutura notável, porém subestimada: o sistema mundial de correios. Como John Held Jr. salientou: “Amparado por tratados internacionais, o sistema de correios era um dos únicos meios de comunicação disponíveis para artistas separados por sistemas políticos divergentes”²³.

A primeira publicação desse tipo foi a famosa *New York Correspondence School Weekly Breeder*, um zine do fim dos anos 1960 distribuído para vários participantes da Mail Art, que vinha a confirmar mais uma vez o papel fundamental do conceito de “rede”. Os zines da

²³ HELD JR. From Dada to DIY: the History of Alternative Art Culture in the 20th Century, [s. p.].

Mail Art eram, por natureza, destinados a serem trocados entre os participantes, em um espírito resumido de “todo mundo pode ser seu próprio editor”. O uso criativo dessa rede gerou produtos impressos muito originais. Uma estratégia memorável foi a que deu início ao zine de Mail Art *Cabaret Voltaire*, editado por Steve Hitchcock no fim dos anos 1970: para o número 3, ele enviou a vários artistas da rede um “esboço de desenho”, uma imagem composta apenas de alguns traços incompletos, contendo instruções que encorajavam o artista a finalizar o desenho. O número seguinte consistia em uma coleção dos desenhos que tinham sido enviados, assinados com os endereços postais dos respectivos artistas²⁴.

No sentido horário, partindo do alto, à esquerda: *Sniffin' Glue*, fanzine punk arquetípico, n. 12, 1977; *New York Correspondence School Weekly Breeder*, n. 7, 1972; exemplo de Copy Art, por Knut Hoffmeister, 1982; propaganda da Xerox 9700, 1977.



Outro subgênero específico dos fanzines de Mail Art era o das “montagens”:

²⁴ BARONI. *Arte postale: guida al network della corrispondenza creativa*, 1997.

O editor lança uma chamada para colaborações a algumas pessoas e cada uma delas envia quantos exemplares de seu trabalho forem necessários para cobrir o número de exemplares de uma dada edição. Cada exemplar do fanzine é então ordenado e encadernado, de modo a torná-lo único e personalizado²⁵.

Para o fanzine *X Ray*, por exemplo, eram fabricados 226 exemplares de cada número (que frequentemente se esgotavam), ao passo que em *Braincell* eram reunidos, em sua única página, adesivos e carimbos, enviados por doadores, sendo utilizada para a tiragem uma pequena impressora doméstica a cores, muito barata, batizada de Print Gocco²⁶. De 1970 a 1982, a Assembling Press, de Richard Kostelanetz, publicava anualmente as *Assemblings*, em que eram promovidas arte e literatura “de outra forma impublicáveis”: em vez de realizar uma seleção do material que lhe era enviado, Kostelanetz (e outros poucos coeditores) pedia que os colaboradores enviassem mil exemplares de qualquer coisa que quisessem publicar, e então reunia todo esse conteúdo imprevisível, visual e escrito, sob a forma de livros²⁷. Uma das principais revistas de Mail Art, *Arte Postale!*, editada por Vittore Baroni, propunha números temáticos, como o “número do jogo”, no qual cada página era dedicada a um jogo inventado por um autor diferente – para jogar o jogo, a página tinha de ser cortada, dobrada ou manipulada de qualquer outra forma, sempre de acordo com as regras do autor, de modo que para “jogar” com a revista era necessário desmontá-la (destruindo-a assim, de certa forma).

O conhecimento que os próprios membros tinham dessa rede extensa (anterior à internet) era garantido por algumas publicações que continham, quase exclusivamente, anúncios de projetos, entre as quais a *Global Mail* era de longe a mais relevante. Como declarou Ashley Parker Owens, seu editor: “A Mail Art ou a colaboração em rede não se limita a um só lugar. [...] Para além dos projetos e exposições [...] sua verdadeira razão de ser [...] é a troca entre indivíduos. O segredo reside nesse tipo de energia positiva.”

Outra abordagem da publicação fotocopiada foi a adotada por uma ramificação específica do movimento político autonomista. O movimento

²⁵ BECKER. *The Art of Zines*, 1998.

²⁶ GOCCO. Disponível em: <http://en.wikipedia.org/wiki/Gocco>. Acesso em: 23 jul. 2021.

²⁷ Disponível em: <http://www.richardkostelanetz.com/invent/assembling.php>. Acesso em: 30 mar. 2012.

do “Autonomismo Criativo”, que prosperou na Itália em 1977 durante a onda nacional de *sit-ins*²⁸ estudantis, produziu quase uma centena de diferentes fanzines políticos inspirados pelo dadaísmo e surrealismo e cujo conteúdo era subversivo (frequentemente beirando a ilegalidade). Alguns dos produtos mais interessantes dessa cena *underground* prolífica eram os diversos “falsos”, um subgênero específico dentro da edição *underground*: tratava-se de paródias inteligentes realizadas por indivíduos muito criativos que “pirateavam” publicações consolidadas (de pequeno ou grande porte) a partir da paródia do estilo gráfico e da família tipográfica nelas presentes. Um dos casos mais célebres foi a série de campanhas do *Il Male*, que apresentava “furos” jornalísticos, diagramados como se fossem as primeiras páginas dos grandes jornais de atualidades. Expostos perto das bancas de jornal, esses “falsos” provocavam no público ondas de raiva, choque ou descrédito.

Na Polônia também, uma versão falsa do jornal *Trybuna Ludu* foi produzida e distribuída durante a visita que o papa João Paulo II (Karol Wojtyła) fez a sua terra natal em 1979, que anunciava em letras garrafais “O governo renuncia, Wojtyła é coroado rei.” Na França, uma versão falsa do *Le Monde Diplomatique* foi distribuída anonimamente a alguns assinantes, estampando comentários satíricos sobre a chacina causada pela Rote Arme Fraktion na prisão de Stammheim²⁹. O que todos esses “falsificadores” estavam fazendo era aplicar de forma inédita a declaração de Karl Marx, frequentemente citada: “O primeiro dever da imprensa é o de minar as bases do sistema político existente.”³⁰

A fotocópia também era um meio barato e simples para a realização da campanha impressa de ativistas, cujo objetivo era estender sua ação a um território urbano que começara a ser remapeado a partir do fim dos anos 1970. *Bambina Precoce*, fanzine editado por Tommaso Tozzi de 1984 a 1986, era afixado nos muros de Florença (tanto no centro quanto na periferia da cidade), explorando assim uma forma inovadora de distribuição. Pode-se observar aí também um tipo de performance

²⁸ Protesto em massa no qual os estudantes universitários passavam horas sentados a fim de se fazerem ouvir. (N. do T.)

²⁹ ALFERJ; MAZZONE. *I fiori di Gutenberg*, 1979.

³⁰ NEUE Rheinische Zeitung. Köln, 1849.

impressa: um número assumia a forma de falsas placas de rua no formato A3, ao passo que outro se apresentava sob a forma de um mapa turístico dos grafites presentes na cidade³¹.

Finalmente, deve-se mencionar de passagem que (pelo menos) duas outras tecnologias foram usadas de forma marginal durante esse mesmo período para a impressão de zines. Os estudantes de arquitetura usavam uma técnica chamada heliografia, que produzia fanzines na forma de rolos de longas folhas – um pouco parecido com os *fax zines*, enviados a partir de máquinas telecopiadoras (fax). Nos dois exemplos, a circulação era limitada, e as cópias eram transmitidas diretamente às máquinas dos leitores, frequentemente em um esquema de distribuição piramidal utilizando um pequeno número de “nódulos” e subnódulos que enviavam os zines por fax a um número restrito de leitores.

A revolução digital e o apogeu e declínio dos zines

Porém o evento decisivo que revolucionou a impressão foi a explosão da tecnologia digital. A partir do fim dos anos 1980, qualquer um podia comprar *softwares* de editoração eletrônica (DTP – *desktop publishing*) em lojas de informática; de agora em diante, bastava ter um computador pessoal e uma impressora para ter potencialmente todos os meios de produção dentro de casa. Amadores (chamados com frequência de *bedroom generation*) podiam agora produzir materiais impressos no próprio ambiente pessoal. Ao mesmo tempo, novos suportes de memória digital começavam a surgir, como o disquete, que era barato e compacto e podia armazenar uma quantidade razoável de dados.

Uma das primeiríssimas publicações periódicas a lançar mão das mídias informatizadas de armazenamento de dados foi *Between C & D*, uma revista literária trimestral nova-iorquina, editada por Joel Rose e Catherine Texier e publicada entre 1983 e 1990; seus colaboradores incluíam Kathy Acker e Dennis Cooper. A revista (cujo subtítulo era “Sexo. Drogas. Perigo. Violência. Computadores.”) era impressa em formulário

³¹ BAMBINA Precoce. Disponível em: http://www.tommasotozzi.it/index.php?title=Bambina_Precoce_%281984%29. Acesso em: 23 jul. 2021.

contínuo³² e vendida em uma sacola plástica. As edições, cuja tiragem era limitada, eram objetos de coleção nas galerias e bibliotecas de Nova York, e os números anteriores podiam ser comprados em disquetes³³.

Alguns fanzines começaram a acrescentar disquetes com conteúdos “bônus” a suas edições impressas, a fim de aprimorá-las. A esse respeito, *Adenoidi*, um zine italiano de literatura e-Mail Art, criou um dos aplicativos mais conceituais, gravado em um disquete que acompanhava cada número e que continha imagens coloridas – que também integravam, em preto e branco, o zine impresso, com as cores faltantes indicadas por legendas acompanhadas de setas que apontavam para os campos correspondentes. Cada vez mais publicações eram concebidas enquanto revistas “interativas”, contendo experimentos com várias mídias, como o então emergente CD-ROM. Uma tendência consistia em reproduzir o mais fielmente possível as convenções e padrões do impresso, acrescidos de um conteúdo “bônus” animado ou em áudio. A revista *Blender* (e *Launch*, que lhe fazia estreita concorrência) foi uma das primeiras a fazer isso, em 1994 – publicando uma revista em CD-ROM cujo conteúdo exclusivo era ligado à música pop, e incluía anúncios publicitários.



Propaganda da *Launch*, revista em CD-ROM, n. 20 (1998).

Várias revistas “interativas” em CD-ROM foram também criadas, cujo foco eram as interfaces experimentais, como a seminal *Blam!* (na qual a navegação era quase impossível), que na realidade estava mais para um produto puramente digital do que para uma “publicação” convencional. Um outro gênero foi definido pela profissão emergente dos

³² Tipo de papel utilizado para impressões de segurança, duplicatas, vales transporte, faturas etc. Sua principal vantagem é que possui custo relativamente pequeno para grandes tiragens. (N. do T.)

³³ BETWEEN C & D. Disponível em: http://en.wikipedia.org/wiki/Between_C_&_D. Acesso em: 23 jul. 2021.

designers digitais, exemplificado por *Gas Book*, publicação digital multimídia que apresentava talentos da multimídia e da música eletrônica e que era composta por um livro, um CD-ROM, um CD de áudio, adesivos e uma camiseta, tudo isso reunido em um só pacote.

No começo dos anos 1990, uma consequência provável da aparição das mídias digitais foi o fato de os fanzines terem atingido um pico de produção sem precedentes, culminando no fenomenal *Facsheet Five*, a “mãe de todos os zines”, que durante quase vinte anos funcionava como “o tecido conectivo garantindo a coesão de uma besta midiática mutante”³⁴. Fundado em 1982 por Mike Gunderloy (que em 1987 também dirigia um Bulletin Board System [BBS]³⁵ de fanzines, um dos primeiros a ser associado a uma publicação *underground*), cada número do *Facsheet Five* recenseava mais de mil zines. Em 1990 Gunderloy abandonou o projeto, já que não conseguia mais lidar com a enorme carga de trabalho. Finalmente, Seth Friedman, personagem ativo na comunidade de zines, entrou em cena para substituir Gunderloy, sendo muito bem-sucedido na documentação de uma cena internacional que crescia rapidamente e que se tornava cada vez mais produtiva.

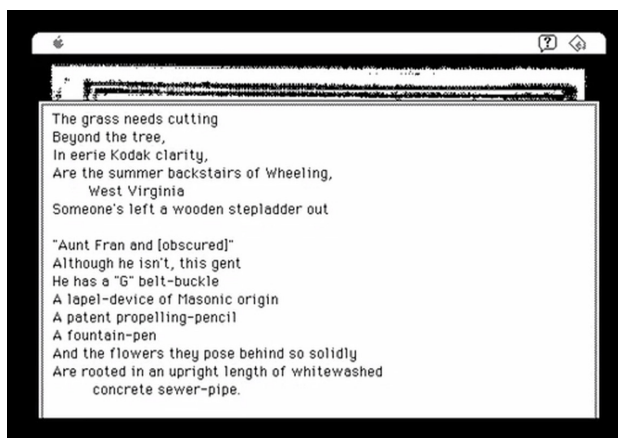
No fim dos anos 1990, o número de fanzines explodiu: estimava-se que existiam cinquenta mil deles, cobrindo todos os tipos de temas sociais e pessoais. A cena dos zines promovia reuniões cujo público era considerável e contava com distribuidores profissionais e sessões especializadas nas bibliotecas públicas. Como disse Gunderloy na apresentação de seu livro *The World of Zines*: “Na realidade, o mundo dos zines é uma rede de redes”³⁶. Porém, a crise econômica de meados dos anos 1990 fez sentir seus efeitos nos zines impressos: o aumento das tarifas postais e a falência de algumas das principais distribuidoras de zines (notadamente a da Desert Moon) forçou os fanzines a adotarem uma política editorial muito mais prudente.

³⁴ BRANWYN. *Jamming the Media*, [s. p.].

³⁵ Precursor da internet, o BBS é um computador ao qual outros computadores podem se conectar através de um modem, permitindo que os usuários conversem, troquem arquivos, joguem jogos em rede etc. (N. do T.)

³⁶ GUNDERLOY. *The World of Zines*, [s. p.].

Além disso, no fim dos anos 1990 a paisagem mediática estava – novamente – sendo completamente remodelada. Já em 1995, quando a World Wide Web estava prestes a decolar, John Markoff escreveu no *New York Times*: “Qualquer um que tenha um modem pode se tornar um panfletista lido em todo o mundo.”³⁷ Na primeira década do século XXI, a versão impressa da maioria dos zines foi interrompida para dar lugar a uma plataforma *online*. Esse suporte também não tardaria a ser suplantado por mais um novo (e controverso) fenômeno, os milhões (literalmente) de *blogs* e a subsequente “blogosfera” – para citar de passagem um fenômeno complexo e diverso.



Captura de tela de *Agrippa*, livro eletrônico de William Gibson (1992).

Somente a ficção científica podia prever o que viria a seguir: e com efeito, uma visão fascinante da relação entre papel e pixel foi formulada por William Gibson, autor de ficção científica e mestre absoluto na arte de distorcer a realidade atual a fim de transformá-la em futuro possível. Sua narrativa *Agrippa*, escrita em 1992, é um poema eletrônico publicado em tiragem limitada. Era comercializado, a um preço muito elevado, dentro de uma caixa ornamentada, juntamente com um disquete de 3,5 polegadas que continha a integralidade do texto. O *software* era programado para que o usuário virasse as páginas na tela clicando com o mouse. Mas as páginas, uma vez percorridas, eram imediatamente

³⁷ MARKOFF. If Medium is the Message, the Message is the Web, p. A1.

deletadas do disquete. O livro impresso, por sua vez, tinha sido tratado com produtos químicos fotossensíveis, para que as palavras e imagens desaparecessem gradualmente à medida que o livro era exposto à luz. Assim, uma vez lido, o livro desaparecia para sempre. Essa obra pode ser interpretada como uma reflexão sobre a fé que depositamos no papel, assim como uma representação da instabilidade dos elétrons – e ela certamente propõe uma nova forma de olhar para o futuro incerto da edição impressa e eletrônica, ao mesmo tempo que prevê a maneira como tanto uma quanto a outra estão destinadas a se entrelaçarem cada vez mais.

Mídias entrelaçadas, um olhar para o futuro próximo

“Os fanzines são puramente libertários”, declara Stephen Schwartz em “History of Zines”³⁸ – definição que pode se estender a todas as melhores produções editoriais *underground*. Porém, podemos perguntar: ela ainda é verdadeira na era digital atual? O que significa criar uma “publicação alternativa” dentro desse novo contexto? As condições primárias permanecem as mesmas: desafiar a mídia dominante, formular uma estética nova e original baseada nas qualidades da nova mídia e gerar conteúdo relevante em relação à situação contemporânea. O conceito inovador de “intermídia” formulado em meados dos anos 1960 por Dick Higgins, artista do movimento Fluxus, parece ter se tornado a norma; e enquanto os editores independentes do século XXI estão cada vez mais apreensivos quanto a sua sobrevivência futura, eles utilizarão certamente a impressão offset, fotocópias, impressão sob demanda, arquivos PDF, *blogs* ou qualquer combinação de mídias que se mostrar a mais útil para determinado projeto.

Por outro lado, enquanto nossa confiança em relação ao documento impresso continua mais ou menos intacta, percebemos cada vez mais que as mídias impressas são muito lentas quanto à transmissão de conteúdo, se comparadas às mídias digitais “ao vivo” que podem ser constantemente atualizadas a cada minuto. Trata-se de uma afirmação verdadeira, especialmente no caso das notícias, cuja natureza completamente “desincorporada” é cada vez mais visível. Um claro sintoma é a tendência desesperada que incita as plataformas *online* a especularem

³⁸ SCHWARTZ. History of Zines, 1996.

sobre o desenvolvimento dos noticiários, tentando prever constantemente o que pode estar acontecendo, ou o que está para acontecer muito em breve – frequentemente lançando mão de um tom vago e elusivo destinado a enganar o leitor para que ele acredite que todos os desenvolvimentos mencionados nas notícias já tenham de fato ocorrido.

A obra de arte *Newstweek*³⁹ (trocadilho com o nome da famosa revista *Newsweek*), de forma lúdica porém perturbadora, desafia a fé cega que depositamos em conteúdos *online* facilmente modificáveis, como as notícias. Os artistas Julian Oliver e Danja Vasiliev construíram um dispositivo eletrônico em miniatura que lembra um carregador de *laptop*, o qual, uma vez conectado, acessa as redes sem fio locais (dentro de um café, por exemplo) e permite que os artistas editem em tempo real o conteúdo exibido nos navegadores de outras pessoas, incluindo reportagens publicadas nos sites de jornais populares. Assim, um usuário desavisado podia se ver de repente lendo manchetes ultrajantes (como “Leite e hormônios: por que seu filho tem seios” ou “Thomas Pynchon vai se casar com Lady Gaga”). Uma jornalista, autora de um artigo que havia sido alvo dos efeitos desse dispositivo, precisou telefonar para o jornal em que trabalhava, até se dar conta de que ela era a única pessoa a ler esse conteúdo tão discretamente modificado.

Um dos mais marcantes projetos alternativos do novo milênio foi certamente a incrível campanha realizada em Nova York, no dia 12 de novembro de 2008, pela dupla ativista The Yes Men (em colaboração com Steve Lambert e The Anti-Advertising Agency, e financiada anonimamente).⁴⁰ A campanha consistia em imprimir e distribuir milhares de exemplares de um falso *New York Times Special Edition*, ambientado no futuro próximo (4 de julho de 2009) e estampando somente boas notícias, o que talvez fosse relativamente plausível após a vitória de Barack Obama nas eleições presidenciais dos Estados Unidos. Essa edição especial falsa imitava o “aspecto visual e sensorial” do verdadeiro *New York Times* de forma meticulosamente detalhada (incluindo os anúncios publicitários corriqueiros), e foi bem-sucedida na intenção de enganar uma parcela considerável das

³⁹ Disponível em: <http://newstweek.com/>. Acesso em: 30 mar. 2021.

⁴⁰ NYTIMES. Disponível em: <http://nytimes-se.com/>. Acesso em: 30 mar. 2021.

pessoas que haviam apanhado um exemplar de manhã cedo (uma grande rede de voluntários, organizada pela internet, tinha distribuído a publicação nas ruas, sem nenhuma repercussão legal aparente).

O fato de que um jornal – visivelmente a mídia contemporânea mais ameaçada de extinção – tenha sido o suporte escolhido para essa campanha mostra, por um lado, a confiança que o público continua depositando em mídias impressas como os jornais (assim como nossa fome insaciável de notícias); por outro lado, as mesmas mídias impressas estão visivelmente passando por um profundo processo de mutação, o qual está engendrando uma mudança maior na forma como se relacionam com o público. A necessidade de estar sempre atualizado em relação às notícias, anteriormente saciada pelos jornais matinais, é agora atendida pela internet e os *feeds* RSS, ainda mais viciantes e constantemente atualizados a partir de centenas de fontes. Consequentemente, os jornais, “unificados”, porém em eterna mutação, pretendem satisfazer cada vez mais nossa necessidade de saber “o que vai acontecer agora”, à medida que procuram anunciar, e não mais narrar, a realidade, ao mesmo tempo que continuam vendendo a sensação de que fazemos parte de uma comunidade.



Primeira página do *New York Times Special Edition*, dos Yes Men, Steve Lambert e The Anti-Advertising Agency (2008).

O *New York Times* falso, porém histórico, dos Yes Men lança uma nova luz sobre o futuro da edição. Ao imprimirem um conteúdo “premonitório” apresentado como se fosse a realidade, os dois ativistas demonstraram com ironia como as informações “reais” estão se transformando cada vez mais em “virtuais”: um espaço vasto, superlotado, em perpétua mudança e imersivo, infinitamente navegável através de várias direções e dimensões conectadas por hiperlinks.

Porém, para compreender o impacto desse falso objeto impresso enquanto campanha ativista e conceitual, precisamos primeiramente compreender como nossa percepção atual das notícias tem sido derivada desse espaço virtual de notícias no qual navegamos diariamente. Confiamos nele – porque ele é impresso e também por causa da maneira como ele é impresso. Assim, o falso *New York Times* funciona também como uma ilustração perfeita da declaração feita pelo filósofo Franco “Bifo” Berardi, presente na capa do seu zine *A/Traverso*, de 1977: “informação falsa que produz eventos reais”⁴¹.

⁴¹ A/TRAVERSO, 1977.

Obviamente, a impressão tem sofrido transformações profundas, resultantes da sua hibridação (definitiva?) com a tecnologia digital – e é a última mídia tradicional a passar por esse processo (depois da música, do rádio e da TV). Podemos presumir que essa mutação não será fácil, e que tampouco ocorrerá em linha reta.

Tradução do texto "A History of Alternative Publishing: Reflecting the Evolution of Print", capítulo 2 do livro *Post Digital Print: the Mutations of Publishing Since 1894*, de Alessandro Ludovico, publicado em 2013 pela Onomatopoe.

Referências

- ALFERJ, Pasquale; MAZZONE, Giacomo. *I fiori di Gutenberg*. Douro: Arcana, 1979.
- ASPEN: The Multimedia Magazine in a Box. In: ASPEN Ubuweb. Disponível em: <http://www.ubu.com/aspen/>. Acesso em: 23 jul. 2021.
- BAMBINA Precoce. In: TOMMASO Tozzi. Disponível em: http://www.tommasotozzi.it/index.php?title=Bambina_Precoce_%281984%29. Acesso em: 23 jul. 2021.
- BARONI, Vittore. *Arte postale: guida al network della corrispondenza creativa*. Bertoli: AAA Edizioni, 1997.
- BECKER, Christopher. The Art of Zines. *Factsheet Five*, San Francisco, n. 63, [s. p.], 1998.
- BELLIS. *History of Automatic Teller Machines or ATM*. In: THOUGHTCO. Disponível em: <http://historymedren.about.com/library/text/blttxgermany10.htm>. Acesso em: 30 mar. 2021.
- BETWEEN C & D. In: WIKIPÉDIA. Disponível em: https://en.wikipedia.org/wiki/Between_C_&_D. Acesso em: 23 jul. 2021.
- BÍBLIA Pauperum. In: WIKIPÉDIA. Disponível em: https://pt.wikipedia.org/wiki/Biblia_pauperum. Acesso em: 23 jul. 2021.
- BRAND, Stewart. *Whole Earth Catalog*. California: Portola Institute, 1969.
- BRANWYN, Gareth. *Jamming the Media*. San Francisco: Chronicle Books, 1997.
- COHEN, Allen. *The San Francisco Oracle*. (Facsimile Edition). Berkeley: Regent Press, 1991.
- CRONOLOGIA. Disponível em: <http://cronologia.leonardo.it/storia/biografie/marinet2.htm>. Acesso em: 30 mar. 2021.
- ECHAURREN, Pablo. *Volantini italiani*. Bertoli: AAA Edizioni, 1997.
- GOCCO. In: WIKIPÉDIA. Disponível em: <http://en.wikipedia.org/wiki/Gocco>. Acesso em: 23 jul. 2021.
- GUNDERLOY, Mike. *The World of Zines*. London: Penguin, 1992.
- HELD JR., Jhon. From Dada to DIY: the History of Alternative Art Culture in the 20th Century. *Factsheet Five*, San Francisco, n. 63, [s. p.], 1998.
- HENDRICKS, Jon. *Fluxus codex*. New York: Abrams Inc, 1988.

- HOLLSTEIN, Walter. *Underground*. Firenze: Sansoni, 1971.
- KATAOKA, Mami. *All About Laughter*. Tokyo: Mori Art Museum, 2007.
- L'ITALIA Futurista. In: WIKIPÉDIA. Disponível em: http://it.wikipedia.org/wiki/L%27Italia_futurista. Acesso em: 23 jul. 2021.
- LISSITZKY, El. *El Lissitzky, 1890-1941: Architect, Painter, Photographer, Typographer*. Eindhoven: Municipal Van Abbemuseum, 1990.
- MARKOFF, John. If Medium is the Message, the Message is the Web. *New York Times*, New York, p. A1, 20 nov., 1995.
- MÜLLER-BROCKMANN, Josef. *A History of Visual Communication*. New York: Hastings House Publishers, 1971.
- NEUE Rheinische Zeitung. Köln: n. 221, 14 feb. 1849.
- NYTIMES. Disponível em: <http://nytimes-se.com/>. Acesso em: 30 mar. 2021.
- SCHWARTZ, Stephen. History of Zines. In: VALE, V. *Zines! V Search*, San Francisco, 1996. v. 1, [s. p.].
- PIVANO, Fernanda. *Beat Hippie Yippie*. Douro: Arcana, 1972.
- POLISH underground press. In: WIKIPÉDIA. Disponível em: http://en.wikipedia.org/wiki/Polish_underground_press. Acesso em: 23 jul. 2021.
- WELCH, Chuck. *Eternal Network: a Mail Art Anthology*. Alberta: University of Calgary Press, 1995.

Ser marginal hoje

Ana Beatriz Bizzotto

No livro *O que é poesia marginal*, Glauco Mattoso discute o significado do adjetivo “marginal” logo nos primeiros parágrafos. Apesar de o termo ser amplo e abranger leituras diversas, conclui-se que é usado para designar obras e autores que não se enquadram no sistema usual de produção literária ou no mercado editorial, por motivos diversos. Há de se convir que, na década de 1970, não era muito difícil sentir-se desencaixado do mercado editorial, dado o rigor da censura e o regime ditatorial ao qual estavam submetidos os autores brasileiros. Não por acaso essa foi a década em que a poesia marginal esteve em seu auge.

O livro mencionado foi publicado pela primeira vez em 1981. Atualmente, o termo *marginal* preencheu-se de novos e, frequentemente, não tão nobres significados, de forma que dificilmente a ideia de estar à margem do sistema de produção literária será inicialmente associada a ele. Hoje, quando se fala em marginalidade, a maior parte das pessoas pensa logo em algo ou alguém que está fora da lei ou à margem da sociedade. É um novo momento histórico, marcado por novas concepções, que se encaixam em um contexto social completamente diferente.

Sendo assim, muitos autores que pertenceram ao movimento marginal daquela época relutam em aceitar a alcunha de marginais atualmente. Compreensível, visto que a palavra foi ressignificada. É natural que surja, então, o questionamento: a marginalidade ainda existe dentro da literatura? E se existe, de que forma se apresenta?

Glauco Mattoso, nascido Pedro José Ferreira da Silva, foi um dos expoentes do movimento marginal dos anos 1970, com o irreverente *Jornal Dobrabil* – nome que brinca com o conhecido *Jornal do Brasil*. Os jogos de palavras, inclusive, são algo muito presente em sua obra, afinal, o próprio pseudônimo pelo qual é conhecido foi originado dessa maneira. Glauco Mattoso vem de glaucoma (glaucomatoso), doença que provocou a atual cegueira do autor.

De acordo com o próprio Glauco, ser marginal hoje (literariamente falando) está muito mais associado a um contexto social do que à ideia de estar fora do sistema. Foi o que disse em entrevista para o *Estadão*, em ocasião de seu aniversário de sessenta anos:

Bom, primeiro que a chamada “literatura marginal” de agora difere da dita “poesia marginal” setentista: na de hoje os autores (como Ferréz ou Sacolinha) são representantes da verdadeira periferia favelada, portanto mais próximos duma marginalidade social; os poetas da minha geração eram marginais quanto ao mercado editorial e quanto a uma visão mais acadêmica da literatura, já que criavam e veiculavam sua obra de modo mais informal e improvisado, típico da resistência artística num período ditatorial¹.

A partir do que é proposto pelo autor, é possível afirmar que a ideia de marginalidade ainda está presente na literatura, porém, como seria de se esperar, de uma maneira diferente do que era nos anos 1970.

Primeiramente, porque o Brasil vive atualmente uma democracia. Isso significa que a repressão política, os anos do sufoco, o AI-5 e a censura já não são mais uma preocupação para os autores – pode-se falar livremente sobre o que quer que seja e, principalmente, pode-se escrever livremente sobre o que quer que seja. Em segundo lugar, porque o mercado editorial passou a ser, em maior ou menor medida, regido pela lógica do lucro – como todo bom mercado no sistema capitalista. Ou seja, apesar de todas as possíveis boas intenções da parte dos editores, sempre haverá uma preocupação com a forma como o livro em produção irá vender, ainda que o principal objetivo de sua disseminação venha a ser outro (dentro e os tantos motivos mais nobres e verdadeiros que

¹ GLAUCO Matoso: os 60 anos do poeta maldito, 2011. Disponível em: <https://cultura.estadao.com.br/noticias/geral,glauco-mattoso-os-60-anos-do-poeta-maldito-imp-,738191>. Acesso em: 23 jul. 2021.

nos atraem para esse ofício). E, por último, porque com a mudança de contexto histórico veio um diferente tipo de resistência – que não ocorre mais necessariamente contra um sistema político (ainda que isso também seja possível), mas contra todo um sistema de crenças e preconceitos que oprimem determinados grupos sociais.

Sendo assim, o contexto social está mais ligado à marginalidade literária atual do que a meios informais de produção. Afinal, oferecer uma voz às minorias através da literatura também é uma forma de resistir, além de um ato político. Ainda que a palavra *marginal* esteja cheia de sentidos não tão positivos na atualidade, assumir-se marginal é resistir e, mais uma vez, ressignificar o termo.

Exemplos da literatura marginal atual são os livros *Capão pecado* e *Os ricos também morrem*, de Ferréz, publicados inicialmente em 2000 e 2015, respectivamente. Ambos, cada um à sua maneira, são parte integrante de uma literatura engajada e que coloca o habitante da favela e da periferia em posição de protagonismo, mostrando realidades com as quais grande parte do público leitor está pouco habituado e que podem provocar inquietação. É inegável o caráter de resistência e de acolhimento que esses livros possuem, visto que são uma declaração de existência e de visibilidade às minorias marginalizadas. Trazem também algo muito importante: a representatividade.

Sendo assim, pode-se dizer que, ainda que a ideia de marginalidade literária tenha sofrido grandes mudanças, o caráter de resistência permanece. Ainda é possível dizer que a literatura marginal é uma literatura de resistência – seja ela política, social ou cultural. O que mudou dos anos 1970 para cá foram o tipo de resistência e a forma como os autores marginais se inserem no mercado editorial. Ser marginal não necessariamente é estar à margem do sistema de produção e distribuição das obras literárias. Ser marginal, hoje, tem mais a ver com estar à margem de um sistema de organização social.

Referências

GLAUCO Matoso: os 60 anos do poeta maldito. *In*: ESTADÃO. 2011. Disponível em: <https://cultura.estadao.com.br/noticias/geral,glauco-mattoso-os-60-anos-do-poeta-maldito-imp-,738191>. Acesso em: 23 jul. 2021.

Poesia marginal dos anos 1970 no Brasil: um breve panorama

Deborah Rodrigues
Marcelo Megale
Naiani Silva Nogueira
Raquel Saraiva
Sarah Guerra

Um movimento político e poético

Na década de 1970, o Brasil viu nascer e ganhar as ruas uma nova forma de manifestação artística, a chamada poesia marginal. Um movimento poético e político, que tinha como cerne a resistência ao cânone literário, à crítica, às normas do bom “fazer poético”, à realidade sociopolítica do país, à repressão e à brutalidade do regime político vigente na época. Desta forma, desenvolveu-se na urgência de reação de quem acreditava na potência da arte para combater a opressão.

Sobre a poesia marginal, Eucanaã Ferraz pontua que “toda palavra é ação e toda ação é política”¹, e esta pode ser compreendida como uma síntese satisfatória para tamanha importância e força que esse movimento representou para a literatura brasileira. A partir do golpe de Estado e posse do General Castelo Branco, em 1964, o país se viu em um período de extrema repressão e assistiu à suspensão de inúmeros direitos sociais e políticos. Nesse contexto, a poesia marginal surge como um grito de urgência para combater a brutalidade e o autoritarismo do regime.

Somada a esse grito por liberdade política e poética, ganha força também uma voz contrária ao cânone, às boas práticas do fazer poético e ao que, na época, entendia-se como alta literatura. O resultado foi a aproximação e interseção da poesia e da cultura popular brasileira. Temas comuns da vida cotidiana nas cidades, carnaval, futebol, tudo

¹ FERRAZ. *Poesia marginal*: palavra e livro, p. 11.

cabia em um poema e potencializava o caráter experimental e disruptivo da poesia marginal.

Entretanto, o teor combativo desse movimento não se limitava aos seus temas, mas se expandia e alcançava aspectos estruturais do poema, como sua forma e os meios pelos quais ele era veiculado. Os poetas marginais retomaram alguns laços com o primeiro modernismo, de 1922, e experimentaram novas técnicas, como a colagem e o xerox, associadas a formas consagradas, como o soneto e o haicai, em um território poético livre, aproximando-se das artes visuais, da música e do teatro, e agregando uma linguagem um tanto fragmentária e inovadora ao poema.

Tudo isso fez com que esse tipo de poesia não figurasse no *hall* de publicações das grandes editoras e passasse longe de agradar a crítica brasileira, que questionava, principalmente, o diálogo com outras manifestações artísticas e a falta de unidade formal e temática dentro do movimento. Por isso, também, fez-se à margem. Saiu das páginas e ganhou as ruas – muros, banheiros públicos, folhetos mimeografados –, circulando de mão em mão e atingindo um número expressivo de pessoas.

Logo, as palavras de resistência dos folhetos e murais ganharam também os livros e surgiram publicações independentes, fora das editoras comerciais, e em formatos não convencionais, vista a falta de interesse dos editores em um gênero novo e nada comercial. Com materiais escassos e de baixo custo – outra materialização do ato de resistir, mas também uma maneira prática de atingir um número maior de leitores –, os poetas marginais realizavam um trabalho artesanal em cada livro, e utilizavam elementos inéditos ao mercado editorial, como o mimeógrafo. Não por acaso, Geração Mimeógrafo é como ficou conhecida por muitos essa geração de artistas, entre outras denominações.

Os materiais escassos, o contato com as artes visuais e a música, o teor fragmentário da sua linguagem, cada detalhe das publicações marginais conta uma história e potencializa a seu modo a mensagem de resistência do movimento, seja à poesia tradicional, seja às grandes editoras comerciais, ou à brutalidade e ao silêncio resultado do medo provocado pela ditadura. Na poesia marginal, tudo pode ser dito em um poema, e o poema é um objeto que fala por si.

Ser marginal é ser herói, de si mesmo e dos outros. É ser combativo. É tentar romper barreiras que excluem, quebrar o silêncio e batalhar contra todas as formas de violência e autoritarismo.

Vozes da poesia marginal

“o que pesa é ter que criar/não a palavra/mas a estrutura onde ela ressoe/não o versinho lindo/mas o jeitinho dele ser lido por você/não o panfleto/mas o jeito de distribuir”. Como dito nestes versos de Chacal, em se tratando de poesia marginal, o poético escapa à dimensão da palavra e passa a residir, também, no substrato no qual ela é vinculada, nos veículos por meio dos quais ela é disseminada e na maneira como o poeta faz-se, para além dos versos, poeta.

O poeta marginal, como a figura de Torquato Neto, não é um artista maldito à moda Baudelaire e Rimbaud, mas um sujeito travesso que, visitado por “um anjo muito louco, torto/com asas de avião” descobre ter como destino “desafinar o coro dos contentes”. Nessa composição, o poeta, também dito bicho, deve aceitar a poesia como uma missão e como um jogo: “let’s play that”, a expressão que finaliza e dá título ao poema, o chama a agir, mas o faz de forma dúbia, sem deixar claro se seu tom é brincante ou desafiador.

Dessa forma, associado ao verbo “desafinar”, aquilo em que há desafio convida à transgressão e à desestabilização da ordem. O que, dado o contexto político da época, coloca a poesia marginal não só em posição de resistência, mas também em posição de afronta. A marginalidade, aqui, se manifesta por meio da brincadeira, dos jogos com a linguagem que camuflam, mantendo à margem, como que “comendo pelas beiradas”, os jogos políticos. Nesse sentido, ao falar de poesia marginal, falamos, entre outras coisas, de uma série de poéticas que, diante de um regime repressivo, flertaram com a leveza, optando, frente à dureza dos tempos, por materiais e palavras, cujo peso não necessariamente propunha um equilíbrio.

Não se fazia questão de capas de couro e torres de marfim, o importante era ser, à margem e na medida do possível, o que se podia e queria ser. A busca não era pelo belo ou pelo laureio, mas pela descoberta de uma poesia que, polimórfica e perversa, pudesse travestir-se, ficar de

quatro e se esgueirar para gozar, como propõe Waly Salomão (1972), no poema "Exterior".

Assim, em um Brasil cujo milagre moderno transformou a água em vinagre (como escreveu Cacaso em 1967), ser poeta, ou simplesmente ser, através da arte, configurava um ato adolescente: passional, doloroso e cheio de impossibilidades, como "ancorar um navio no espaço" – escreveu Ana Cristina Cesar em 1982. Mas os poetas o eram até sentir sangrar as gengivas, como em "Olho muito tempo", perdendo, desse modo, o que não fosse corpo, como também escreve Ana Cristina em 1982. Estes poetas, que tinham a si mesmos como seu maior recurso, foram poetas às margens do regime, do mercado e dos costumes, fazendo da entrega e da rendição à poesia suas maiores armas de resistência. Sempre dispostos a apagar-se, diluir-se e desmanchar-se, como no poema de Leminski, esse agrupamento heterogêneo, mais fenômeno do que grupo, formou-se a partir de uma espécie de estética do charme, tendo, em suas publicações e palavras – nem sempre belas, mas, inevitavelmente, charmosas – a marginalidade como um encanto particular.

Formas de produção e distribuição

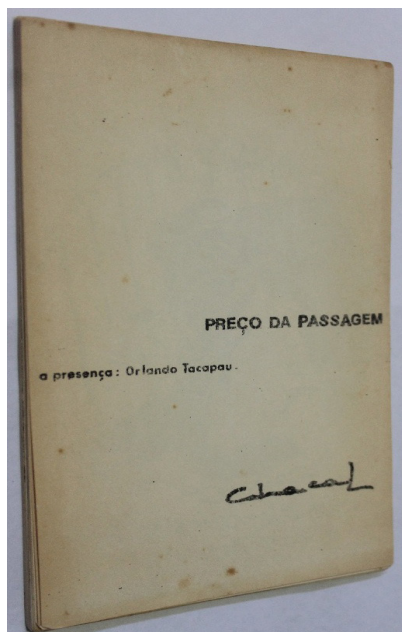
Pensando na lógica do posicionamento à margem, o aspecto editorial também pode ser encarado como uma contestação ao *establishment*. Desafiando a ideia de que para ser legitimado, o poeta, necessariamente, deveria receber a chancela de uma editora de prestígio, os próprios artistas marginais se responsabilizaram pela edição e distribuição de seus trabalhos. A produção independente era possível graças ao acesso a tecnologias simples, como o mimeógrafo, o xerox e o offset.

A produção, que não se circunscrevia aos folhetos ou livretos mimeografados, era confeccionada a partir de materiais alternativos e de baixo custo – papel sulfite, papel kraft, papel jornal, envelopes, sacos de papel para pão, entre outros. As páginas eram grampeadas ou livremente acomodadas dentro de envelopes. As impressões eram, no máximo, em duas cores.

A transgressora poesia marginal dos anos 1970 viu-se perfeitamente materializada em edições artesanais drasticamente distintas dos livros publicados pelas grandes editoras. Se por um lado os artistas não

podiam contar com grandes recursos, por outro, não tinham a obrigação de se adequarem às exigências impostas pelo mercado. Assim sendo, podiam se entregar livremente à experimentação. Uma diversidade de publicações – envelopepoemas, poemas-postais, folhetos de cordel, pôsteres, revistas e jornais literários – ganharam forma em espaços improvisados. Um exemplo dessa profícua prática de criação é o livro *Preço da passagem*, de Chacal.

Publicado em 1972, *Preço da passagem* contesta radicalmente a forma canônica do livro. Suas 31 folhas mimeografadas não são costuradas, coladas e envolvidas por uma capa impressa. Em vez disso, são avulsas e protegidas por um envelope de papel pardo, no qual é possível ler carimbado em vermelho: “*Preço da passagem*, edição mimeografada, mil exemplares, cada um contém 31 folhas soltas”.



*Preço da
passagem*, de
Chacal (1972).
Fonte: Sebo nas
canelas leilões.

O livro de Chacal é um exemplo de que a generalização apontada por Glauco Mattoso em *O que é poesia marginal* não se sustenta. Longe de serem todas “sujas”, “sórdidas”, “lixeratura”, muitas publicações

daquele período se destacam pela inventividade formal e pelo cuidado com o acabamento.

Uma nova forma de produção exige novas formas de distribuição. A distância entre autor e público é abolida, uma vez que o poeta leva sua criação diretamente aos leitores que estão nos bares, cafés, feiras, praças, portas de teatros, de casas de show e outros tantos espaços públicos. Os artistas resgatam a poesia da zona restrita e elitizada das livrarias para verdadeiramente democratizá-la. Muitos lançamentos literários são marcados por eventos culturais – recitais de poesia, shows de música e dança, chuvas de poemas, passeatas poéticas – organizados por coletivos de vários pontos do país.

Exemplo disso são as Artimanhas promovidas pelo coletivo carioca Nuvem Cigana, do qual, inclusive, Chacal fez parte. As Artimanhas eram performances públicas, experimentais, nas quais a poesia estabelecia diálogo com outras artes. Poemas eram cantados e encenados. De acordo com Renata Gonçalves Gomes:

Os poetas costumavam fazer apresentações em que liam ou recitavam seus poemas para o público, o que não exigia, necessariamente, uma organização prévia. Havia a preocupação com a palavra falada, com o poema em voz alta, falado, cantado, transgredindo a obviedade dos recitais convencionais por meio da performance. Essa atitude do Nuvem Cigana nas Artimanhas era uma tentativa de fazer uma poética próxima a dos poetas beats, pensando a poesia como a junção da voz, do corpo e da palavra².

Posicionados sempre à margem do que impunha o mercado editorial, os poetas marginais – que editaram suas produções de modo independente, contando com escassos recursos, e ousaram novas estratégias de distribuição – tiveram o grande mérito de resgatar a poesia, entendida como um privilégio restrito a uma presumida elite cultural, para levá-las às ruas e democratizá-la. Observaram bem os versos de Oswald de Andrade: “Dai-nos Senhor/A Poesia/De Cada Dia”.

² GOMES. Almanaque Biotônico Vitalidade e as Artimanhas, p. 403.

A poesia marginal agora: ainda resistimos

Nos dias atuais, a poesia marginal pode ser considerada uma continuação do movimento iniciado na década de 1970. Entre os principais motivos, destaca-se o fato de que ela permanece sendo disseminada por meios não convencionais, como a internet, por exemplo, resultando em menos livros circulando nas livrarias, mas em mais formas de atingir um grande público.

No entanto, alguns pontos diferenciam o movimento da década de 1970 do atual. Hoje, o termo *marginal* não está ligado somente a uma margem política, e sim a uma margem econômica da sociedade.

Antes, os poetas marginais, apesar de usarem uma linguagem simples e meios que também atingissem toda a população, eram, em grande parte, artistas renomados, e normalmente inseridos no meio acadêmico e universitário. Agora, esses poetas estão à margem da sociedade, e vêm principalmente da periferia, buscando mostrar a vivência e o cotidiano nesse meio, como uma forma de expressar sentimentos e chamar atenção para diversas questões sociais.

Há ainda novas formas de tratar a poesia marginal: através de recortes de gênero – mulheres e o feminismo; LGBT etc. –, racismo, violência, estrutura social, e vários outros temas que propõem reflexão e mudanças estruturais.

Podemos citar inúmeros artistas como referências, do rap ao poema escrito, que fazem parte da poesia marginal atualmente. No rap e na música popular, nomes como Mano Brown, Djonga, Emicida, Drik Barbosa, Criolo, Caetano Veloso, Lenine e Chico Buarque. Há ainda poetas como Angélica Freitas, Ryane Leão e Fabrício Carpinejar; além dos slammers, como a poetisa Nega Lu.

Chama a atenção o fato de que poetas mulheres ganharam força dentro do movimento da poesia marginal, apresentando por meio de seus versos temas pertinentes ao feminismo e ao feminino. Dando voz a essas mulheres, Helóisa Buarque de Holanda lança, em fevereiro de 2021, o livro *As 29 poetas hoje*, obra que apresenta nomes como Angélica Freitas e Renata Machado.

Entre as inúmeras formas atuais de poesia marginal, o *slam* é um dos grandes destaques. O movimento cultural, nascido nos EUA na década de 1980, é composto de batalhas de poesia falada, aproximando-se

também do rap. No Brasil, chegou primeiro em São Paulo. Hoje, difundido por várias partes do país, poetas urbanos seguem abordando criticamente temas como racismo, violência, drogas e outros temas pertinentes, sempre convidando o público à reflexão e à mudança.

Outra maneira de disseminação da poesia é a veiculação pelo meio digital, o qual confere bastante liberdade e um grande poder de alcance, já que a globalização e toda tecnologia disponível permitem que os poetas trabalhem não apenas com palavras, mas com cores, sons, formas, movimento e texturas, o que causa maior impacto e consequente engajamento do público.

A poesia marginal talvez possa ser definida como resistência e liberdade. É uma forma de dar voz aos poetas urbanos e de chamar atenção para grandes questões da sociedade. É um potente meio de fortalecer e criar mudanças reais para o futuro.

Referências

- CAMPEDELLI, Samira Youssef. *Poesia marginal dos anos 70*. São Paulo: Editora Scipione, 1995.
- CESAR, Ana Cristina *et alii*. *Poesia marginal*. Seleção e organização de Fabio Weintraub. Ilustrações de Guto Lacaz. São Paulo: Ática, 2006.
- FERRAZ, Eucanaã. *Poesia marginal: palavra e livro*. São Paulo: Instituto Moreira Salles, 2013.
- GOMES, Renata Gonçalves. Almanaque Biotônico Vitalidade e as Artimanhas: a contracultura engarrafada no Brasil. *Revista do Arquivo Geral da Cidade do Rio de Janeiro*, Rio de Janeiro, Arquivo Geral da Cidade do Rio de Janeiro, n. 9, p. 399-410, 2015.
- MATTOSO, Glauco. *O que é poesia marginal*. 2. ed. São Paulo: Editora Brasiliense, 1982.

Edições independentes na América Latina

Anna Izabella Miranda
Carolina Garcia de Aguilar
Deborah Dietrich
Lobélia Rodrigues
Patrícia Franca

Introdução

O termo *edição independente* é muito presente no meio editorial. Geralmente, é utilizado para se referir a produções que se distanciam de grandes conglomerados e, conseqüentemente, possuem recursos limitados para publicação e divulgação de obras. Mas, assim como são diversas as possibilidades de definição de independência, os sentidos de edição independente podem ser bem diversificados¹. As noções de liberdade, autonomia, imparcialidade e insubordinação estão indiscutivelmente atreladas à ideia de independência, e esses distintos aspectos da palavra sugerem as diferentes faces do que seria uma edição independente. Também é interessante pensar que “não depender das vontades e arbítrios alheios significa, em contraponto, depender de vontades e arbítrios próprios; significa ter de assumir todos os riscos inerentes às decisões tomadas”² e, nessa perspectiva, a edição independente pode ser concebida como uma forma de produção ousada e que se dispõe a correr riscos.

Além de ser classificada como aquela que foge de grandes mercados e não se baseia em políticas de rentabilidade, Muniz Jr. propõe que a produção independente, em termos gerais, é também aquela “que se identifica com métodos artesanais de produção, com o experimentalismo estético e/ou com discursividades dissonantes, alternativas, contra

¹ MUNIZ JR. *Girafas e bonsais: editores independentes na Argentina e no Brasil (1991-2015)*, 2016.

² MUNIZ JR. Os sentidos sociais da produção cultural independente: usos e abusos de uma noção instável, p. 108.

hegemônicas”³. Seguindo essa lógica, a produção editorial independente, vista como uma prática cultural e comunicacional, pode ir muito além dos conceitos básicos, uma vez que, ao não seguir padrões estéticos e não se subordinar a qualquer forma de controle ou opressão, seja por parte do mercado editorial, do Estado ou, em determinados casos, da Igreja⁴, funciona como uma ferramenta de protesto e, principalmente em contextos que envolvem regimes totalitários, como forma de resistência.

Esses diferentes sentidos que abrange o adjetivo *independente* no termo em discussão, podem ser ilustrados pelos exemplos apresentados por Muniz Jr., de duas produções com propósitos distintos, porém designadamente independentes: o Salon des Artistes Indépendants, criado na França em 1884, contrapondo os critérios de seleção do salão oficial da Academia e originando a Société des Artistes Indépendants; e o manifesto *Por uma arte revolucionária e independente*, elaborado por André Breton, Leon Trotsky e Diego Rivera em 1938, contrapondo-se às opressões artísticas em regimes totalitários, como o nazismo e o stalinismo.

Em suma, levando em consideração todas as possíveis concepções do termo *edição independente*, este trabalho tem como objetivo explorar a produção editorial independente na América Latina, a partir da leitura dos seguintes textos de José de Souza Muniz Jr.: “Sociogênese da independência”, capítulo 3 da tese de doutorado defendida em 2016, *Girafas e bonsais: editores independentes na Argentina e no Brasil (1991-2015)*, e *O grito dos pequenos: independência editorial e bibliodiversidade no Brasil e na Argentina*, pequeno livro publicado pela Balão Editorial, em 2010. Dessa forma, abordaremos os principais aspectos da produção editorial independente, em suas diversificadas percepções, com foco no Brasil e na Argentina.

A edição independente na Argentina e no Brasil

Em *O grito dos pequenos*, Muniz Jr. faz uma reflexão sobre a independência e a diversidade, que estão relacionadas ao fenômeno da concentração

³ MUNIZ JR. Os sentidos sociais da produção cultural independente: usos e abusos de uma noção instável, p. 108-109.

⁴ MUNIZ JR. Os sentidos sociais da produção cultural independente: usos e abusos de uma noção instável, p. 108

editorial, que tem se intensificado no mundo todo e na América Latina em particular. O autor traz como exemplos os casos da Argentina e do Brasil.

A Argentina teve um período marcado pelo predomínio de políticas neoliberais, no qual muitas empresas estatais foram privatizadas, e com isso ocorreu uma grande entrada de capital estrangeiro, com a participação de muitas empresas de fora, principalmente norte-americanas e europeias.

Até os anos 1970, as editoras argentinas protagonizaram o mercado editorial de língua espanhola na América do Sul, atraindo inclusive autores de outros países e exportando títulos, o que se pode relacionar com as políticas educacionais adotadas desde o fim do século XIX, permitindo uma ampla formação de leitores. Desde 1990, o ingresso de capital estrangeiro e o predomínio da importação não afetam a educação na Argentina, sendo esse o país latino-americano com os maiores índices de alfabetização.

No Brasil, a política neoliberal também teve efeitos na internacionalização do mercado editorial, de maneira semelhante à Argentina – marcada, nas últimas décadas, pela presença de editoras estrangeiras, como, por exemplo, a Prisa-Santillana e a Planeta, ambas espanholas. Porém, ao contrário da Argentina, o Brasil ainda não logrou formar uma massa de leitores.

Ambos os países participam da Aliança Internacional dos Editores Independentes, um coletivo composto por 45 países. Por meio da Aliança, são organizados encontros internacionais levando em conta ações a favor da independência editorial. Além disso, ela incentiva projetos editoriais internacionais sob a forma de apoio a traduções e coedições. Desse modo, a Aliança participa da melhoria das possibilidades de acesso a obras e ideias, da defesa e promoção da bibliodiversidade.

A rede representante da Argentina na Aliança é conhecida como Editores Independientes de la Argentina (EDINAR), uma rede composta por trinta editoras que, através das suas produções, defendem a bibliodiversidade. A EDINAR tem como missão influenciar as políticas do livro e garantir uma presença coletiva das editoras independentes em feiras e mostras do livro. A rede representante do Brasil, na Aliança, é a Liga Brasileira de Editoras (LIBRE). De interesse público, sem fins lucrativos, sem filiação político-partidária, livre e independente de órgãos públicos e governamentais, a LIBRE, constituída em primeiro de agosto de 2002, tem por missão

preservar a bibliodiversidade no mercado editorial brasileiro por meio do fortalecimento da edição independente, e constitui-se como uma rede de editores colaborativos em busca de reflexão e ação para a ampliação do público leitor, do fortalecimento das empresas editoriais independentes, e da criação de políticas públicas em favor do livro e da leitura.

Editores “independentes” na Argentina e no Brasil

Em *Girafas e bonsais*, José de Souza Muniz Júnior introduz a noção de editor independente e de edições independentes, por meio da ênfase na mutação e na pluralidade de significados que o termo *independente* tem absorvido nos últimos vinte anos. Essa variabilidade é justificada pelo surgimento de representações no jornalismo cultural, na literatura, nos discursos cotidianos, nas instituições, e também no campo acadêmico, que dá início às análises e investigações editoriais. Torna-se importante ressaltar que o debate sobre a edição independente teve início a partir da formação de grandes grupos e da entrada de instituições no campo editorial, introduzindo novas lógicas no funcionamento da edição.

As novas lógicas inseridas no meio editorial partem dos objetivos de conseguir e priorizar uma venda massiva; introduzir lógicas do marketing no trabalho editorial; reduzir a qualidade dos processos e dos produtos e comprar pequenas e médias editoras. Essas novas lógicas geraram uma mudança no mercado editorial, alterando a edição tradicional que, de acordo com o autor, seria então forçada a se intitular como independente para gerar um tipo de contraste e uma diferenciação dos grandes grupos. Ainda de cunho comercial, é necessário considerar que uma editora não difere de outros negócios e que segue a lógica de mercado para se sustentar. Todavia, a crítica é devida ao fato de que, antes da introdução dos novos fatores, o mundo editorial não tinha como principal proposta atingir grandes faturamentos.

Dessa forma, as alterações no formato tradicional da edição também resultaram em uma espécie de categoria ética com relação à edição independente, que começa a se atrelar às novas formas de identidade. É por meio desse trajeto que a independência editorial vai se tornando um aspecto mais simbólico do que prático, sendo abordada como um critério de classificação amplo e diversificado.

Em seguida, há uma introdução às políticas forjadas, consideradas como um conjunto de editores que, para produzir efeitos na cultura e no debate público e se manterem profissionalmente, se consideram “independentes”. Dessa forma, os editores utilizam discursos sobre a diversidade ideológica e a liberdade de expressão para se apropriarem da edição “independente” e construir, em segundo plano, formas institucionalizadas e articulações com o governo e empresas privadas.

No intertítulo “A capital da independência”, o autor ressalta que o tema da edição “independente” teve grande repercussão na França, principalmente pela presença de três fatores condicionantes: a intelectualidade crítica, a promoção da diversidade cultural e a posição da França como potência cultural. Assim, a França se destaca por debater sobre a edição independente e promover essa discussão no campo acadêmico. Três vertentes dessa produção crítica originada nas academias sobre a edição independente se destacaram, sendo a primeira chamada de militante-individual, composta por uma variedade de artigos de opinião e entrevistas com editores na imprensa. Esses documentos eram produzidos quando acontecia algo na vida editorial, como a compra de uma editora independente por um conglomerado. Essa produção textual se caracterizava por apresentar um posicionamento crítico às grandes editoras. A segunda vertente é chamada de militante-gremial, sendo o resultado de todos os documentos produzidos pelos editores independentes de forma coletiva, por meio das entidades e associações. Essa vertente defendia a manutenção do preço fixo do livro, a representação dos editores independentes no setor público e exigia políticas públicas para o campo editorial. Por fim, a terceira vertente era a acadêmica, que buscava situar a França como um polo de reflexões sobre o tema da edição independente, em conexão com o tema da diversidade cultural.

José Muniz Jr. introduz a biografia do editor novaiorquino André Schiffrin (1935-2013), conhecido como uma das personalidades mais importantes na discussão sobre a edição independente na França. Seu livro *The Business of Books* se transformou na obra mais conhecida contra o domínio do mercado editorial pelos grandes conglomerados, sendo mencionado em praticamente todos os materiais produzidos sobre o tema.

Apesar de ter nascido na França, André Schiffrin refugiou-se nos Estados Unidos durante a Segunda Guerra Mundial. Ao entrar em contato com o meio editorial, trabalhou em uma editora da qual, mais tarde, se demitiu por conflitos internos, possivelmente gerados por acordos com um grande grupo da mídia norte-americana. O “Affaire Schiffrin” se tornou uma expressão que ilustrava a situação do espaço editorial estadunidense, que já vinha transformando antigas editoras em filiais de conglomerados com pouca ou nenhuma autonomia.

No final dos anos 1990, Schiffrin pôde desenvolver o debate sobre a edição na França, focando na ação dos grandes conglomerados de massificar as editoras e sobre a necessidade de preservar a edição “independente”. No decorrer da sua trajetória, dois âmbitos de diálogo se destacaram e favoreceram a sua inserção no mundo intelectual francês. Um primeiro fator importante na introdução foi a sua participação em grupos de estudo, pesquisas e seminários reconhecidos nacionalmente. A partir da publicação e da divulgação de seus textos, o editor acaba sendo convidado para participar de comitês relevantes, ao lado de figuras renomadas no cenário editorial.

Para além da participação em áreas do conhecimento francesas, Schiffrin obtém, através da Editora La Fabrique, e de seu amigo – que também era uma espécie de patrocinador – Eric Hazan, a possibilidade de realizar a produção de diferentes publicações, *L'édition sans éditeurs* (1999), *Le contrôle de la parole* (2005) e *L'argent et les mots* (2010). Apesar dessa abertura que permite que Schiffrin acentue os debates, o evento de maior repercussão vem a ser sua demissão no ano de 1999, que traz à tona, em diversos contextos, a “perplexidade” causada pela “invasão” dos grandes conglomerados. Juntamente com a publicação do artigo “Une révolution conservatrice dans l'édition”, de Pierre Bourdieu, o livro de 1999, de certa maneira, inicia as discussões a respeito do conflito socioeconômico que se estabelece globalmente. Assim, “o debate não somente se adensa [...], mas também se complexifica, se institucionaliza e se transnacionaliza.”⁵

⁵ MUNIZ JR. *Girafas e bonsais*: editores independentes na Argentina e no Brasil (1991-2015), p. 100.

Numa espécie de resposta a essas movimentações econômicas que ocorrem nesse período, o contexto hispânico desenvolve um agrupamento de editoras chamado de “Editores Independientes” que procura estabelecer uma espécie de “concorrência” com o setor dos conglomerados. Para tanto, o método utilizado pelo grupo – formado por uma editora mexicana (Era), uma uruguaia (Trilce), uma basco-espanhola (Txalaparta) e uma chilena (LOM) – consiste na produção de coedições por duas, três ou por todas simultaneamente e a publicação realizada em cada um dos países. Um dos nomes mais importantes desse momento é o de Paulo Slachevsky, um dos fundadores da LOM e articulador da Editores Independientes. Slachevsky permaneceu boa parte de sua vida em Paris, principalmente durante sua formação acadêmica, exilado com sua família por conta do regime ditatorial de Allende. Ao retornar para o Chile, participa da AFI, em 1981, uma associação de caráter independente, o que se manteria como seu comportamento usual no âmbito editorial nos anos e décadas seguintes.

Paulo Slachevsky foi o principal nome responsável por cunhar o termo *bibliodiversidade*. Sua aparição e popularização se inicia a partir de 1999: uma revista de nome *Bibliodiversidad* passa a ser publicada trimestralmente com o apoio de instituições espanholas. Entretanto, o que parece ter sido a motivação primordial para a criação dessa terminologia foi a conferência Rio-92, ocorrida no início da década. Sua temática central envolvia o desenvolvimento de um planejamento internacional que viabilizasse o impedimento do constante e irreversível avanço das mudanças climáticas, ocasionadas pela abusiva exploração de ambientes naturais por empresas e multinacionais de todos os setores que, ao não respeitarem limites de conservação e preservação da diversidade ali presente, abrem caminho para o desequilíbrio dos biomas. É neste contexto que o termo, atrelado ao funcionamento do meio editorial, parece surgir.

Dentro da terminologia, preza-se bastante pela especificidade. *Bibliodiversidade*, como afirma uma das lideranças da LIBRE, é um neologismo que visa abarcar não a quantidade de livros de um ambiente, de um contexto ou nação, mas principalmente os interesses que a ala independente do meio editorial busca para se manter ativa.

Essa dissonância na significação dos termos acaba por desencadear um processo que vai, gradualmente, levando o termo *independente* a uma certa banalização. Entretanto, dois exemplos dentro da América Latina demonstram que a diversidade existe e que ela se dá, muitas vezes, por necessidade, por ter algo a dizer.

O primeiro exemplo, de acordo com Margarita Valencia em “La edición independiente: consideraciones generales sobre el caso colombiano”, corresponde à produção no país, durante os anos 2000, marcada por uma ideia bem delimitada de edições de nicho. São definidos, assim, critérios para averiguar o quão independente seria uma edição dentro do contexto colombiano. O meio independente de publicações colombiano, portanto, vivia um período de grande tensão em suas relações. Foram definidos quatro critérios essenciais para identificar a produção editorial independente, sumarizados em quatro palavras: *empresa, público, leitor e catálogo*.

Em relação ao contexto brasileiro é possível observar um segundo exemplo. No ano de 1990, nos Estados Unidos, é publicado o *Manifesto bissexual*, primeira obra de cunho abertamente ativista que visava lutar pelos direitos de pessoas bissexuais, especialmente no contexto da epidemia da AIDS que correu o mundo. Por volta dos anos 2000, no Brasil, acontecem diversas reuniões relativas a temáticas LGBT. Um fato peculiar ocorrido na época foi uma votação realizada numa das reuniões que visava determinar se a presença da letra “B” (de “bissexual”) na sigla não seria um equívoco.

Cientes desse acontecimento e motivados por um desejo de visibilidade e revolta, um grupo de pessoas bissexuais de Brasília encontrou uma saída editorial para esse conflito: criou, em 2004, o *Jornal BIS – Unindo Forças*, que se manteve em atividade durante alguns anos e tinha como objetivo tornar mais visíveis questões concernentes à população bissexual. Como o caso colombiano, essa produção editorial também se deu em um nicho, o que eventualmente resultou em seu recrudescimento e na extinção da publicação. Entretanto, ao abrir margem para essa noção de “visibilidade bissexual”, juntamente com o advento da internet se solidificando como um dos meios de comunicação mais acessíveis, a publicação, que hoje se encontra digitalizada na íntegra no site do Coletivo BIL (Coletivo de Mulheres Bissexuais e Lésbicas do Vale

do Aço), de Minas Gerais, serve como exemplo e inspiração para possíveis novas iniciativas que busquem a visibilidade nesse âmbito, tratando a edição independente como meio essencial para a produção organizada e proliferação das temáticas discutidas.

Independentes, de quê?

No texto “Independientes, ¿de qué?”, os autores Hernán López Winnie e Víctor Malumián nos apresentam as ideias do editor Constantino Bértolo sobre a existência de três tipos de editor. O primeiro é o humanista, que, por possuir farto capital próprio, é livre para definir e manter sua linha editorial, independentemente do retorno financeiro que sua editora poderá gerar, já que a injeção de recursos não é problema para ele. Por outro lado, o editor capitalista selvagem não preza pela qualidade temática dos textos escolhidos para publicação, tampouco pela qualidade formal, simbólica e material do livro. Sua preocupação é manter uma linha temática hegemônica que possa ser explorada à medida que gera lucro.

O editor independente é aquele que deve manter a autonomia nas decisões da editora e que prioriza a qualidade do livro a ser publicado, ao mesmo tempo em que mantém a atenção na rentabilidade da editora, pois, uma vez que esse editor está aliado às diversas movimentações culturais, sociais e políticas da sociedade, com a qual precisa conversar constantemente, ele também depende do faturamento das vendas para que se sustente a linha editorial associada às novas e futuras publicações de sua editora. Além de manter e ampliar vínculos, primeiramente, com os autores que confiaram seus textos às mãos da editora, com as gráficas, as livrarias, os livreiros, os leitores e todos os profissionais envolvidos nos processos de editoração e design gráfico. Aqui, é importante que o olhar se detenha um pouco mais: o trabalho de uma casa editorial independente está intrinsecamente ligado ao que move o desejo do autor, do editor e do leitor, e estabelece, só com isso, uma grande distância em relação ao trabalho desenvolvido pelas grandes editoras, inseridas na lógica comercial, cujas diretrizes e métodos de produção ofertam o livro como mera mercadoria. Se múltiplos desejos estão implicados no lento processo em que dura a feitura e a publicação de um livro, é porque sua

manutenção é necessária para que a editoração permaneça sendo um campo que agrega a bibliodiversidade e a ética.

Referências

JORNAL BIS – Unindo Forças, Núcleo de Bissexuais do Estruturação, 2004-2006. Disponível em: <https://coletivobil.wordpress.com/2020/09/05/jornal-bis-unindo-forcas/>. Acesso em: 16 mar. 2021.

MUNIZ JR., José de Souza. *O grito dos pequenos: independência editorial e bibliodiversidade no Brasil e na Argentina*. São Paulo: Balão Editorial, 2010.

MUNIZ JR., José de Souza. Sociogênese da independência. In: MUNIZ, JR., José de Souza. *Girafas e bonsais: editores independentes na Argentina e no Brasil (1991-2015)*. Tese (Doutorado em Sociologia) – Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2016. Cap. 3, p. 83-117.

MUNIZ JR., José de Souza. Os sentidos sociais da produção cultural independente: usos e abusos de uma noção instável. *Parágrafo*, São Paulo, v. 4, n. 1, p. 107-116, jan./jun. 2016.

MUNIZ JR., José de Souza. Edição independente. In: RIBEIRO, Ana Elisa; CABRAL, Cleber Araújo (org.). *Tarefas da edição*. Belo Horizonte: LED/Impressões de Minas, 2020.

VALENCIA, Margarita. La edición independiente: consideraciones generales sobre el caso colombiano. In: GUZMÁN, Diana Paola *et alii* (ed. acad.). *Lectores, editores y cultura impresa en Colombia: siglos XVI-XXI*. Bogotá, CERLALC, 2018. p. 413-432.

WINNIE, Hernán Lopez; MALUMIÁN, Víctor. Independientes, ¿de qué? In: WINNIE, Hernán Lopes. *Independientes, ¿de qué? Hablan los editores de América Latina*. México: FCE, 2016. p. 1-16.

.

Difusão de quadrinhos independentes mineiros

Bruna Honório Viana
Katryn de Souza Rocha

Introdução

Os quadrinhos, atualmente, estão presentes na leitura de inúmeras pessoas, mas, de acordo com Sonia Luyten

[...] por incrível que pareça, as origens das HQs estão justamente no início da civilização, onde as inscrições rupestres nas cavernas pré-históricas já revelavam a preocupação de narrar os acontecimentos através de desenhos sucessivos¹.

Com o avanço da internet e o desenvolvimento da tecnologia, os quadrinhos podem ser lidos através de vários aparelhos eletrônicos. Muito utilizados, os *smartphones* se tornaram indispensáveis na vida da população, e acabaram se tornando um meio de comunicação entre os artistas e o público. Com as redes sociais, sobretudo Facebook e, atualmente, Instagram, os quadrinistas puderam divulgar amplamente os seus trabalhos.

Se, no jornal, os quadrinhos possuem um espaço limitado, na internet eles podem alcançar inúmeras pessoas em qualquer lugar do mundo, e os leitores podem ler quando e onde quiserem. No Facebook e no Instagram, por exemplo, pode-se divulgar e compartilhar tirinhas, assim como receber *feedback* do público, uma vez que os comentários, compartilhamentos, *likes* e visualizações permitem que os quadrinistas saibam quais são as preferências daqueles que os acompanham. Há,

¹ LUYTEN. *O que é história em quadrinhos*, p. 16.

inclusive, formas de impulsionar as publicações de acordo com as preferências – sejam por idade, gênero, cidade, assim como a duração – e com poucos reais é possível que a publicação alcance centenas de pessoas.

Um dos maiores obstáculos que um quadrinista independente enfrenta é a venda e distribuição de seus quadrinhos. E quando falamos de um país continental como o Brasil, o problema se agrava ainda mais. Mas a internet praticamente elimina esse obstáculo. Principalmente porque permite ao quadrinista independente pôr em prática a teoria da *Cauda Longa*, ou seja, venda pela internet de revistas de baixa tiragem para um público de nicho a um custo muito baixo.

***Crowdfunding* (financiamento coletivo)**

Um dos fatores que dificulta a publicação independente de quadrinhos é a falta de recursos, principalmente financeiros, para a realização do projeto. Eventualmente, pode acontecer de o artista dispor dos recursos necessários, ou conseguir reunir sócios que ajudem a financiar a iniciativa. Entretanto, quando esse não é um dos casos, a internet pode ser uma excelente aliada na busca de alternativas para viabilizar a publicação.

Existem, hoje, plataformas colaborativas nas quais as pessoas ou equipes cadastram seus projetos com o intuito de conquistar o apoio de colaboradores. Trata-se do chamado *crowdfunding*, ou financiamento coletivo.

Essas plataformas constituem uma alternativa para o artista não depender apenas de editoras ou leis de incentivo à cultura. Trata-se de uma terceira possibilidade de colocar o trabalho no mercado, com a vantagem de criar um estreitamento entre autores e público.

A primeira plataforma brasileira para financiar projetos criativos de forma colaborativa é a Catarse, e foi nela que, em 2011, o primeiro projeto relacionado à produção de quadrinhos obteve os recursos necessários para publicação. O álbum intitulado *Achados e perdidos*, dos autores mineiros Eduardo Damasceno, Luís Felipe Garrocho, também conhecido como Lipe Gomba, e Bruno Ito (músico), englobou quadrinhos, música e buracos negros. Originalmente lançada pelo selo Quadrinhos Rasos, a publicação contou com o apoio de mais de quinhentas pessoas e, através do financiamento colaborativo, ultrapassou a meta inicial de 25.000,00 mil

reais para viabilizar sua realização. As mil cópias impressas rapidamente se esgotaram e, posteriormente, o selo se juntou à Editora Miguilim para nova edição. Damasceno e Garrocho iniciaram sua parceria através do *site* *Quadrinhos Rasos*, no qual impuseram-se a tarefa de conceber e desenhar quadrinhos, utilizando como base letras de músicas das mais diversas. A boa recepção que receberam na empreitada, desde o início, pavimentou o caminho para a realização do *Achados e perdidos*.

Segundo Geraldo Aleandro, líder de projetos do Catarse, em entrevista ao jornal *Estado de São Paulo*, “com o *crowdfunding*, as pessoas se sentem próximas de autores e histórias. A comunidade dos quadrinhos independentes se reinventou por meio do financiamento coletivo.”²

A internet como vitrine

A exemplo de Damasceno e Garrocho, outros artistas mineiros que produzem quadrinhos e zines independentes adotaram a *web* como seu principal meio de divulgação e autopublicação, devido ao fato de ela ser um dos maiores expoentes comunicativos da atualidade, seja através de *sites* ou redes sociais. Ela auxilia na divulgação e circulação dos trabalhos com facilidade e a custos baixos. Nunca foi tão fácil e rápido divulgar um trabalho artístico como agora: passou a ser muito comum os quadrinistas produzirem *webcomics* nas plataformas digitais antes de lançarem uma edição física das HQs. Ao mesmo tempo, isso torna imensamente difícil se destacar na vastidão de tiras e *webcomics* que existem na internet.

Um dos casos mais emblemáticos em Minas Gerais, talvez seja o do quadrinista Vitor Cafaggi, que começou com *Puny Parker*, uma *fan-fiction*³ disponibilizada *on-line*⁴ que narra a infância do seu herói favorito, Homem-Aranha. Esse foi o primeiro passo para outros trabalhos de destaque, como as histórias em quadrinhos *Laços*⁵ (2013), *Lições*

² MANS. *Quadrinhos ganham apoio na internet*. Disponível em: <https://goo.gl/UqPKQj>. Acesso em: 23 jul. 2021.

³ Literalmente, ficção de fã. É uma narrativa ficcional, escrita e divulgada por fãs em *blogs*, *sites* e outras plataformas pertencentes à *web*.

⁴ PUNY Parker. Disponível em: www.punyparker.blogspot.com.br. Acesso em: 23 jul. 2021.

⁵ *Turma da Mônica*: *Laços* é a *graphic novel* que inspirou o filme de mesmo nome, lançado em junho de 2019. O projeto foi anunciado durante a Comic Con Experience 2016 e é resultado de uma parceria entre a MSP e a produtora Quintal Digital.

(2015) e *Lembranças* (2017), títulos de *graphic novels* da Maurício de Sousa Produções (MSP) estreladas pelos quatro personagens principais da Turma da Mônica; o trabalho autoral *Duotone* (2011) e a tira *Valente* (2010), publicada no jornal *O Globo*. Posteriormente, os dois primeiros volumes da série, *Valente para sempre* e *Valente para todas*, foram publicados de forma impressa pelo selo Pandemônio, coletivo independente, e depois republicados pela Panini Comics Brasil, editora italiana que tem sede no país. Vitor ganhou mais de uma vez o Trófeu HQ Mix como novo talento, roteirista e melhor publicação independente.

O Trófeu HQ Mix

Foi criado em 1988 pelos cartunistas Jal e Gual, com a finalidade de premiar e divulgar a produção de histórias em quadrinhos, cartuns, charges e as artes gráficas como um todo no Brasil. A cada ano são escolhidos, por meio de votação, os que mais se destacaram entre as várias categorias que compõem a premiação. A Associação dos Cartunistas do Brasil e o Instituto do Memorial de Artes Gráficas do Brasil são as duas entidades que organizam o troféu.

Desde sua primeira edição, em 1989, o Trófeu HQ Mix trouxe a categoria “Revista independente”, destinada a premiar obras de quadrinhos que tenham sido publicadas por iniciativa direta do autor (ou autores), sem relação com uma editora formal (o que também é conhecido por “edição de autor”). Nele, é diferenciada a subcategoria de fanzine, que teve categoria própria entre 1990 e 2007.

Além de Vitor Cafaggi, como citado anteriormente, outros artistas mineiros já foram indicados e outros chegaram a ganhar o prêmio, como Raphael Salimena, quadrinista de Juiz de Fora, na categoria “Web quadrinhos” pelo *blog* Linha do Trem, em 2011 e 2017. Wellington Srbek, atualmente coordenador do selo de quadrinhos da Autêntica, Nemo, ganhou o prêmio pelo quadrinho *Caliban*, do qual ele foi o editor, na categoria “Publicação independente” em 1999. Max Andrade, natural de Uberlândia, foi premiado em 2017 pelo romance gráfico, feito por ele e por Marcel

Ibaldo, *The Hype*⁶, que venceu na categoria “Publicação independente, edição única”. Citamos aqui somente os ganhadores mineiros nas categorias relacionadas a produção independente.

Coletivos independentes

O Pandemônio⁷ era um grupo formado basicamente por quadrinistas de Belo Horizonte: os Irmãos Cafaggi, Vitor e Lu, Eduardo Damasceno e Felipe Garrocho, Ricardo Tokumoto⁸ (*Ryotiras*), Daniel Pinheiro Lima (*Oswaldo Augusto*), Daniel Werneck (*Ovelha Negra*), com as participações de Lucas Libânio (*Hans Grotz*), Felipe Assumpção (*Botamem*) e o pessoal do Quadrinhos A2⁹. Esse grupo, há algum tempo, era um dos que mais se movimentava para divulgação do quadrinho mineiro independente. Isso não significa que as HQs de Minas começaram a se solidificar com o Pandemônio, afinal temos uma longa história de quadrinistas e cartunistas, desde Henfil (*Fradim*) e Zivaldo (*Menino Maluquinho*), passando por Chantal (*Juventude*), Wellington Srbeq (*Estórias Gerais*), Lacarmélio (*Celton*), Duke (*O Tempo*), João Marcos (*Mendelévio e Telúria*), Danilo Soares (*Mad*), Quinho (*Estado de Minas*), Mozart Couto e tantos outros. Muitos ainda em plena atividade. Entretanto, podemos dizer que o Pandemônio incentivou a formação de outros coletivos em Minas Gerais, ou em nível nacional, com integrantes mineiros.

O Crânio Quadrinhos¹⁰ é um núcleo de pesquisa e produção de quadrinhos da Escola de Belas Artes da UFMG, no qual cada membro possui um estilo. O primeiro volume foi publicado no Festival Internacional de Quadrinhos (FIQ) de 2013.

Lady’s Comics foi um coletivo que, de setembro de 2010 até janeiro de 2018, discutia sobre mulheres e quadrinhos no Brasil. Desde 2010, promoveu projetos que visavam a promoção, a profissionalização (pelo *site* e no Encontro Lady’s Comics, respectivamente); a educação para

⁶ Foi lançado de forma independente em 2016, após ser financiado coletivamente pela plataforma Catarse.

⁷ PANDEMÔNIO Comix. Disponível em: <http://pandemoniocomix.tumblr.com/>. Acesso em: 23 jul. 2021.

⁸ De Limeira (SP).

⁹ De Curitiba (PR).

¹⁰ CRÂNIO Quadrinhos. Disponível em: <https://www.facebook.com/cranioquadrinhos>. Acesso em: 23 jul. 2021.

incentivo à leitura e uso das HQs na sala de aula (pelo projeto QUATI) e a documentação e registro sobre mulheres e quadrinhos (através do BAMQ! e da revista *RISCA!*).

O Coletivo ZiNas foi um coletivo de seis mulheres: Aline Lemos, Ana Schirmer, Carol Rossetti, Day Lima, Carolita Cunha e Prisca Paes. Elas são artistas, designers, quadrinistas e experimentalistas das artes gráficas. Juntas, publicaram cinco zines e um livro. Criado em 2014 por Prisca Paes, o coletivo durou três anos, nos quais lançou zines com temáticas feministas e marcou presença em feiras independentes e eventos culturais.

Passaporte¹¹ é um selo formado pelos quadrinistas Jão – que já publicou “Pequenos Heróis”, “Imaginários em Quadrinhos” e “MSP Novos 50”, em homenagem a Maurício de Sousa – e Bruno Pirata – responsável pelas narrativas “Panis et Circenses” e “Gustavo” –, para a realização de estudos sobre onomatopeias no meio gráfico. O Passaporte é todo produzido em serigrafia, impressão caseira a laser, carimbos, gravuras e formatos pouco tradicionais no mercado editorial.

Fanzineirinhos do Morro do Papagaio é um coletivo formado por adolescentes moradores do morro e que participam de oficinas de artes visuais com a Carol Cunha. A faixa etária desses jovens varia de 10 até 18 anos, e os desenhos feitos por eles durante as oficinas são transformados em um fanzine.

Outros quadrinhos e quadrinistas independentes mineiros

Aline Lemos é mestre em História e possui formação complementar em Design Gráfico e Artes Visuais. Ela atua como ilustradora, cartunista e quadrinista desde 2014 e já publicou sete fanzines. Em 2018 lançou seu primeiro livro, *Artistas brasileiras*. Além disso, colaborou em publicações como *Folha de São Paulo*, *A Zica*, *MÊS* e *Zine xxx*, além dos portais Lady's Comics e Marsam Graphics.

Ana Schirmer ou Ana, só Ana (como assina na internet), começou a publicar suas ilustrações no Facebook em 2013. Atualmente, ela cursa

¹¹ PASSAPORTE Editorial. Disponível em: <https://www.facebook.com/PassaporteEditorial>. Acesso em: 23 jul. 2021.

Artes Plásticas pela UEMG e vem desbravando o universo da cerâmica, gravura, aquarela, pintura digital, fotografia e tatuagem em sua produção – que gira em torno do universo político sobre ser mulher.

Carol Christo é bacharel em Publicidade e Propaganda e pós-graduada em Roteiro para Cinema e TV pela PUC-MG. Desde a infância, era leitora ávida de quadrinhos. A partir de 2013, passa a atuar como editora assistente dos selos Nemo e Gutenberg, da editora Autêntica, onde trabalha com a edição de quadrinhos, *graphic novels* e livros juvenis.

Carol Cunha é graduada em Artes Plásticas com habilitação em Pintura e Cerâmica pela Universidade do Estado de Minas Gerais e, desde 2013, trabalha com fanzines. É autora do quadrinho “KaKa Kú e Fuivaldo”, personagens do selo Editora XBPF – Xuranhas, Briokos e Pirokas Felizes. Carolita vende suas sátiras sexuais em bares boêmios de BH e outras cidades.

Carol Rossetti é designer gráfica e ilustradora. Um de seus principais projetos é *Mulheres*, que trata das restrições cotidianas sofridas pelos corpos das mulheres. Divulgado inicialmente pelo Facebook, mais tarde, ganhou uma publicação pela editora Sextante. Outro trabalho de destaque é o *Cores*. São pequenas histórias sobre um grupo de crianças que são muito maiores por dentro do que por fora, e se recusam a se espremer em pequenas caixinhas de convenções. *Cores* alcançou a meta de uma campanha de financiamento coletivo e foi publicado na forma de um livro em novembro de 2016. Carol também faz artes comissionadas e ilustrações, sendo que a maior parte do seu trabalho é acessível gratuitamente em seu *site* e em suas redes sociais.

Day Lima é bacharel em Moda pelo Centro Universitário UNA e atualmente trabalha como tatuadora e ilustradora. Dayanna tem um grande apreço por quadrinhos independentes e possui algumas publicações em pequenos formatos: *Entre e Identidade* (2014). Além disso, tem histórias em quadrinhos publicadas em fanzines: *Erosphobia #1 e #2* (2014), *Tranza* (2014) e *Aborto* (2015).

Julhelena é quadrinista e ilustradora. Começou a publicar seu trabalho em 2014, pela página “Julhelena”, no Facebook. Por causa do sucesso da página, começou a participar de feiras em Belo Horizonte, levando *prints* e zines. Em 2015, ela participou do FIQ, do Faísca - Mercado Gráfico

e, em meados de 2016, criou uma campanha no *site* Apoia.se que faz parte da renda mensal de quadrinista e ilustradora.

Luciana Lopes, mais conhecida como Lu Cafaggi, é graduada em Jornalismo e também é ilustradora. Começou a publicar quadrinhos em 2010, em seu *blog* pessoal. Foi integrante dos coletivos Pandemônio e Lady's Comics.

Prisca Paes é graduada em Artes Plásticas pela UEMG/Guignard, com habilitação em serigrafia, e foi a fundadora do coletivo ZINas. Prisca já se aventurou no teatro, na dança e no design, até descobrir que o que a liberta, segundo ela, são os rabiscos.

Rebeca Prado é graduada em Artes Visuais pela Universidade Federal de Minas Gerais, e fez diversos cursos na Casa dos Quadrinhos e Zupi Academy. Trabalha como ilustradora, quadrinista e professora de desenho. Seus trabalhos mais famosos são os quadrinhos *Baleia* e *Navio Dragão*.

Pedro Henrique é formado em Engenharia de Telecomunicação na FUMEC. Criou o quadrinho *O fim está próximo* em outubro de 2011, que foi divulgado em seu *blog* pessoal. Em novembro do mesmo ano, ele passou a ser publicado no *Jornal Super Notícias*, aos domingos.

Samanta Coan é designer gráfica, mestre em Design pela UEMG e especialista em design experiencial pela UFSC. Foi co-fundadora do *site* e coletivo Lady's Comics e adora ler quadrinhos de horror. Além de ter escrito para o Lady's Comics, teve o *site* Um Triz, no qual, junto com o jornalista André Coelho, realizou entrevistas com quadrinistas brasileiros.

Festival Internacional de Quadrinhos (FIQ)

O Festival Internacional de Quadrinhos, ou FIQ¹², é realizado a cada dois anos em Belo Horizonte, capital mineira, e alcançou em 2018 sua décima primeira edição. O festival já foi considerado o maior evento de quadrinhos no Brasil e, em 2011, superou a marca de visitantes de eventos, como a da Comic Con em San Diego, passando a ser considerado o maior evento de quadrinhos da América Latina.

¹² FIQ. Disponível em: <http://www.fiq.pbh.gov.br/>. Acesso em: 23 jul. 2021.

Embora seja um evento de nível internacional, há quem diga que o “I” da sigla é de “independente”, devido ao quase nulo comparecimento das grandes editoras de quadrinhos do Brasil, mas possuir, em compensação, uma *artist’s alley*¹³ que cresce a cada edição. Na edição de 2018, chegaram a estar presentes cerca de quinhentos autores, compondo 217 mesas (em sua maioria de artistas independentes do Brasil inteiro). O diferencial do FIQ em relação a eventos maiores, como a Comic Con, é o fato de ele conseguir atrair ou até mesmo “criar” um público interessado em quadrinhos independentes nacionais. Mesmo com material estrangeiro à venda, em especial as *comics* norte-americanas, e com atrações internacionais vindas de vários países europeus, como o consagrado desenhista inglês David McKean (*Sandman*, *Orquídea Negra* e *Asilo Arkhan*), o público tende a valorizar a produção brasileira.

A primeira edição do FIQ foi realizada em 1999 e substituiu o evento anterior, a Bienal Internacional de Quadrinhos, cuja derradeira edição também foi realizada na capital mineira, em 1997. Teve como convidado de honra Angeli e o país homenageado foi a França.

Em 2001, a segunda edição homenageou a Argentina e o convidado de honra foi Jô Oliveira. O evento foi realizado na casa de shows Matriz, no Terminal Turístico JK.

Já no ano de 2003, o evento foi realizado pela primeira vez na Casa do Conde de Santa Marinha, casario antigo e ex-sede da Estrada de Ferro Central do Brasil. O homenageado foi o mineiro Mozart Couto, que assinou o cartaz do evento e realizou uma exposição com uma retrospectiva de suas obras desde 1979. Essa edição marcou a estreia da Maratona de Quadrinhos, um projeto destinado aos educadores, que propõe os quadrinhos como ferramenta de ensino. A edição trouxe ainda o desenhista inglês David Lloyd, da série escrita por Alan Moore, *V de Vingança*.

A quarta edição aconteceu em 2005, novamente na Casa do Conde. O premiado quadrinista paulista Lourenço Mutarelli foi o principal

¹³ É um espaço para que quadrinistas consagrados do Brasil e de outros países, além de novos talentos e profissionais independentes, apresentem seus trabalhos. Os artistas interagem com seu público, autografam pôsteres e HQs e ainda comercializam artes originais, como *prints*, *sketchbooks* e outros materiais.

homenageado, com uma grande exposição que contava com 110 trabalhos originais, abrangendo toda a sua carreira. O país homenageado foi a Espanha.

Em 2007, o evento voltou a ser realizado na Serraria Souza Pinto e celebrou o centenário da imigração japonesa no Brasil, promovendo, inclusive, duas exposições com essa temática: “Nouvelle Mangá” e “Dreamland”. O convidado de honra foi Júlio Shimamoto.

Já a edição de 2009 aconteceu nas dependências do Palácio das Artes e recebeu cerca de 75 mil pessoas. O evento fez parte do Ano da França no Brasil e homenageou o desenhista Renato Canini e a ilustradora Ciça Fittipaldi. No ano seguinte, o festival recebeu o Troféu HQ Mix pelo júri técnico, como o melhor evento do Brasil na área dos quadrinhos e humor gráfico.

Em 2011, o evento foi realizado na Serraria Souza Pinto e recebeu cerca de 148 mil pessoas, superando o recorde de público da última edição da Comic Con, realizada em San Diego em 2010, que teve 130 mil visitantes. O sucesso do evento lhe rendeu o título de maior evento de quadrinhos da América, por parte do *blog* britânico Bleeding Cool. Sua sétima edição teve como convidado de honra o cartunista Maurício de Souza e homenageou a produção em quadrinhos da Coreia do Sul. Ainda em referência ao país asiático, os restaurantes populares de Belo Horizonte serviram, durante o evento, pratos inspirados na culinária coreana, preparados por chefes especializados.

Em 2013, o convite de honra foi feito a Laerte Coutinho e, em 2015, a Antonio Cedraz. Ambas as edições foram realizadas novamente na Serraria Souza Pinto.

Referências

CRÂNIO Quadrinhos. Disponível em: <https://www.facebook.com/cranioquadrinhos>. Acesso em: 23 jul. 2021.

FIQ. Disponível em: <http://www.fiq.pbh.gov.br/>. Acesso em: 23 jul. 2021.

LUYTEN, Sonia M. Bibe. *O que é história em quadrinhos*. 2. ed. São Paulo: Brasiliense, 1987.

MANS, Matheus. *Quadrinhos ganham apoio na internet*. In: ESTADÃO, 2017. Disponível em: <https://goo.gl/UqPKQj>. Acesso em: 23 jul. 2021.

PANDEMÔNIO Comix. Tumblr: Pandemonio. Disponível em: <http://pandemoniocomix.tumblr.com/>. Acesso em: 23 jul. 2021.

PASSAPORTE Editorial. Facebook: Passaporte. Disponível em: <https://www.facebook.com/PassaporteEditorial>. Acesso em: 23 jul. 2021.

PUNY Parker. Disponível em: www.punyparker.blogspot.com.br. Acesso em: 23 jul. 2021.

Independência editorial e edições indígenas

Amaury da Silva Nogueira
Carolina Nogueira Dumbá
Jheny Alecrim
Samuel Leão
Zacarias Manoel de Assis

Introdução

A literatura é uma manifestação artística que acompanha o gênero humano há milênios, embora sua produção e consumo em massa seja algo recente, coisa de um ou dois séculos. Tomada num sentido mais amplo, a literatura é inerente a toda cultura humana, e isso, claro, se estenderia às culturas originárias do Brasil. Pode-se dizer que nossos indígenas produzem literatura desde sempre, e essa literatura são suas narrativas, suas lendas, seus cantos, sua poesia oral, tão rica, diversa e significativa. Entretanto, essa literatura apenas começa a transbordar para o mundo dos brancos, inicialmente através de compiladores não indígenas e, depois, aquilo que mais nos interessa aqui, através dos autores indígenas.

A literatura indígena se conecta com um tema de grande interesse para pesquisadores e profissionais da edição, a independência editorial. Trata-se de um conceito que ainda tem limites vagos, mas que, no essencial, demarca uma prática editorial livre (embora nunca completamente livre) das amarras do mercado, dos modismos, de organizações políticas, religiosas etc. Marginal e contestatória, a literatura indígena é um produto potencial para editores independentes, identificados hoje por seu papel na promoção da bibliodiversidade.

Trataremos, neste ensaio, das relações entre a independência editorial e a literatura indígena. Apresentaremos algumas visões acerca do primeiro conceito e, posteriormente, discutiremos a evolução da literatura dos povos originários brasileiros, com destaque para a sua publicação por

editoras comerciais e para sua produção em Minas Gerais. Procuraremos estabelecer como a independência editorial promove a literatura indígena e como essa literatura é importante para a diversidade da prática literária no Brasil.

O que é independência editorial?

O termo *independente*, consoante com Winne e Malumián, autores do livro *Independientes, ¿de qué? Hablan los editores de América Latina*, é muito amplo e impreciso. Segundo o Dicio (Dicionário *online* de português), significa não depender de alguém, agir com autonomia etc. Mas autonomia em relação a quê? É esse ponto obscuro que os autores tentam responder. Eles começam delimitando a independência como uma zona dentro do campo da edição, para afunilar esse termo. Isso nos ajuda a não divagar para além das fronteiras do campo editorial. A partir desse ponto, imergimos nesse maravilhoso universo da edição. Os autores, antes de começarem a tratar da independência editorial, apresentam a divisão que Constantino Bértolo faz entre três tipos de editores: o humanista, o capitalista selvagem e o híbrido.

O humanista é aquele que possui capital em excesso e que realiza a publicação de livros como forma filantrópica, sem sofrer intervenção do mercado ou outras instâncias de poder (religião, política etc.) de forma coercitiva. Por outro lado, o capitalista selvagem: refere-se ao editor que visa apenas o lucro, que busca investir somente em obras que vão trazer retorno financeiro. Já o híbrido, também chamado de capitalista humanista por Winne e Malumián, tenciona o equilíbrio entre os dois tipos anteriores. É aquele que visa a qualidade e a rentabilidade, porque “é natural pensar o editor como um personagem que deve conciliar a arte e o dinheiro”¹.

O primeiro ponto para um editor se considerar independente, afirmam os autores, é fazer com que seu catálogo tenha qualidade sem se descuidar do retorno financeiro. E, segundo eles, é necessário levar em conta o mercado, a autonomia, o aporte capital, a função cultural e o profissionalismo.

¹ WINNE; MALUMIÁN. *Independientes, ¿de qué?*, p. 4. Tradução nossa.

Além disso, Winne e Malumián dizem que há uma ideia de independência ao mercado quando nos referimos a esse termo no campo editorial. Porque o mercado é uma instância controladora, que rege aquilo que vende e aquilo que não vende. O mercado se interessa apenas pelo que está na moda, pois é isso que vai possibilitar um retorno financeiro mais rápido e maior. Por isso, um editor independente deve trabalhar no sentido contrário ao dessa prática, ele “deve pensar em seu catálogo ligado à coerência de seu conteúdo”². Ele é quem vai coordenar sua editora, de forma a organizar uma conversa com a sociedade.

A autonomia é a liberdade que o editor possui ao construir seu catálogo e processo de produção, em constante comunicação com a linha editorial escolhida. Por outro lado, quando um editor se insere no grande mercado editorial, ele perde essa autonomia, pois é forçado pelas grandes empresas a produzir em um determinado tempo, sem um catálogo definido, visando alcançar todos os tipos de leitores. Até que, em determinado momento, há uma queda de procura por determinado assunto, e esse editor é simplesmente cortado da equipe. Contrapondo-se a isso, Winne e Malumián afirmam que “as editoras funcionam melhor se são pequenos grupos de pessoas apaixonadas por seu trabalho, onde o editor tem total e completa autonomia sobre o catálogo.”³ Mas isso não isenta o editor da responsabilidade de ser sensível em relação aos interesses dos diversos leitores e o ambiente em que pretende publicar seu catálogo.

Em relação ao aporte de capital, os autores dizem que “uma parte substancial dos esforços de uma editora está em assegurar sua continuidade econômica”⁴. A editora não pode se reduzir a somente alcançar lucro, mas inscrever, também, ideologia, estética e cultura na produção de um catálogo. Eles ainda afirmam que não se deve confundir escassez de recursos com o sentimento de independência. O editor independente também é um agente cultural, que sustenta a cultura e atiza a conversa. E, finalmente, o último ponto para entender a independência

² WINNE; MALUMIÁN. *Independientes, ¿de qué?*, p. 5. Tradução nossa.

³ WINNE; MALUMIÁN. *Independientes, ¿de qué?*, p. 5. Tradução nossa.

⁴ WINNE; MALUMIÁN. *Independientes, ¿de qué?*, p. 9. Tradução nossa.

editorial é o profissionalismo. Este é “aquele que ostenta certo saber sobre a prática que realiza”⁵.

A independência editorial, na visão de Alice Bicalho, escritora e editora belo-horizontina, é um modo de produção totalmente diferente do modelo industrial. O baixo custo, pequenas tiragens, recursos tecnológicos restritos, meio de divulgação personalizado e uma criatividade imensa são características fundamentais da edição independente. Outro ponto seria a enorme gama de títulos e estilos de literatura, já que o editor independente não precisa se submeter a uma editora que dita regras sobre o tema e o gênero do livro a ser publicado.

Alice ainda analisa o modo como a edição independente não foi contabilizada na “história do livro”. Além de algumas breves menções ao cordel, não há muitos registros de edições independentes em “livros oficiais”. Essa percepção é verificável em uma citação de Hallewell, que nos coloca que essa literatura independente era consumida por pessoas de classe mais baixa.

Inferimos, embasados em Winne e Malumián, que, para conseguir compreender o que é a independência editorial, devemos nos ater à sua preocupação, tanto com a qualidade de seu catálogo, quanto com o retorno financeiro, para, assim, manter sua continuidade. E precisamos nos ater a cinco questões importantes: a relação que uma edição mantém com o mercado, sua autonomia em produzir um catálogo, seu aporte de capital para se manter, seu papel como agente cultural, que atice a relação entre o livro e a sociedade, e, por fim, seu profissionalismo, que consiste em ter conhecimento do campo em que trabalha.

A edição independente é um modo novo e diferente de se publicar livros, ainda pouco (ou nada) valorizado e diga-se de passagem, praticamente marginalizado. A ideia principal, de ir contra o modelo industrial e a indústria do livro, reforça essa falta de espaço. Entretanto, já se observa algum reconhecimento dessa alternativa como um modo mais rápido e barato de publicação, como um meio de desanonizar a literatura e agregar valor ao trabalho do poeta, sendo considerada

⁵ WINNE; MALUMIÁN. *Independientes, ¿de qué?*, p. 13. Tradução nossa.

[...] uma espécie de “evolucionismo da técnica”, que coloca a última tecnologia de impressão como superior às anteriores, ao valor dado à tiragem e, conseqüentemente, à expectativa de venda, como demonstradores da qualidade do texto e do universalismo da leitura [...]”⁶

A literatura indígena nas editoras comerciais

Para melhor compreender a trajetória da literatura indígena nas últimas três décadas (período em que ela de fato passa a ser publicada e distribuída para um grande público), é importante avaliá-la em relação às editoras comerciais, até porque, como vimos anteriormente, é entre elas que se encontram as chamadas “editoras independentes”.

A monografia denominada *A literatura indígena nas editoras comerciais brasileiras*, de Stella Ferreira Leite, é, até o momento, o único trabalho que apresenta um panorama pormenorizado das publicações de literatura indígena no Brasil a partir de 1980, e os acontecimentos que incentivaram essa disseminação da cultura indígena pelo país. Inicialmente, para entender o tema, a autora trata de uma diferenciação essencial entre literatura indígena e literatura indigenista: esta última não foi realizada por indígenas, e sim por não indígenas. Ou seja, a literatura indigenista é apenas uma representação criativa que, com base em outras posições sociais, busca informar sobre o universo e o homem indígenas.

Diferentemente da literatura indigenista, a literatura indígena diz respeito à produção intelectual e artística realizada por seus povos, conforme seus próprios meios e códigos. Portanto, a literatura produzida por brancos sobre os indígenas é considerada indigenista. Esse é um conceito essencial, uma vez que o indígena, no imaginário branco e eurocêntrico, sempre foi retratado de formas arquetípicas e preconceituosas, sendo consideradas ofensivas, inclusive, pelos próprios indígenas. Diferentemente desse imaginário mítico e marginalizado, a literatura indígena representa a realidade dentro das tribos, indo contra alguns preconceitos estabelecidos, como a ideia de que os indígenas são todos iguais, que sua cultura é atrasada ou que eles pertencem ao passado.

⁶ OLIVEIRA. A independência é um modo de produção, p. 83-84.

Foi a partir da década de 1970 que a literatura indígena passou a receber mais atenção, tornando-se objeto de estudo no meio acadêmico. Então, a partir da exposição do poema "Identidade indígena", de Eliane Potiguara, teve início a literatura indígena contemporânea. Muitos tentaram, sem sucesso, publicar obras indígenas nos anos 1980, mas foi após 1992, com a fundação de uma comissão intertribal, quando a luta pelo reconhecimento da cultura indígena se aprofundou, que surgiram as primeiras publicações de literatura indígena.

Das cinco regiões do Brasil, a que possui o maior número de editoras e ONGs que se interessam por tal literatura é o Sudeste, com 120 obras publicadas. Por conta da forte questão mercadológica, São Paulo é o polo dessas publicações, sendo um dos estados mais fortes economicamente falando. Por outro lado, as regiões Norte e Centro-Oeste são as que possuem o menor número de publicações, sendo essa última a região com menor número de editoras e ONGs juntas. A curiosidade desse dado se dá pelo fato de que são regiões onde vivem muitos povos indígenas, e que, apesar disso, apresentam poucas publicações por editoras particulares. As regiões Nordeste e Sul são as que menos possuem publicações de literatura indígena, sendo a região Sul a que menos apresenta interesse por ela.

Em entrevistas realizadas com diversas editoras, constatou-se que uma força motriz incentivou a publicação de livros indígenas no Brasil: a Lei 11.645, que obriga o estudo de história e cultura afro-brasileira e indígena nas escolas. Se, antes da lei, os indígenas não eram tão considerados, hoje eles são reconhecidos como os povos nativos do Brasil, donos de uma rica cultura que deve ser preservada e respeitada. Dentre as diversas editoras das quais Stella obteve resposta estão: as editoras Callis, Peirópolis, Triom, Brinque-Book, Autêntica, Imperial Novo Milênio, Moderna, Melhoramentos, FTD, Mercuryo Jovem e a Mundo Mirim. Todas elas, em geral, apresentaram grande interesse no tema da literatura indígena após a Lei 11.645, que foi a principal responsável pelo aumento da demanda por esse tipo de literatura nos últimos anos. Mas, outra justificativa para essas publicações foi a tentativa de valorizar a diversidade sociocultural brasileira, enfatizando o dever ético de dar voz aos povos indígenas, um dos pilares de formação da cultura brasileira.

Stella Ferreira Leite se surpreende com a quantidade de autores indígenas publicados por editoras comerciais no Brasil. Segundo ela, eles são muitos, mas apenas um nome recebe grande destaque nacional: Daniel Munduruku. Daniel não é apenas o autor indígena mais conhecido (e prolífico, com mais de cinquenta títulos), mas um pioneiro nesse sentido, tendo inclusive criado selos especialmente para estimular que mais autores indígenas publicassem.

Outros dois autores que se destacam são Yaguarê Yamã (21 livros publicados) e Olívio Jecupé (11 livros). Eles também são figuras pioneiras e atuantes. Outros nomes de destaque são: Carlos Tiago Hakiy (ainda jovem, mas muito promissor), Graça Graúna (poeta pernambucana da etnia Potiguara), Kaká Werá Jecupé e Roni Wasiry Guará. Como se vê, a presença de mulheres nesse meio ainda é tímida.

Assim como há ampla variedade nos locais de origem dos autores indígenas, também há variedade nas etnias a que eles pertencem. As que mais se destacam são: Maraguá (quatro escritores), Potiguara (três escritoras) e Pataxó (com cinco autores numa única publicação).

Stella Ferreira Leite discute sobre alguns fatores que podem explicar o crescimento da literatura indígena nos últimos trinta anos. Entre eles estão as escolas indígenas, que são um poderoso instrumento de educação dos povos originários, principalmente das gerações mais recentes. Tendo como objetivos a valorização da cultura, o fortalecimento da língua materna e o desenvolvimento de currículos e programas específicos, tais escolas acabam por incentivar a entrada da comunidade indígena no debate e na produção cultural, inclusive através da produção literária.

Como mencionamos, fator de grande importância para o desenvolvimento da literatura indígena é a Lei 11.645. Ela entrou em vigor em 2008 e se insere na Lei de Diretrizes e Bases a obrigatoriedade do ensino sobre as culturas afro-brasileira e indígena, especialmente nas disciplinas de Artes, Literatura e História. Seu objetivo é fazer com que crianças e adolescentes possam tomar conhecimento das contribuições de tais culturas, desde sempre marginalizadas em nosso país. Desse modo, ela expande o interesse da sociedade em geral pela literatura indígena, principalmente pela criação de um jovem público leitor. Com a sua entrada em vigor, houve o surgimento de muitos editais e pedidos de publicação

de material didático para o ensino de cultura indígena, incluindo livros de literatura escrita por indígenas.

A autora realizou duas entrevistas, a fim de saber como a Lei 11.645 tem sido implementada nas escolas. Segundo Daniel Munduruku, a lei foi um passo importante para um melhor tratamento da literatura indígena. Na prática, porém, muitos educadores ainda falham em implementá-la, por terem uma visão errônea sobre as culturas indígenas, acreditando que não existe literatura indígena. De acordo com o relato da estudante e educadora Karina Góes Quevedo, percebemos que a literatura indígena não é ensinada em algumas escolas particulares e que não há, de modo geral, interesse por parte de professores, e até mesmo dentro da comunidade acadêmica. Outro fator de estímulo foi o Decreto 6.961, de 2009, pelo qual o Ministério da Educação definiu regras para a Educação Escolar Indígena. Entre outras medidas, esse decreto versa sobre a produção de material didático produzido por indígenas, para ser distribuído em escolas indígenas e não indígenas.

A literatura indígena passa a ser publicada pelas editoras comerciais na década de 1990, sendo o primeiro título *O índio aviador*, de Marcos Terena, publicado em 1995 pela Moderna. Os primeiros autores publicados, como Daniel Munduruku, Yaguarê Yamã e Olívio Jecupé, deram grande estímulo aos escritores que vieram depois. Na década de 1990 foram sete títulos publicados, todos na região Sudeste. Na década de 2000, foram 68 publicações e, entre 2011 e 2015, foram 55 – sendo 46 na região Sudeste. Essa região concentra a maioria das publicações, contrastando com outras regiões com uma presença maior de cidadãos. A região Nordeste, por exemplo, não teve nenhuma publicação indígena por editora comercial no período estudado por Stella.

Ao todo, a autora identificou 132 obras publicadas por editoras comerciais. Amanda Machado identificou 538 títulos de autores indígenas. Essa diferença se explica pela grande quantidade de títulos distribuídos gratuitamente.

O número de autores indígenas vem crescendo. Eles são marcados pela diversidade, como a própria população indígena no Brasil. O interesse das editoras comerciais também vem crescendo, seja por um interesse mais artístico, seja por um interesse profissional. No entanto,

falta maior interesse por parte dos educadores, para ensinar e difundir a literatura indígena entre os leitores jovens.

Apontamentos sobre a literatura indígena em Minas Gerais

Maria Inês de Almeida inicia seu texto sobre os “Cantores de leitura” citando a apresentação do livro *Maxakali conta sobre a floresta*, publicado em 2012 pelo núcleo de pesquisa Literaterras, com recursos do Governo Federal, que trata a questão do que é chamado de literatura indígena atualmente. Foi possível observar que os livros de literatura indígena, geralmente publicados por iniciativa governamental, marcam uma política favorável ao bilinguismo e à interculturalidade, constituindo um esforço para incorporar uma literatura fora dos padrões tradicionais na literatura brasileira.

O texto destaca a imagem do indígena na literatura, observando que na colonização ele foi colocado como figurante – seja em relatos, em diários, no teatro, na poesia ou na prosa –, apresentando pelo menos três momentos dessa figuração:

- O Barroco, em que, apesar de o português se estabelecer, existe a absorção de traços e tons das línguas nativas;

- O Romantismo, em que Gonçalves Dias, José de Alencar e Carlos Gomes contribuíram para o sentimento de nacionalidade e de ancestralidade;

- O Modernismo, que, segundo a autora afirma, pedia mais uma compreensão do que observação da paisagem, aproximando-se do conceito antropofágico adotado na época;

Segundo a autora, foi inspirado nesse conceito antropofágico que, por volta dos anos 1990, ela e outros professores praticaram com os indígenas o exercício proposto pelos modernistas, levando-os a devorar a língua portuguesa e os meios de comunicação, como forma de se tornarem mais fortes. Por conta do fortalecimento e das reivindicações do povo, foi criado pelo Estado o PIEI (Programa de Implantação das Escolas Indígenas de Minas Gerais, 1996), cuja sequência foi o FIEI (Curso de Formação Intercultural de Educadores Indígenas), que formou professores indígenas para atuarem dentro de suas tribos. Assim, obtivemos a viabilização da literatura indígena, e não apenas indigenista.

Segundo Maria Inês de Almeida, a Capema (Comissão de Apoio à Produção e Edição de Materiais Didáticos) atribuiu ao Literaterras a função de editar as obras que seriam produzidas pelos professores indígenas no Brasil. Ela também afirma que a literatura indígena em Minas Gerais é um acontecimento da escrita dos mestres de cada povo. Antes, eram reconhecidos no estado apenas quatro etnias: Xacriabá, Krenak, Maxakali e Pataxó. Atualmente são treze povos, que somam 1.700 indígenas.

Entre 2005 e 2013 foram editados 38 títulos, postulados como material de extrema importância para representação literária dos povos indígenas. Para além disso, a formação dos professores indígenas também é crucial, até mesmo por questões políticas e geográficas. Por esse motivo, a escrita e a literatura, não apenas alfabética, mas o traço e a manifestação do saber em si, são instrumentos tão poderosos para esses povos.

De um modo geral, a literatura indígena, além de apresentar o valor de contar as histórias nativas/locais, tem o papel de registro de saberes medicinais, de conhecimento histórico, de documentos, e também o de manter suas línguas vivas, línguas que estavam se perdendo e que podem ser registradas por meio da escrita, podendo, talvez voltar a ser oralizadas.

Referências

ALMEIDA, Maria Inês de. Cantores de leitura: apontamentos sobre a literatura indígena em Minas Gerais. In: BRANDÃO, Jacyntho Lins (org.). *Literatura mineira: trezentos anos*. Belo Horizonte: BDMG Cultural, 2019. p. 174-187.

LEITE, Stella F. *A literatura indígena nas editoras comerciais brasileiras*. Belo Horizonte: Faculdade de Letras da UFMG, 2019. (Viva Voz)

OLIVEIRA, Alice Bicalho de. A independência é um modo de produção. *Em Tese*, Belo Horizonte, Pós-Lit, Faculdade de Letras da UFMG, v. 22, n. 3, p. 78-89, set.-out. 2016.

WINNE, Hernán López; MALUMIÁN, Victor. Independientes, ¿de qué? In: WINNE, Hernán López; MALUMIÁN, Victor. *Independientes, ¿de qué?*. México: FCE, 2016. p. 1-16.

Livro experimental e livro de artista

Camila Guerra Contine
Lucas Soalheiro
Rafael Mascarenhas Ladeira Dutra
Renato de Abreu Barcelos
Ytalo Felype Andrade Ferreira

Introdução

Este ensaio tem como objeto de estudo obras das artes visuais que possuem na edição o alicerce para sua criação. São livros que possuem diferentes definições: livro de artista, livro-objeto, livro ilustrado, livro de arte, livro-poema, poema-livro, livro-arte, arte-livro, livro-obra. Seja como forem denominados,

[...] são livros que “[...] questionando os espaços expositivos convencionais e propondo aos expectadores experiências estéticas sinestésicas que [rompem] com uma contemplação restrita à visibilidade vinculada aos espaços consagrados das galerias e museus”. Isso pressupõe a desmaterialização dos suportes tradicionais¹.

Logo, os livros de artista visam a elaborar novas formas de encarar o objeto livro além do caráter tipicamente literário.

Para que tal intuito seja efetivado, pode-se optar por um trabalho através da materialidade do livro, voltado para experimentações estéticas, com uso de diferentes elementos, técnicas, materiais, design, plataformas e matérias-primas; ou conceitual, cuja ênfase é depositada na difusão de ideias, em que as características concretas e abstratas carregam significados que compõem a obra. Assim, desenvolve-se um processo de explorar as palavras, os parágrafos, as páginas, a lombada, as

¹ BRITTO. *A poética multimídia de Paulo Bruscky*, p. 134.

capas, ademais, como elementos visuais. Dado isso, o artista pode ser o autor da ideia, mesmo que o produto final seja construído por terceiros.

Esses componentes do livro de artista são mensuráveis

[...] mesmo com todas as transformações pelas quais o design passou, [pois] os elementos básicos que compõem sua linguagem visual continuam a estruturar a mensagem. As dinâmicas entre figura e fundo, ritmo, contraste e movimento, continuam a reger o uso das formas, linhas, pontos, cores, texturas e transparências².

A natureza variável do objeto reconhecido como livro permite se aproximar das fronteiras do pensável para a editoração, com a poesia como o gênero literário preferido para compor tais objetos. Em suma, objetos de diversas naturezas combinatórias e relacionais estabelecem identidades entre si para construir o produto editorial final.

Esses livros têm o artesanato como meio principal para fabricação, principalmente pelo baixo número de tiragem, mas essa não é uma regra absoluta, pois se pode recorrer a máquinas industriais para a produção. Além disso, a experimentação está conectada à produção independente, pois o livro experimental possui uma lógica de fabricação e discursividades dissonantes, alternativas, contra a hegemonia dos grandes conglomerados. A forma de linguagem e a forma material das publicações artesanais e independentes estão, a princípio, ligadas ao aspecto gráfico, com duas preferências bem marcadas: a poesia como gênero literário e a tipografia como sistema de impressão. Um aspecto essencial dessa produção é "a condição artesanal como uma sedimentação de experiências e conceitos"³. Ambos interferem no espaço simbólico do livro e com a elaboração de outro espaço plástico, capazes de difundir a ideia de livro também como obra de cultura, na medida em que esses livros são reflexões plásticas, mas também culturais, que tratam da forma de comercialização, veiculação e relação dos leitores com tais objetos.

² ZUGLIANI. *Práticas contemporâneas em design editorial: livros independentes e experimentais*, p. 64.

³ ZUGLIANI. *Práticas contemporâneas em design editorial: livros independentes e experimentais*, p. 66.

Autopublicação

Importante esclarecer que autopublicar não se refere, necessariamente, a publicar a si mesmo, mas ao autor que, enquanto escritor, ilustrador, designer, artista ou profissional com formação em outras áreas do conhecimento, assume a autoridade de publicar algo, inscrevendo-se no universo que passou a ser chamado de “independente”⁴.

A ênfase no conceito da autopublicação é o movimento do autor para se tornar escritor, ilustrador, designer e/ou outras funções que costumam ser terceirizadas, como no caso de grandes editoras. No caso da autopublicação, o autor executa o processo de editoração ou, no mínimo, participa dele. “A ação editorial envolve um poder que alcança desde a disseminação e preservação de conteúdos até a restrição e exclusão dos mesmos.”⁵

Zugliani continua e infere que o autor que autopublica possui mais liberdade quanto ao que publicar. Essa liberdade implica numa responsabilidade, inclusive política, do autor, pois o que o autor preserva ou exclui da sua obra implica uma responsabilidade pela disseminação desse conteúdo.

O livro de artista, originalmente, pode ser manipulado e folheado pelas pessoas, de modo a retirar a arte do âmbito da preciosidade, da aura, da contemplação e da fruição por público restrito e privilegiado e da exposição em vitrine. De fato, embates conceituais são gerados pela pluralidade dos livros de artista, que podem apresentar-se em exemplar único ou múltiplos. Algumas edições são ilimitadas, não assinadas e não numeradas, acessíveis não apenas em galerias, mas também em livrarias, quebrando a aura fortemente institucionalizada do objeto precioso⁶.

Segundo Ludmila Britto, os livros de artista e os livros-objeto tinham como propósito quebrar com a aura, a preciosidade das obras e, assim, a arte teria um contato mais direto com a população. Mas, ao mesmo tempo, algumas das obras eram únicas, de difícil reprodução, e sua geração era parte de um processo único e não imitável. Como seria possível quebrar a ideia de singularidade e acesso amplo à população nesses casos de obras tão únicas?

⁴ ZUGLIANI. *Práticas contemporâneas em design editorial: livros independentes e experimentais*, p. 69.

⁵ ZUGLIANI. *Práticas contemporâneas em design editorial: livros independentes e experimentais*, p. 69.

⁶ BRITTO. *A poética multimídia de Paulo Bruscky*, 2009.

Para contextualizar o objeto de estudo, faz-se necessário explicar o que seriam e como funcionam as feiras de publicações independentes da última década, sendo esse o cenário e o recorte temporal no qual foram coletadas as amostras para análise.

A realização de feiras de editores independentes traçou alguns primeiros esboços a partir de 2004, mas tem como marco inicial o ano de 2007, quando foi inaugurada a Banca Tijuana, situada no pátio de entrada da Galeria Vermelho, em São Paulo. De acordo com o texto informado no site oficial da galeria, essa banca foi criada para ser “um espaço expositivo apto a mostrar obras de formato incompatível com o espaço expositivo tradicional, especialmente livros de artista.” Ou seja, “as fases iniciais da banca em 2007 e da Feira Tijuana, em 2009, são marcadas pelo livro de artista, como exemplar único.”⁷

As feiras de publicações independentes se tornam fundamentais para o contato direto com o público, uma vez que uma livraria convencional provavelmente não poderia ser espaço para livros de tal natureza, sendo alguns tão sensoriais e experimentais que necessitam de uma dada manipulação. Ao mesmo tempo, a aura é quebrada pelo fato de o livro-obra deixar o espaço sacro das galerias e se aproximar do público.

O independente e o experimental

Usa-se a expressão *independente* para reforçar as reflexões identitárias dos *designers* produtores em questão e se adota o *experimental* na relação específica desses personagens com seus procedimentos técnicos, aplicação de características híbridas e afetivas do design contemporâneo e práticas transdisciplinares e coletivas⁸.

Há então de se ver uma diferenciação entre dois conceitos, que podem ser estabelecidos através das discussões provocadas pelos artigos analisados. Teremos, então, que definir primeiro o que significa a expressão “independente”, como levantada por Zugliani, que seria aquela publicação produzida fora do circuito comercial das grandes editoras. Algo bom para se ilustrar isso são justamente as feiras de publicações

⁷ ZUGLIANI. *Práticas contemporâneas em design editorial: livros independentes e experimentais*, p. 72-73.

⁸ ZUGLIANI. *Práticas contemporâneas em design editorial: livros independentes e experimentais*, 2020.

independentes mencionadas anteriormente, que abrem espaço às publicações que, possivelmente, não teriam espaço no mercado “tradicional”:

Nos últimos anos, tem-se visto surgir locais realmente diferenciados que buscam, cada vez mais, oferecer publicações de uma maneira que as livrarias tradicionais não poderiam oferecer, por diversos motivos, entre eles o fato de apresentarem obras com estruturas e conceitos que se afastam do modelo convencional e estimulam o avanço da produção cultural⁹.

A citação do texto de Zugliani que abre esse tópico coloca o “experimental” como algo da relação das personagens com o trabalho em si, ou seja, a tríplice relação autor-editor-artista quando ligada aos aspectos técnicos da produção editorial. Essas “personagens” então trabalhariam com a forma do livro, com a estrutura e com o formato. Dessa aglutinação de afazeres, as personagens da produção experimental fazem o livro de artista.

Também merece atenção especial a relação independente-experimental. Nem toda publicação independente é uma publicação experimental – há aquelas que seguem o formato tradicional do livro, de prosa ou poema, de artista ou não, assim como há aquelas que se desvencilham disso e buscam uma outra proposta. Chegamos então a uma pergunta: se nem toda publicação independente é experimental, seria toda publicação experimental independente por si só?

Em termos gerais, a produção cultural independente será concebida como aquela que está fora – ora por escolha, ora por condição – dos circuitos e mercados massivos; que não adota as lógicas dos grandes conglomerados de cultura e mídia; que se identifica com os métodos artesanais de produção, com o experimentalismo estético e/ou com discursividades dissonantes, alternativas, contra-hegemônicas. Ao mesmo tempo que se opõe implicitamente ao dependente (ou seja, aos agentes e às práticas culturais subordinados a tais lógicas), esse produtor se definirá a contrapelo de certos carrascos da dependência – o mercado, o *mainstream*, as empresas privadas, os grandes conglomerados, as instâncias públicas etc. que controlam a produção, a circulação e a consagração dos bens simbólicos¹⁰.

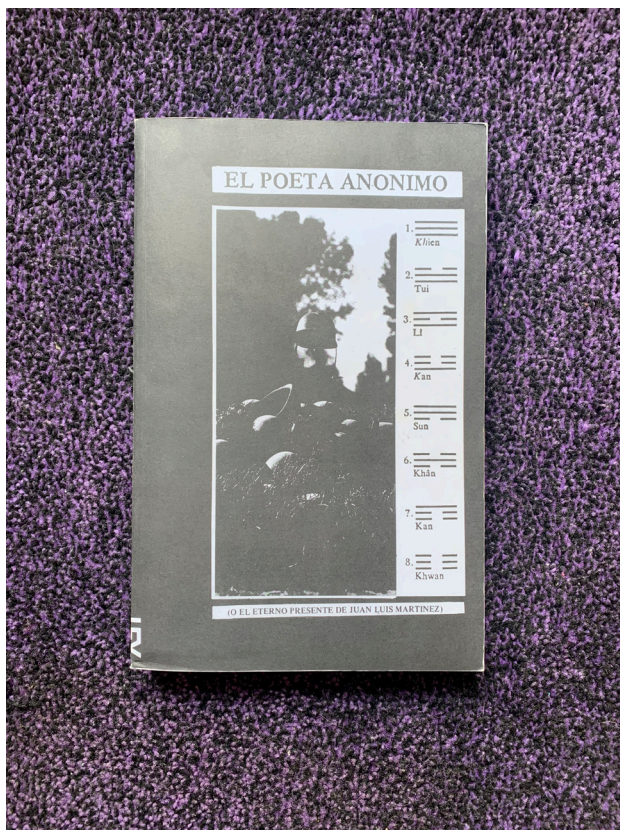
⁹ ZUGLIANI. *Práticas contemporâneas em design editorial*: livros independentes e experimentais, p. 72.

¹⁰ MUNIZ JR. *Girafas e bonsais*: editoras independentes na Argentina e no Brasil (1991-2015), p. 16.

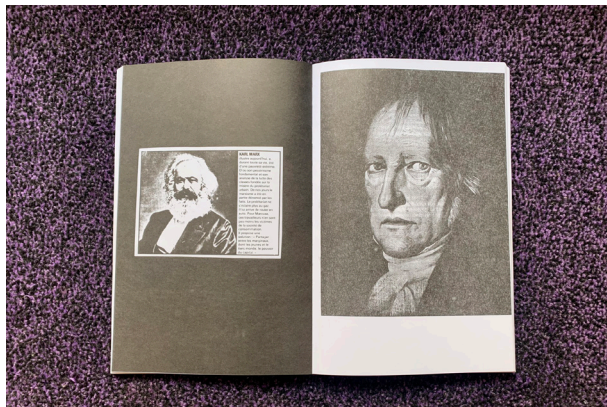
Não é objetivo deste trabalho responder a essa pergunta, pois a possível resposta envolveria voos a outras áreas.

Exemplário de livros experimentais e de livros de artista

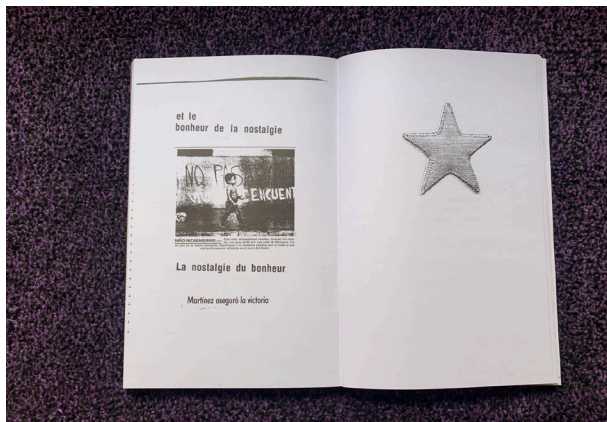
Com o objetivo de permitir a constituição de uma concretização quanto à materialidade e à imagética dos livros experimentais ou de artista, serão abaixo expostos alguns exemplários, apresentando-se as respectivas características capazes de enquadrá-los enquanto tais.



*El poeta anónimo
(o el eterno
presente de
Juan Luis
Martínez), 2012.
Capa do livro.*



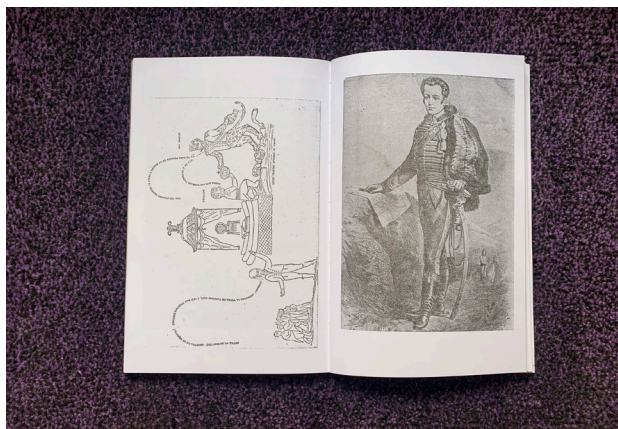
*El poeta anónimo
(o el eterno
presente de
Juan Luis
Martínez), 2012.*
Detalhamento do
miolo do livro.



*El poeta anónimo
(o el eterno
presente de
Juan Luis
Martínez), 2012.*
Detalhamento do
miolo do livro.



*El poeta anónimo
(o el eterno
presente de
Juan Luis
Martínez), 2012.
Detalhamento do
miolo do livro.*



*El poeta anónimo
(o el eterno
presente de
Juan Luis
Martínez), 2012.
Detalhamento do
miolo do livro.*

*El poeta anónimo (o el eterno presente de Juan Luis Martínez)*¹¹ foi publicado por indicação de Pedro Montes Lira, na ocasião da XXX Bienal de Arte de São Paulo, com curadoria de Luis Pérez-Oramas, em setembro de 2012. Foram impressos mil exemplares pela editora Cosac Naify, sendo a edição um fac-símile do original do artista feita em xerox.

Juan Luis Martínez (1942-1993) foi um notório poeta e artista visual chileno, cuja obra carrega fortes conotações vanguardistas. Com efeito, a partir das figuras acima colacionadas, é possível vislumbrar seu ímpeto de romper as barreiras que criam as fronteiras entre as artes, na exata medida em que *El poeta anónimo* transita, com facilidade, entre a literatura e as artes visuais.

Essa interpolação de domínios artísticos diversos faz com que o livro possa ser encarado como uma materialização experimental de livro de artista. Observando-se os fragmentos da obra, constata-se que, não obstante a materialidade típica de um livro comum, seu conteúdo subverte completamente a condição paradigmática de um livro ficcional, porque há o abandono da estruturação que informa este produto. O texto que se faz inscrito no livro não se apresenta como narrativo: muito pelo contrário, é antinarrativo, uma vez que estão ausentes os elementos típicos da narração, como personagens, espaço, tempo, enredo ou narrador. De igual modo, a ficção poética também não se faz presente, dado que a disposição textual em prosa afasta desde logo esta tentativa de compreensão.

Isso posto, o que efetivamente caracteriza *El poeta anónimo* é a criação de conexões, *links* e polias entre elementos verbais e não-verbais, entre texto e imagem, de forma a montar um mosaico aparentemente desconexo, mas que tem a potencialidade de se afirmar como exercício artístico *sui generis*, a resgatar o primado do visual escondido na combinação aleatória de elementos díspares e pretensamente não comunicantes. O título do livro, assim, tem a utilidade de guiar a compreensão e a sensibilidade do leitor, sugerindo fortemente a procura atenta por uma poética anônima que resiste em ser esquecida pelo olhar enfadado do cotidiano. Há uma poesia oculta no caractere, na palavra, no texto, no

¹¹ MARTÍNEZ. *El poeta anónimo (o el eterno presente de Juan Luis Martínez)*, 2012.

traço, na imagem. Nessa medida, o livro convida a uma jornada de encru-
zilhadas mitológicas, a apontar afinal uma narrativa pela antinarração.

El poeta anónimo, portanto, empreende experimentações em seu
conteúdo orgânico, subvertendo completamente os pressupostos que
agem e se articulam no ato singelo de se abrir um livro, de folhear algu-
mas páginas. E a experimentação, aqui, pode ser concebida como a prer-
rogativa conjunta da interrogação e da negação: o que isto exige de
mim? Só se sabe, ao início da aventura, que exige um certo abandono de
si, um certo abandono de mundo.



*Inquérito policial:
família Tobias,*
de Ricardo Lísias,
2016. Capa do
livro.



*Inquérito policial:
família Tobias,*
de Ricardo Lísias,
2016. Detalhes do
miolo do livro.



*Inquérito policial:
família Tobias,*
de Ricardo Lísias,
2016. Detalhes do
miolo do livro.

*Inquérito policial: família Tobias*¹², de Ricardo Lísias, é um exemplo bastante eloquente da capacidade de se reinventar as pressuposições que envolvem um livro. Publicado em 2016 pela editora Lote 42, o livro apresenta-se como representação mimética de um autêntico inquérito policial. O conteúdo do livro é atravessado de modais textuais diversos, como portarias, relatórios, reportagens midiáticas, conversas no aplicativo WhatsApp, entrevistas, recibos, bilhetes de viagem, *e-mails*, telegramas, cartas, termos de declaração e notas fiscais. Ao final, a impressão que se tem é que, mais do que um inquérito policial em sentido estrito, houve uma tentativa de estetizar a materialização de um dossiê, em franco descompasso com o formato tradicional de edição de livros.

É interessante observar que não somente na materialização do suporte ocorre a subversão dos postulados arraigados na edição de livros: no plano ficcional, o livro é uma metaficção, ou seja, uma ficção sobre uma ficção. Em 2015, o autor foi processado pelo Ministério Público por ter supostamente falsificado documentos oficiais para a confecção de seu livro anterior, publicado em formato de *e-book*, *Delegado Tobias*, 2015. Em realidade, Lísias não havia falsificado quaisquer documentos, mas, sim, criado, como expediente ficcional.

Inquérito policial: família Tobias é, então, um desdobramento desse episódio real. O *plot* do livro é que a denúncia feita ao Ministério Público – referente a *Delegado Tobias* – tinha sido feita pelos editores da Lote 42 como um estímulo para que Lísias superasse um bloqueio criativo que o impedia de cumprir um contrato firmado com a editora. Vê-se, assim, que o livro é um conjunto de superposições ficcionais e reais, a embaralhar a fronteira entre um espectro e outro.

À audácia ficcional alia-se a audácia editorial. *Inquérito policial: família Tobias*, em uma só tacada, transtorna realidade e ficção no plano conceitual e no plano material. Se a fragmentada narrativa do conteúdo do livro imbrica realidade e ficção, a materialização do livro também o faz, na medida em que o leitor tem em mãos um *livro-objeto* a evocar, em quase sua totalidade, a concepção de um verdadeiro inquérito policial.

¹² LÍSIAS. *Inquérito policial: família Tobias*, 2016.

Assim, a experimentação ocorre em duplo sentido, tendo por conseqüência a constituição de uma experiência estética contra-hegemônica.

Entre ser um e ser mil: a inacabável forma do livro de artista

Para alcançar o entendimento da infinitude do que pode chegar a ser um livro de artista, é necessário que entendamos que um livro não possui apenas uma forma, um aspecto ou uma regra a ser seguida. Ele está em constante mutação, e acompanhar tais mudanças seria percorrer um espaço e um tempo que se misturam e se diferem, sem uma ordem de sentido.

Edith Derdyk, artista brasileira, em seu livro *Entre ser um e ser mil: o objeto livro e suas poéticas*¹³, reúne obras de artistas que possuem como principal tema de suas criações tal livro artístico. Nessa obra, Edith assume a complexidade da nomeação de um significado para o livro de artista, e as variantes de suas denominações e das expressões que lhe acompanham. Ela reforça, por exemplo, as múltiplas classificações de um livro de artista com termos como livro-objeto, objeto-livro, caderno de anotações, diários, livro-obra, caixa-livro, entre outros.

Além disso, o livro *Entre ser um e ser mil* aponta as principais diferenças entre aquela livro-obra a qual já estamos familiarizados, e a livro-obra em seu sentido mais artístico possível, o livro de artista. Seria possível diferenciá-las, então, do “livro funcional” – termo que a autora utiliza para se referir, por exemplo, a livros didáticos ou literários, já que eles trazem certa expectativa ou noção acerca de seu conteúdo em um primeiro contato. Algo que, no livro de artista, pode até ocorrer em um primeiro instante, mas que é totalmente refutado a partir do momento de sua leitura e manuseio.

¹³ DERDYK. *Entre ser um e ser mil*, 2013.

Outros exemplos



Urgente, de Elaine Ramos, 2010.

Fonte: Arquivo pessoal de Elaine Ramos; Estúdio Gráfico.

Em seu *website*, a designer brasileira Elaine Ramos, além de expor suas obras, também revela as intenções artísticas que cada uma carrega. *Urgente*¹⁴ é um livro de artista de baixa tiragem, pensado pela autora com o propósito de ser um livro que aponta críticas sobre a redução gradativa do universo gráfico.

Sob direção de design e projeto gráfico de Elaine Ramos, o livro *Museu do romance da eterna*, de Macedonio Fernández, foi publicado no Brasil em 2011 pela editora Cosac Naify. Trata-se de edição póstuma de livro deixado inacabado pelo argentino Fernández, trazendo a junção não de uma narrativa fluida, mas de prólogos que se conectam, formando emaranhados de uma narrativa que não tem fim, mas que também nem chega a começar.

¹⁴ RAMOS. *Urgente*, 2010.



Caixa preta,
de Augusto de
Campos, 1975.

Fonte: Museu de
Arte Murilo Mendes.

A obra *Caixa preta*, da década de 1970, feita por Augusto de Campos em parceria com Julio Plaza, traz imagens poéticas, que se formam através de diversos sentidos. A visão e o manuseio da obra fazem com que o leitor crie e integre o seu próprio sentido no poema.

Referências

BRITTO, Ludmila da Silva Ribeiro de. *A poética multimídia de Paulo Bruscky*. Dissertação (Mestrado em Artes Visuais) – Escola de Belas Artes, Universidade Federal da Bahia, Salvador, 2009.

CALASSO, Roberto. A folha solta de Aldo Manúcio. In: CALASSO, Roberto. *A marca do editor*. Tradução de Pedro Fonseca. Belo Horizonte: Editora Âyné, 2020. p. 157-172. Título original: *L'impronta dell'editore*.

DERDYK, Edith (org.). *Entre ser um e ser mil: o objeto livro e suas poéticas*. São Paulo: SENAC, 2013.

EXPOSIÇÃO "poemóviles/caixa preta" exhibe livros-objetos de Augusto de Campos e Julio Plaza. Museu de Arte Murilo Mendes, 2015. Disponível em: <http://www.museudeartemurilomendes.com.br/noticias/exposicao-poemobilescaixa-pretaexibe-livros-objetos-de-augusto-de-campos-e-julio-plaza/>. Acesso em: 23 mar. 2021.

LÍSIAS, Ricardo. *Inquérito policial: família Tobias*. São Paulo: Lote 42, 2016.

MARTÍNEZ, Juan Luis. *El poeta anónimo* (o el eterno presente de Juan Luis Martínez). São Paulo: Cosac Naify, 2012.

MUNIZ JR., José. *Girafas e bonsais*: editoras independentes na Argentina e no Brasil (1991-2015). Tese (Doutorado em Sociologia) – Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2016.

MUSEU do Romance da Eterna. Sobrecapas, 2011. Disponível em: <http://sobrecapas.blogspot.com/2011/03/museu-do-romance-da-eterna.html>. Acesso em: 23 mar. 2021.

RAMOS, Elaine. *Urgente*. Elaine Ramos Estúdio Gráfico, 2010. Disponível em: <https://elaineramos-estudiografico.com.br/Urgente>. Acesso em: 23 mar. 2021.

ZUGLIANI, Jorge Otávio. *Práticas contemporâneas em design editorial*: Livros independentes e experimentais. Dissertação (Mestrado em Design) – Faculdade de Arquitetura, Artes e Comunicação, Universidade Estadual Paulista, Bauru, 2020.

Entrevistas

A imprensa alternativa, a universidade, o DCE: uma conversa com Rodrigo Leste

Hoje, temos internet, *blogs*, Facebook, Instagram e Youtube, canais abertos, ao alcance daqueles que têm acesso a qualquer computador. Esses canais nos possibilitam expressar e comunicar tudo aquilo que queremos, sendo verdade ou não, tendo qualidade ou não. Em nossa era, pode parecer bobo ou até fácil demais utilizar os meios de comunicação, mas durante os anos de ditadura militar, algo maior que coragem impulsionou artistas a divulgarem as suas criações.

Durante a década de 1970 vimos surgir várias revistas e jornais nascidos da imprensa alternativa, entendida como um desdobramento independente da produção jornalística e artística que, além de ter incentivado a criação livre, também possibilitou a comunicação daquilo que a imprensa oficial queria abafar.

Ao entrevistar e ler sobre os artistas envolvidos com a imprensa alternativa, percebemos que ela estava intimamente ligada ao movimento estudantil e às formas de denúncia política, ainda que alguns agentes, no seio de sua formação, só estivessem preocupados em encontrar meios de expressar sua arte. No entanto, a arte expressa opinião, expressa posicionamento político, mesmo quando não fala explicitamente sobre isso. Essa sabedoria, nossos políticos sempre tiveram com muita clareza.

Conscientes ou não desse poder, artistas de vários lugares do Brasil foram impelidos a criar seus respectivos trabalhos e depois reuni-los em algum periódico, almanaque, jornal ou revista para que assim pudessem divulgá-los de mão em mão. Hoje, para divulgar um pensamento, basta

escrevê-lo e apertar a tecla “enter”. Naquela época, era necessário tinta, chapas... e muita boa vontade.

São várias as revistas e os grupos que nasceram dessa forma, e poucos são os que realmente estão dispostos a resgatar essa memória. No entanto, faz-se necessário esse resgate. Tendo nascido antes da era digital, grande parte da imprensa alternativa está ainda guardada em alguma gaveta, no fundo de alguma garagem. Pouco ou nada é o que encontramos sobre essas edições na internet ou nas bibliotecas, por isso, a consolidação desse acervo e memória é necessária para entendermos a nossa própria história artística, editorial e, também, política.

Em Belo Horizonte são várias as revistas e jornais criados de forma alternativa, para citar alguns, temos: *Ptyx*, *Vereda*, *Texto*, *Pro-Texto*, *Porta*, *Binômio*, *Em Tempo*, *De Fato*, *Movimento*, *Estória*, *Gol a Gol*, *Bel´Contos*, *Silêncio*, *Inéditos*, *Circus*. Dentro desse grande grupo, vou contar um pouco sobre a história do jornal *Vapor* e da revista *Circus*, ambas criadas por Rodrigo Leste.

Rodrigo em entrevista comentou:

Em relação a *Gol a Gol*. Eu nunca fui universitário, eu não tenho graduação. Surgiu que um amigo fala com outro. Alguém, no grupo de amigos, eu lembro do Flávio Serpa, que foi muito ativo nisso, e um grupo do DCE. Naquela gestão, João Campeão estava interessado em criar uma publicação e juntou uma galera, uns doidões, pra fazer o negócio. E começamos a fazer. Tinha um cara... Ricardo, não lembro o sobrenome, mas ele tava mais ligado a esse lado da contracultura. E ele falou: “Vamo fazer um jornal pro DCE distribuir, vamo?”, e dissemos: “Vamo!”. E fizemos 1, 2, 3... Num determinado momento, começou a ter um pouco de patrulha, uma galera do DCE começou a comentar: “Esses caras são meio doidões, não têm muito a ver com nossa linha ideológica e tal”, então ficou uma saia justa. Os gráficos lá, lembro do Luis, o Antonio. Era no subsolo do DCE na Guajajaras. Pensaram: “Quem sabe a gente faz outro jornal? Dá pra rodar aí”, e o pessoal da imprensa do DCE topou: “Dá!”, porque tinha uns caras que gostavam da nossa onda. E assim nasceu o *Vapor*. Foi criando um grupo... A verdade é que ninguém sabia de jornalismo, íamos criando. No primeiro volume do *Vapor*, entrevistamos um músico de rua, Casquinha, que ficava ali perto da Igreja São José. E foi super legal. Era umas coisas assim. Fizemos o primeiro, e o barato era vender. Era super bem recebido. Vendido mano a mano. E saía a turma, duplas, três... vendíamos no Patê, Maletta, Teatro Marília. Mas vendia que era uma beleza. Não tinha

contabilidade, nem sabia quantos vendiam. Mas uma coisa era certa: a gente vendia, ia pro Maletta e comia e bebia bem. Teve um tempo que eu vivia desse negócio, morava num barracão no Santa Tereza. Era uma maravilha.

O depoimento do Rodrigo é muito interessante, nos mostra que naquela época a universidade era um espaço de abertura a toda a comunidade externa. Rodrigo nunca foi universitário, mas sempre frequentou a universidade e estava ali, atuando junto aos estudantes, na criação de uma edição independente de um jornal de qualidade e com bastante descontração e envolvimento.

Tem um termo que é novo, mas que é a melhor sacada do que era o que vivíamos. É a "brodagem". É claro que existia traíra também, mas tinha menos ganância, narcisismo, egoísmo. Era mais ingênuo. Fazíamos uma espécie de "diagramação coletiva". Isso é algo que não tem mais. Um espírito coletivo muito bacana. Todos aqueles garotos são super reconhecidos hoje, profissionais reconhecidos, mas todos trabalhavam juntos. Não tinham disputa ou especialização. O Aloísio não era um cara que impunha a chefia, era bem consensual, todo mundo aceitava as ideias um do outro.

O Aloísio, Aloísio Moraes, que na época era aluno de Jornalismo da UFMG, era o único que tinha formação na área e que possuía o credenciamento necessário para a criação de periódico. Era ele quem assinava como editor. É ele também o editor de outro jornal de grande circulação e sucesso na época, o *De Fato*. Podemos inclusive ler no editorial do primeiro número do jornal *De Fato*:

Na verdade, esse jornal, que hoje está nas bancas (e que deve voltar mensalmente, se tudo correr bem) faz parte de um processo iniciado há quatro anos, desde as primeiras experiências de alguns companheiros nas páginas mimeografadas do *Vapor*, que abriram para todos nós os horizontes de um trabalho coletivo. Elas desapareceram asfixiadas por falta de estrutura, mas ainda permanece seu exemplo, que foi desmistificar uma velha mentira de que o jornal de jornalistas era um sonho impossível. *De Fato* não será apenas uma parede dos que militam na imprensa, mas um muro onde pretendemos estampar a opinião de todos os leitores que acreditam que a liberdade de expressão, de reunião e todos os outros direitos dos homens são pressupostos de uma sociedade livre e justa¹.



Rodrigo Leste e a entrevistadora Ana Cláudia Dias Rufino, na ocasião da entrevista, em junho de 2018.

O que podemos perceber é que todos faziam parte de um mesmo grupo, aprendendo, através da prática, a melhor forma de fazer jornalismo. Ajudando-se e conhecendo-se como profissionais. O que eles faziam não era brincadeira de estudante, mas atuação profissional, empoderamento crítico, posicionamento político.

O jornal *Vapor* lançou cerca de dez exemplares. Já a revista *Circus*, entre quatro e seis exemplares. Folhear essas publicações é algo muito interessante, pois todas, apesar da diagramação simples, possuem grande riqueza de detalhes e grande número de matérias. Todas as revistas possuem mais de quarenta páginas, muito bem acabadas, desenhadas e recheadas de arte e de excelente conteúdo. A *Circus* chegou a publicar entrevistas e matérias com grandes nomes da música, como: Moreira da Silva, Luiz Gonzaga e Raul Seixas.

¹ DE Fato. p. 2.

Aconteceu com a *Circus* que fizemos uma matéria sobre a TFP (Tradição, Família e Propriedade). Conheci um cara que falou que já tinha sido da TFP, e eles eram um grupo super fechado, pra entrar no grupo tem que fazer um curso e tudo mais, eles eram de extrema direita, faziam passeata e tal. O cara tirou um véu, falou tudo pra gente. Os caras do *Pasquim* viram essa matéria e nos pediram para republicar a matéria, e eles republicaram.

E assim eles iam escolhendo matérias e publicando desenhos, poemas, e todo tipo de literatura e arte, a partir daquilo que vivenciavam, daquilo que achavam que seria interessante para o público; no entanto esbarrando em questões caras à ditadura: posicionamento político, curiosidade, denúncia.

Tinha umas bancas que a gente colocava a revista pra vender, e quando saiu a matéria do Luciano, os caras saíram recolhendo nas bancas a nossa revista. A gente ficou com medo, não deu em nada, mas ficamos muito preocupados, foi um susto, porque pra sumir com a gente não faltava.

O medo naquela época era palpável. Depois de 1975, com a morte de Vladimir Herzog, toda a imprensa passou a ficar receosa com o que poderia acontecer. A ditadura era muito repressiva, pessoas estavam desaparecidas, atentados ocorriam e ninguém podia denunciar esses acontecidos. O medo era lógico.

Outro fato importante que podemos perceber nesta entrevista é a importância da imprensa do DCE naquela época, como um espaço de união dos estudantes e da comunidade externa. E também esse espaço sofreu com a repressão. Por saber que a imprensa do DCE era palco de encontro e confecção de revistas da imprensa alternativa, militares realizaram, por volta de 1978, um atentado ao Diretório dos Estudantes, fato lembrado por Rodrigo Leste e também por Sônia Queiroz. No jornal *De Fato*, encontramos uma referência a esse atentado:

Mais cartas de leitores denunciando a violência com que a polícia trata os cidadãos foram publicadas na edição número 22 do jornal *De Fato*. Uma das cartas denuncia a violência com que a polícia reprimiu as manifestações estudantis em Belo Horizonte. A leitora alega que as repressões violentas geram manifestações mais organizadas e inclusive o terrorismo. Outra carta denuncia as represálias da polícia contra estudantes e ainda atentados a bomba contra prédios de

diversas faculdades. Um aluno denuncia que bombas explodiram em diversos prédios da UFMG (Universidade Federal de Minas Gerais) e inclusive foram lançadas bombas contra o DCE (Diretório Central dos Estudantes). O leitor afirma que os atentados a bomba foram realizados por grupos para-militares e que as autoridades estão omissas em relação ao caso. Em outra carta, estudantes da Universidade Santos Dumont denunciam a repressão e a violência da polícia contra os estudantes. De acordo com o leitor, a polícia estaria invadindo a mão armada as residências de estudantes e levando-os algemados para prestarem depoimentos. A carta pede que a população se una ao movimento estudantil, contra a escalada de repressão e a favor do respeito aos direitos humanos².

Por medo ou falta de assistência e condições, a imprensa alternativa foi se dissolvendo. E assim, aos poucos, o grupo foi se distanciando, e as revistas deixaram de circular. No entanto, é inegável a importância delas. Os exemplares hoje são raros, e contam a história dessa imprensa tão importante e tão pouco falada.

No fim de nossa entrevista, Rodrigo Leste comentou que não acredita no fim da imprensa alternativa, pois sabe que hoje ela está sobrevivendo de outras formas.

Continuo atuando no alternativo, tenho os vídeos no Youtube, um programa em *radio-web* e vários livros auto-publicados. O objeto impresso, a mídia impressa, seja livro, jornal ou o que for, está caminhando para um desuso que só o tempo vai nos mostrar o que vai acontecer. Vários jornais estão apenas na mídia *online*, mas isso aí é caso a caso. Eu acho que tem outros recursos, outras formas de expressão.

Com isso vemos que o artista se reinventa, se recria sempre. Utilizando das formas de produção acessíveis a ele, ele é capaz de fazer tudo. A independência é sempre um caminho possível!

Essa entrevista com o editor e ator Rodrigo Leste foi realizada por Ana Cláudia Dias Rufino.

² LEÃO; TORRE. A instauração de uma esfera pública pelo jornal *De Fato* nos tempos da ditadura. Disponível em: <http://revistaadmmade.estacio.br/index.php/historiabh/article/viewFile/1890/Jornal%20de%20Fato>. Acesso em: 3 jul. 2018.

Referências

LEÃO, Lilian Machado; Michelle, TORRE. A instauração de uma esfera pública pelo jornal *De Fato* nos tempos da ditadura. In: REVISTA Igualitária. Disponível em: <http://revistaadmmade.estacio.br/index.php/historiabh/article/viewFile/1890/Jornal%20de%20Fato>. Acesso em: 3 jul. 2018.

Coletivo Phonte88: datilografia, fotocópia e colagem

Falem um pouco do percurso acadêmico de vocês.

Thyana: Na Escola de Belas Artes da UFMG, cursei a habilitação em Gravura, estudando livro de artista com o Prof. Amir Brito e a Profa. Maria do Carmo Freitas Veneroso, que foi minha orientadora do TCC, assim como do percurso de Ateliê. Frequentei também as disciplinas do percurso de Desenho e Artes Gráficas. Como formação livre transitei entre Letras e Teatro. Estudei performance na Guignard com o Prof. Marco Paulo Rolla, cursei a disciplina Criação e Edição do Texto Literário com o Prof. Luis Alberto Brandão e Escrita Criativa com a Profa. Julia Panadés. Hoje faço parte de um grupo de estudos na FAE dedicado a uma produção performática interdisciplinar, Aletria e Hermenêutica, coordenado pelo Prof. Guilherme Trielli Ribeiro.

Circe: Entrei na Faculdade de Letras em 2012 na Licenciatura em Espanhol. Cursei disciplinas do Teatro, além das disciplinas na Faculdade de Educação. Participei de algumas atividades e disciplinas na Belas Artes e na Música (Criação de Infrainstrumento, com Marcelo Kraiser). No meio do meu percurso acadêmico mudei para o Bacharelado em Espanhol, com ênfase em Edição, focando minha pesquisa nos estudos de história do livro e da encadernação. Cursei disciplinas em formação livre no curso de Conservação e Restauração, entre elas as dedicadas à prática de encadernação.

Como surgiu a ideia de montagem do coletivo?

C: O coletivo surgiu em 2014, da proposta de integrar os trabalhos individuais de cada artista/autor a uma unidade em que pudéssemos trabalhar de forma colaborativa, muitas vezes nos processos de criação, ou apenas na confecção dos trabalhos uns dos outros, para manter, dessa forma, maior periodicidade tanto na divulgação dos trabalhos quanto na criação de *site*, participação em feiras, movimentação de redes sociais, retornos de *e-mail*, cursos, oficinas e, mais recentemente, participação em organização de eventos. Dessa forma englobamos, através dessas propostas, nosso desenvolvimento profissional individual e coletivo, o que permite uma constante renovação e discussão sobre os temas de interesse, envolvendo tanto a produção de arte quanto de publicações.

Uma vez que são utilizados processos colaborativos para fazerem os trabalhos, e eles não têm um formato único, como fazer para que não haja conflitos de ideias?

T: Normalmente a ideia de um projeto parte do processo criativo individual do artista/autor. Em grupo, organizamos as etapas e dividimos tarefas. Na maioria das vezes a confecção é coletiva. A ideia e a opinião do artista/autor são sempre respeitadas, priorizando as características estéticas do trabalho de cada um. Dessa forma, muitas vezes, a habilidade de cada membro é voltada à concretização de cada projeto idealizado.

C: Geralmente, as tarefas e competências são bem divididas, e muitas vezes assumidas quase de forma natural. Todos os membros têm trabalhos autorais e fazem parte da criação e produção de conteúdo, ora trazendo propostas para serem executadas, ora para serem desenvolvidas de forma colaborativa. Cada membro tem pesquisas de interesses comuns, mas bem particulares. A minha pesquisa atualmente é mais voltada para a encadernação e criação de formatos, o que me permite ter maior domínio dessa área, podendo contribuir no desenvolvimento de formatos para trabalhos dos demais membros. E isto, no processo colaborativo, é minha principal função. As demais tarefas são divididas entre todos os membros. Então, como você pode ver, temos funções

individuais – de acordo com a particularidade e a pesquisa de cada membro – e colaborativas, em relação a questões que permeiam atividades práticas, tanto a todas que envolvem a produção de material impresso quanto fazer inscrições em editais de feira, fazer registros fotográficos dos trabalhos, desenvolver o *site*, vender os trabalhos etc.

Descreva um pouco o processo de produção dos livros.

T: Cada projeto tem um processo muito particular, nem todas as produções realizadas são livros. Há também produção de cartazes, por exemplo. Mas como já foi dito anteriormente, normalmente a ideia de um projeto parte do processo criativo individual do artista/autor. No caso de um fotolivro, tudo começa com a seleção de fotografias, para que depois se iniciem os outros processos. Já outros projetos nascem da sugestão de um formato, ou de um conjunto de materiais ou de um texto. Em cada caso a ordem de elaboração dos processos é diferente. Alguns trabalhos chegam a ter várias versões antes de chegar no projeto final. Um elemento importante do processo é a criação da *boneca*, material em que testamos todos os elementos daquele projeto, antes da tiragem.

C: Em geral, nas publicações, relacionamos conteúdo e forma, sendo sempre levada em consideração a integração entre os elementos utilizados. Esta prática se estende a trabalhos trazidos por amigos autores/artistas com os quais colaboramos, e que não fazem parte efetiva do coletivo. Na maior parte das vezes, são amigos que recorrem ao coletivo para receber orientações sobre seus projetos. Como exemplo, temos o projeto do livreto *Pedradeus*, do artista Lucas Ero; minha colaboração no desenvolvimento, estudo e confecção da encadernação do livro de *pop up Pequeno livro de mal criações para crianças bem criadas*, do artista/autor Fernando Ferreira; a escolha material do projeto gráfico e confecção do livreto *Um pequeno conto para um grande assalto*, do autor Paulo Alves. Todos os processos de produção do impresso são executados pelo coletivo, da edição, impressão (apenas o xerox é impresso em gráfica), encadernação e montagem à divulgação e venda.

O que seria “livro como gravura”?

T: Na verdade, trata-se da ligação entre livro e gravura, uma vez que todos os métodos de impressão/reprodução de imagem partem do princípio da gravura, em que uma imagem presente em uma matriz será transferida para outro suporte, possibilitando múltiplas cópias. E a gravura está diretamente ligada à história do livro por causa dos métodos usados para impressão dos livros, pois até a tipografia segue o princípio de reprodutibilidade da gravura.

Como é feito o financiamento dos trabalhos, uma vez que não há uma linha editorial?

C: O investimento inicial é em geral pessoal; a partir das vendas mantemos a produção dos próximos projetos. O custo de produção dos nossos projetos é bem variado. Como fazemos trabalhos de pequena tiragem, artesanais e muitas vezes pensados a partir dos recursos disponíveis, a gestão se torna um pouco mais fácil. O nosso perfil editorial é bem fluido, o resultado final apresentado sempre carrega a característica de cada artista/autor. Nossas publicações sempre interrelacionam forma e conteúdo e, dentro desse direcionamento, experimentamos as diversas possibilidades trazidas pelo conceito da obra.

T: Também promovemos eventos e oficinas.

Como surgiu o interesse por xerox?

T: O xerox já fazia parte dos trabalhos anteriores ao coletivo. No meu caso, um trabalho marcante foi o *Verborragia*, meu primeiro livro de artista feito em ateliê de gravura na Belas. Fiz o mesmo projeto em técnicas diferentes, e cheguei na versão final do conjunto feito em xerox usando o *laserfilme* da gravação do offset, copiando a sobreposição de imagem. A técnica foi escolhida por causa do ruído característico da fotocópia e da facilidade em reproduzir as camadas transparentes.

C: O xerox para mim sempre fez parte de uma questão política e ideológica, pois se trata de uma técnica naturalizada em nosso cotidiano, acessível e de inúmeras possibilidades. Uma das frases referentes a isso que me marcaram está no livro de ensaios *Ética amatoria del deseo libertario y las afectaciones libres y alegres*: “[...] privar a alguien de *quemar* un libro a la luz de una

fotocopiadora, es promover la *desaparición* de lectores.” (Milena Caserola y Ludditas Sexxxuales). Sua estética está simbólica e imediatamente associada às publicações de artista e fanzines dos anos 1990 e aos movimentos de contracultura. Essa é uma técnica que conheci de perto ao conviver com os poetas de rua, junto com a possibilidade de produzir um impresso de forma relativamente rápida através da colagem mais xerox. Os recursos materiais dessa técnica são amplamente explorados pelo coletivo, possibilitando tiragens bem variadas, com uma qualidade e visualidade que nos interessa muito explorar.

Qualquer pessoa pode criar um coletivo?

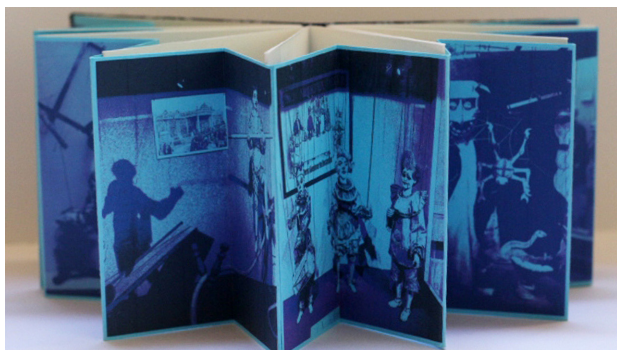
T: Sim, quando se tem um grupo de pessoas com os mesmos interesses. É muito comum a criação de coletivos, principalmente no meio das artes em geral, pois é mais fácil encarar a dinâmica de trabalho em conjunto, podendo dividir tarefas. Contudo, é muito difícil manter um coletivo unido e ativo.

C: Sim, os coletivos acabam se tornando grupos ou projetos de desenvolvimento conjunto de trabalho que têm duração bem variada. Talvez uma das maiores dificuldades, e o maior aprendizado de um coletivo, seja a autogestão paralela à gestão coletiva, uma vez que se os conflitos de interesse não são resolvidos o trabalho é prejudicado.

Um dos trabalhos que me chamou mais atenção foi o “Museu de Marionetes”. Gostaria que falassem um pouco sobre essa produção e as pessoas que estiveram presentes no processo.

T: Eu tinha visitado um Museu de Marionetes em Lubeck, na Alemanha, e fiz um ensaio fotográfico que ficou muito tempo parado. Quando o Circe me apresentou o protótipo do *starbook*, com o desejo de realizar uma publicação usando este formato, na mesma hora lembrei do museu. O formato remete à forma de um picadeiro de circo, ao mesmo tempo em que as fotos das vitrines se encaixavam com as aberturas das páginas, dando vida e tridimensionalidade ao projeto fotográfico. Foi o encontro perfeito entre forma e conteúdo.

C: Nos meus estudos de encadernação, desenvolvo protótipos que, na maior parte das vezes, são pensados para edição. Como somos também autores/artistas, temos alguns projetos guardados, que ainda não tomaram forma expositiva, por ainda estarem em desenvolvimento criativo. O *Museu de marionetes* foi um desses trabalhos, que anos depois de o ensaio ser feito pela artista/autora Thyana, tomou forma pública. O desenvolvimento e execução desse projeto foi entre mim e Thyana, até agora foram confeccionados vinte exemplares que estão esgotados.



Livro *Museu de Marionetes* (2015).
Fonte: Phonte88

Sobre a exposição “Panorama da Gravura”, como foi feita a escolha dos trabalhos que seriam expostos?

T: Não fiz parte da organização, apenas recebi o convite da Maria do Carmo para participar com meus trabalhos individuais e trabalhos realizados com a Circe. Muitos dos trabalhos do Phonte88, desenvolvi durante meu percurso no Ateliê de Gravura. Minha pesquisa pessoal sempre caminhou junto à minha produção acadêmica.

Onde podemos ter acesso aos trabalhos?

T: Atualmente, o coletivo conta com um Instagram, página no Facebook e *site*.

C: Como estamos passando por uma reformulação, por estar integrando novos membros, as redes sociais estão desatualizadas. Seguem os endereços:

Site: <https://phonte.hotglue.me/phonte88>

Facebook: <https://pt-br.facebook.com/phonte88/>

Instagram: @phonte88

Essa entrevista com os editores do Phonte88, Circe Clingert e Thyana Hacla, foi feita por Nívea Stella Gomes Moraes, por ocasião de uma oficina de colagem para composição oferecida por elas em junho de 2018, no Labed.

Dos editores, as palavras e a materialidade das coisas

As muitas vozes se confundiam com a música. Era Belchior a habitar o Bar dos Amigos em sua relação hermética com o presente. Ouve-se o estalo de cada lata de cerveja e conversas variadas, afinal vivemos no mundo dos mitos, a máquina mitológica não para, inclusive na relação sobre o eu. Estamos a contar nossas histórias, todos nós. A experiência é um produto.

– Comece com aquele poema seu, sim? “Dos palmeras”. Então, as palavras vieram do poeta e editor argentino.

Dos palmeras

Una vez escribí un poema
sobre un cocotero y los comedores de loto
y mi obstinada renuencia a comer
y a dejar de sentir el dolor encendido
de la falta que había ocurrido lejos.
Ahora veo de nuevo una palmera.
Las hojas que se mecen tranquilas
me indican que las cosas
no son tan dramáticas.
Un pájaro amarillo se posa en una teja.
Mira, mira
y arranca para otro lado.

(Ignacio Maroun. Em yungwerther.com, 2017)

– É possível perceber que se trata de um poeta, tens estilo... Mas me questiono sobre como se dá sua relação com o *blog*? Afinal, trata-se de processo de escolha, de editoração. Como é esse processo, como funciona?

– Manter um *blog* é um desafio enquanto projeto de edição, porque é necessário subir ou postar material em período determinado. Seja semanalmente, ou diariamente. O desafio fica mais denso pela necessidade de polir o texto, às vezes é um processo mais longo do que o que se pede em um *blog*.

Ignacio, que se sentava com ar estrangeiro, parecia conter um tanto de fascínio, ainda que já menor, por estar há algum tempo em Belo Horizonte. Mas os bares não funcionavam às 18 horas, início da noite em sua cidade, na Argentina.

– Lembro-me de me contar... – Observas? Um instante e o passado faz-se presente. – que o trabalho com o *blog* se parece com uma exposição, que você está a colocar poemas e a criar um movimento de rotação, como também na escrita, onde se altera o que já está postado.

– Exato. Por isso, eu acho que postar em um *blog* é fazer um “work in progress”, porque a gente pode voltar ao *blog* e editar os textos que já postou. Assim, os leitores do *blog* assistem não só à “criação estética”, mas também ao trabalho feito nesse texto. Acho que essa é uma das possibilidades da edição virtual: do *blog*, do *site*.

Fora, nas ruas, os carros faziam seus barulhos intermináveis, carregando pessoas para todos os lados, enquanto na mesa as latas iam se esvaziando, dando um toque a mais de ludicidade à conversa que se materializava.

– Pensando no que estamos trabalhando, o processo de edição artesanal, a ideia da materialidade do livro, e tendo ciência dessas coisas, vem à sua cabeça lançar uma versão física, um livro sobre os escritos de seu *blog*? – perguntou Willian.

Ignacio falou das contradições, ou da falta delas sobre os aspectos de leitura. Disse sobre manter um *blog* e convidar o leitor a assistir uma forma de escrita. O leitor estaria a ver a experiência da escritura, sem tirar da cabeça que se pode ter um livro e que inclusive, às vezes, os leitores podem vir a ser diferentes, o que conduziu o pensamento e a fala de Willian ao plano das alterações. O livro artesanal tem uma característica parecida com a do *blog*, pode-se alterar a sua composição, mesmo que cada exemplar da tiragem seja parecido com os outros, nunca é completamente igual, cada um apresenta sua particularidade.

Desdobramentos à parte, surgiu a questão: o que é um livro?

– Penso que precisamos de mais cerveja. – Um *blog* é um livro?
– Pergunta difícil, precisamos de tempo para discutir. – Pensaram em Deleuze e Guattari, sobre como o livro não tem objeto nem sujeito e em como as matérias que o compõem são distintas, formando-se em outro tempo, em outra data, em uma velocidade única. A cerveja trouxe outras épocas, e houve época em que as paredes eram os livros, por onde passavam os pensamentos, e o *blog* literário está a ser usado como um mural, onde se projetam as literaturas.

– Eu gosto que você fale das paredes, porque, tanto na parede como no *blog*, a diacronia é fundamental, a passagem do tempo é um fator a ter em conta. Um livro é um produto acabado. Ele não muda. – A percepção sim, interrompeu Willian. – Sim, a percepção ou se alguém pega uma caneta e faz um rascunho. A parede, por outro lado, mantém a passagem do tempo na sua materialidade. Uma pessoa pode ir e fazer um grafite, outra pessoa faz outro. Depois, alguém vem e faz uma pichação, depois outro vem e pinta tudo branco de novo, e é assim. O *blog* é a mesma coisa, trabalha com uma materialidade determinada pela passagem do tempo.

– O *blog*, falo por ter experiência com um antigo que se chama “depoisdascurvas”, no qual postava com mais dois amigos, tem a ideia do *feedback*. Lembro que recebíamos *e-mails* sobre os escritos, era algo novo, as pessoas liam e comentavam o que liam.

Falou como uma recordação. Parecia uma dessas partes em que o assunto não ia andar, mas, para o espanto, andou. Ao que Ignacio responde:

– Eu acho interessante o fato de que a transmissão e a comunicação se davam por *e-mail*. Os meios virtuais são vias que a literatura ainda tem que explorar, assim como o território da edição artesanal. Se a literatura tem alguma função, é explorar, acho.

– A literatura marca um território, ou desterritorializa, provoca linhas de fuga em pleno domínio sistemático.

– Isso mesmo. Falando do seu projeto, a parede é uma presença muito importante. Não só como conteúdo, como tema da escrita, mas como uma presença constante no seu livro. Agora me lembro de seu

poema “sobre a noite escura, a parede fala” e assim repetidamente. Fico muito interessado na condição da parede no seu livro, pensando nela como um suporte, como a edição artesanal, que é uma pergunta pelo material no que se escreve e onde se escreve.

– É importante pensar sobre esse aspecto além da teoria do lugar, de onde fala o autor. Principalmente pensando na edição artesanal utilizada na autopublicação, em que entra ainda mais a figura do autor.

A cabeça faz o movimento de concordar, e Ignacio toma a palavra remetendo a uma questão teórica importante. – Eu concordo com você. Eric Schierloh, um poeta e editor argentino, diz que o poeta contemporâneo tem que ser também um editor.

– O que pode ser traçado como uma luta contra o mercado editorial, apesar do emprego do verbo *ter*, que coloca sobre o autor a condição, como uma necessidade, e não uma possibilidade; observou Willian.

Ignacio, que nesse momento, meditava ao tomar mais um gole de sua cerveja, ponderou sobre esse prisma.

– Sim, e também nesse transformar-se num artista completo está a função da literatura de mudar as coisas que toca. Por exemplo, uma parede pode ter uma função de proteção de uma casa, algo assim. Mas quando a literatura intervém na parede, essa parede torna-se outra coisa. A mesma coisa acontece com o material com que a gente faz uma capa. Tomando como exemplo o violão da música de Geraldo Azevedo, “Bicho de sete cabeças”, começava a tocar –, o seu livro: uma radiografia, deixa de ter essa função de representar os ossos de uma pessoa e passa a formar parte da materialidade do livro. Cobra outro sentido esse material.

– Nesse sentido, pode-se dizer que a matéria usada para se compor um livro ganha ânima, é alimentada pela alma de seu autor. No caso de quem escreve e se publica, é como se fosse uma alma mais fechada em si, porém aberta para as significações. Essa mudança interfere estruturalmente em como se olha o objeto. Se antes não há uso, o sentido é esvaziado, mas, quando é colocada em composição artística, a matéria se eleva. Gostamos de criar e gostamos de ver o que é criado, ou ressignificado.

– Isso mesmo, manter um *blog* também oferece a possibilidade de trabalhar com a materialidade do *site*. Você pode mexer com o código de programação do *site*, o *html*, e pode utilizá-lo como material

da literatura mesmo, como uma das possibilidades que oferece a edição num *blog* em relação ao conteúdo que a gente quer postar. É um trabalho profundo com a materialidade, sendo a materialidade, nesse caso, um código de programação, claro.



O trabalho de editar, recortar e ver o que precisa entrar no texto é bem complicado, pois como colocar a carne na escrita? O ambiente, agora mais agitado, como se quisesse entrar no texto. Dizer que tocava Sérgio Sampaio e que não veio deles a escolha, que a cerveja era barata o suficiente para que universitários pudessem beber, embora estivesse cara, mas é o Bar dos Amigos e, como diz Octavio Paz, “solo podemos hablar con verdad de aquello que nos inspira y apasiona”. O tempo move-se impiedosamente sobre as questões humanas, e as palavras, algumas saem como grito, outras, como um sussurro. E Willian recitou o poema sem anúncios, o seu poema, sentado à mesa do bar.

Imagino

Desperto de minha morte todas as manhãs
e nada é mais forte que essa criação de luto
As coisas refletem outras,
coisas que carregam melancolicamente
todas as verdades: o desesperismo. Se pudesse
vomitaria cada parte condicionada que se aloja
em mim, sei que jorraria dos pés aos sonhos,
boa parte podre de sangue e mente, imagino
ficar mutilado.

Imagino a doce morte de todas
as manhãs, um poder que não suicida...

Velo o corpo das massas, caídos e
suspensos por pregos que sustentam
a imagem da cruz. Meu corpo treme, quero
arrebentar, estourar minhas mãos, rasgá-las
ver o suco do fruto que sou escorrer
até me livrar... até me livrar das correntes

citadas, posições moldadas, me foder
pras fracas definições, tudo é palavra
falamos e morremos, morremos de discursos.

Imagino a doce morte de todas as palavras,
e a vida que floresce nas manhãs de luto¹.

– Eu acho que se a gente tivesse que definir qual é o trabalho da literatura com o material, seria como você diz nesse poema: “Cortar as mãos para ver o suco.” Quando a literatura mexe com o material, está cortando o material para ver sua interioridade. Eu gosto muito da edição do seu livro. Na primeira página mesmo, a gente pode ver que há uma preocupação com a disposição do texto na página. Essa é uma pergunta que não se pode evitar depois de Mallarmé: pergunta pela folha em branco, como preenchê-la. E o que você faz é dar volta no título. Nessa disposição, a gente pode pensar num trabalho específico com a folha e com o material: dar nele volta, como uma luva. Por isso não acho casual o uso da radiografia como capa: esse material usado pela medicina para olhar o interior dos corpos, num livro que tenta mexer com um material como é a folha. Dar outro sentido.

Willian fala do subtítulo de *Desastre*, que é “baile da percepção”, e é possível perceber na capa que acontece esse baile, pois olhando pelo reflexo da radiografia, o escrito, ao contrário do título, estará a ler da forma como *deveria* ser escrito. É como perceber o corpo que percebe a relação de viver, agir e reagir com o mundo, sabendo, porém, que se existe só.

– Na edição artesanal, o material utilizado requer um olhar, é como se pedisse para ser observado.

– Sim, o material na edição artesanal sempre deve ser observado. Na edição industrial às vezes esquece-se o material com que se faz o livro. Na edição artesanal, o leitor não pode não se dar conta da feitura desse livro, está forçado a tratar o material como dimensão de leitura.

– Dando uma mexida no assunto, já que a música mudou, pude notar que seu *blog* tem a presença de traduções de poetas brasileiros, sendo eles Leminski e Manuel Bandeira, salvo o engano que a memória

¹ DIAS. *Desastre*, p. 17

pode acusar. Como funciona o seu trabalho de tradução, já que a tradução requer algo muito manifesto? Exige ser poeta para se traduzir poesias?

– A tradução mesma é também um trabalho teórico. Um trabalho que tem no seu núcleo a proposta de mostrar: não só mostrar um texto a outros falantes. Essa é a razão histórica para que exista a tradução. É um gesto generoso. Com minhas traduções, nesse caso, eu estou pensando no leitor de poesia argentino, que talvez não conheça alguns textos imprescindíveis da literatura brasileira. Mas também quando um tradutor muda de uma língua a outra, tem que tomar decisões, de onde mostrar a feitura do poema. Eu acho que uma boa tradução não é transparente, mas é uma que faz funcionar esse poema em outra língua. Para isso é necessário mostrar algo. A tradução é um trabalho de demonstração. Nesse sentido, a tradução é como a edição artesanal: em mostrar o material, como falávamos. Mas também mostrar autores desconhecidos. Muitas vezes, a edição artesanal é a via para dar a conhecer autores que não conseguem entrar no mercado editorial e que, muitas vezes, publicam através de uma autoedição.

A entrevista com Ignacio Maroun, poeta editor argentino que, em 2018, esteve presente na UFMG em intercâmbio, foi realizada pelo também poeta editor Willian Dias, que publicou seu primeiro livro, *Desastre ou baile da percepção*, em meio ao processo de curadoria da ZIP, Zona de Invenção, Poesia &, no Centro de Memória da Fale/UFMG, respondendo ao chamado de Ricardo Aleixo para integrar a curadoria coletiva. Os poemas de Ignacio Maroun, assim como suas traduções de poesia, podem ser lidos no *blog*: <http://yungwerther.com>, onde ele posta desde 2017.

Iago Passos: arte poética e edição artesanal

Ao participar do Terças Poéticas em 2011 – um evento do Palácio das Artes, em Belo Horizonte –, com a leitura de poemas autorais, o jovem Iago Passos observou que muitas pessoas ainda gostam de poesia e, a partir daí, resolveu se dedicar à arte.

Hoje, já tendo publicado vários poemas em diversos meios de divulgação, como fanzines, jornais e *blogs*, ele conta que pensa a poesia em sua materialidade. Para o jovem escritor, tudo interessa na hora da edição dos livros: desde o tipo de papel até encadernação e, claro, a escolha da poesia. Por ter ingressado no universo da poesia antes de entrar no campo da edição, Iago relata que seu lado poeta constantemente influencia seu lado editor, sendo a edição uma expansão do poema. Mas o contrário também acontece à medida que o poeta vai ganhando experiência com suas edições independentes. Ele explica: “Os conhecimentos adquiridos como editor influenciam cada vez mais minha escrita, tornando-a sintética, reduzida e depurada, uma vez que edito e reedito meus textos várias vezes.”

Seu primeiro livro, *Mínimo*, foi publicado em 2013 e contou com a parceria do Coletivo 4e25, responsável pelo projeto gráfico e pela edição. À moda artesanal, bem típico de uma edição independente, a capa foi confeccionada em papelão e o miolo costurado manualmente. Já *Luzes em Trânsito*, seu segundo livro de poemas, lançado em 2014, foi feito com consultoria e edição das artistas e designers Circe Clingert e Clarice Lacerda.

Desde março de 2017, Iago desenvolve o Colaboratório Gráfico, uma oficina de imersão e discussão sobre as práticas artesanais e os diversos conceitos de livro. A partir dessas oficinas, ele começou a trabalhar em projetos editoriais de outras pessoas, colaborando, por exemplo, com o livro *Bubuia*, de Jéssica Martins, publicado pela editora Patuá em 2017, e com o disco-livro *Deshaicais 33*, de Dudu Luiz Souza.

Iago ministrando uma oficina do Colaboratório Gráfico, no espaço Lume 7.

Foto: Gabriela Guimarães.



Quando questionado sobre o papel das pequenas editoras e sobre as novidades que elas acrescentam ao cenário literário contemporâneo, Iago Passos afirmou que considera delicado o momento em que o mercado editorial se encontra. Em sua concepção, nas grandes editoras não há espaço para diversidade e autores iniciantes, o que seria resultado de um olhar puramente mercantil, cuja prioridade está mais relacionada ao lucro do que à qualidade dos processos editoriais. É nesse ponto que as edições independentes se inserem para o jovem artista, quando acredita “que os ‘autoeditores’ e as pequenas editoras contribuem imensamente para dar novos ares a este cenário, cobrindo lacunas que grandes editoras não atendem, e favorecendo a bibliodiversidade”.

Ao abordarmos questões mais práticas quanto ao preço dos livros que produz, o editor conta que seu principal critério é o valor gasto na confecção de cada livro, com o material utilizado. Outro parâmetro levado em consideração é o local onde os livros serão vendidos. De acordo com o “nível econômico” dos espaços em que o trabalho estará à venda, Iago

estabelece os preços, demonstrando que, além de poeta e editor, tem consciência social. Mas a questão da venda é um pouco delicada, já que Iago, de forma divertida, afirma não ser um bom vendedor de seus próprios livros, comercializando-os apenas em feiras ou através do Facebook. O poeta ainda preza muito pelo contato com seu público, e preocupa-se com o retorno dele, de modo a transformar a relação com os leitores em algo que ultrapassa o âmbito comercial: esse vínculo se dá, sobretudo, pelo prazer e pela arte. Para Iago, o livro também vai além de seu valor mercadológico, está mais conectado com seus valores pessoais e visões de mundo, sua própria identidade.

Aproveitamos a deixa e questionamos sobre como ele encara as feiras de publicações independentes, ao que ele respondeu que gosta muito desse novo cenário. Acha-o bastante rico e positivo, e torce para que cresça ainda mais, talvez até o ponto de ser possível alcançar uma venda significativa nesses ambientes. O jovem editor opina que “enquanto espaços de encontro e discussão, as feiras viabilizam muito os contatos e parcerias, além de, em alguns casos, contribuir para a discussão sobre o uso e a ocupação do espaço público.”

Mudando um pouco o rumo da conversa, falamos sobre sua experiência como escritor. Iago diz que a dificuldade em escrever um livro pode variar bastante, que ela está no próprio livro, ou melhor, em sua unidade conceitual. O poeta considera essa questão importante, pois para ele é fundamental amarrar todos os aspectos da obra, desde os materiais, tipos de papel, projeto gráfico, até o texto propriamente dito, defendendo a ideia de que o processo criativo de cada um vai se construindo na prática, e que, assim, surgem os trabalhos originais e autênticos. Iago entende que são vários os processos possíveis no momento de se escrever um livro – desde os mais tradicionais aos mais experimentais –, e que cada pessoa tem seu potencial.

Ao pensarmos um pouco mais no ofício da edição, quisemos saber sobre suas pretensões como editor independente em um país tão grande quanto o nosso. Iago disse que não tem grandes pretensões, a não ser a de continuar editando e escrevendo pelo simples prazer que essas experiências lhe proporcionam. Além disso, pela necessidade de dar vazão ao que escreve, pelas pessoas que conheceu ao longo desse caminho

e por aquelas com as quais tem a oportunidade de trabalhar e trocar conhecimentos. Ele afirma que seu caminho profissional começou a ser trilhado ao se aproximar de pessoas que já tinham alguma experiência na área editorial, e que, durante um tempo, ficou observando, perguntando, aprendendo, para então começar a trabalhar junto. “Não sei se é o melhor jeito, mas cresci bastante assim e sou muito grato a várias pessoas que, talvez sem saber, me ensinaram.” Em seguida, Iago nos conta um pouco sobre um de seus trabalhos:

Xirê é o meu primeiro livro mais experimental, e o primeiro em que idealizei todo o projeto, desde a escrita até o seu modo de apresentação, tipo de papel etc. São fac-símiles de poemas para Orixás (divindades de matriz africana), inscritos letra por letra, utilizando um carimbo tipográfico, em papel Kraft 80g, intercalado com os mesmos textos manuscritos em aquarela preta, em papel vegetal na frente e no verso, de modo que o texto se torna legível, compondo uma imagem ruidosa.



Capa e miolo do livro *Xirê*, de Iago Passos (2015).

Foto: Iago Passos.

Quanto ao papel do editor no mercado editorial, no qual temos diversos livros à nossa disposição e inúmeras plataformas de autopublicação, Iago Passos diz que

[...] o pequeno editor “refresca” o mercado, enxerga as lacunas que aí estão e as preenche, criando, com o que, para mim, revela a postura crítica e ideológica do editor, contribuindo assim para as discussões culturais, políticas e ideológicas de sua época.

Assim ele mostra, mais uma vez, que, além de escrever e editar seus livros, se preocupa com as questões socioculturais que envolvem seu trabalho.

Conversamos também sobre seu projeto atual, e ele nos revelou que está editando, junto com Marcelo Dolabela e Luciana Tonelli, a tese da Flávia Lanna, chamada *Um conto, um canto, um encanto: a história, o mapa, a música em Belo Horizonte*. Defendida em Portugal no ano de 2016, a tese discorre sobre os movimentos iniciais da música em Belo Horizonte e sua potência transformadora dos espaços urbanos. Segundo Iago, esse é o trabalho que tem lhe exigido maior fôlego e atenção.

Para encerrar, perguntamos o que significa ser poeta e editor, e ele respondeu que essas duas facetas representam uma oportunidade de trabalhar com afeto. Aos que desejam ingressar no mundo da criação poética e editorial, Iago Passos deixa a seguinte mensagem:

“Experimentem. De tudo. E tentem aprender com tudo.”

Essa entrevista com o poeta e editor independente Iago Passos foi realizada em 2018, a partir de roteiro elaborado por Maria Eduarda Hilarino Drumond e Leydiane Silva. Verônica Marques foi a responsável pela redação.

Maíra Nassif e o nascimento da Relicário Edições

Quais eram seus principais interesses e objetivos quando decidiu abrir a editora? Você sentia alguma lacuna no mercado editorial mineiro que pretendia preencher? Poderia contar um pouco da história da Relicário?

Maíra: A existência da Relicário se confunde com meu percurso acadêmico e profissional, que se deu da seguinte forma: tenho graduação e mestrado em filosofia, e, após o término desse período da pós-graduação, decidi fazer uma pausa e não ingressar direto no doutorado. Nesse meio tempo tentei dar aula, mas, diante das portas fechadas, acabei aceitando uma oferta de trabalho para ser produtora editorial em uma editora de livros acadêmicos. Eu nunca havia cogitado essa possibilidade e nem sabia como exercer essa função. Com DEZ dias de treinamento estava eu diante de duas dezenas de livros em produção, cada um em uma etapa, e fui literalmente obrigada a aprender na prática. A ideia de fundar a Relicário veio um ano após meu trabalho como produtora editorial nessa editora. O aprendizado adquirido nesta função me impulsionou a lançar à frente meu projeto, para publicar livros afinados ao meu gosto pessoal e à minha formação. Aproveitei meus contatos acadêmicos com meus professores de filosofia/estética, e foram dessas áreas os primeiros livros publicados pela Relicário. Realmente faltava uma editora por aqui para acolher esses projetos, sem tratá-los simplesmente como livros técnicos, dando a eles um cuidado particular. A

partir daí, várias portas se abriram e um livro foi chamando o outro, através de indicações e do próprio conhecimento dos livros publicados. Além dos acadêmicos, há também a linha de literatura, e esse é o espaço em que atuo com projetos mais autorais e desejos pessoais. Percebi que havia, sim, uma lacuna e que muita coisa poderia ser realizada, principalmente no quesito traduções.

Como acontece o diálogo entre você (como editora), o/a autor/a e o/a designer na construção dos livros da Relicário?

M: O diálogo é um pressuposto em todos os momentos da produção de um livro pela Relicário. Não há etapa que siga para a próxima sem a conversa e aprovação de todas as pessoas envolvidas. Apesar de ser a coordenadora de todo o processo, e demandar e acompanhar todas as etapas, não concebo a ideia de ser a dona do processo, pois acredito que todas as pessoas envolvidas têm muito o que contribuir para o melhor resultado. Não sou formada em design e justamente por isso contrato os serviços de pessoas que sabem melhor do que eu como fazer um projeto gráfico. É óbvio que peço ajustes e que até recuso alguns projetos, mas sempre com a exposição das razões. Nada é resolvido de forma autoritária. Com os autores, a transparência também é a regra. Eles aprovam e acompanham a revisão, precisam aprovar a diagramação e também o projeto gráfico e proposta de capa. Nunca prosseguiremos com um livro que não tenha passado pelo crivo do autor, afinal aquele objeto é a morada de seu texto e merece toda a consideração.

Você considera o trabalho da editora (ou de algum livro específico) como experimental, com propostas inovadoras não muito comuns em outras editoras?

M: Em outras entrevistas já falei que a Relicário não busca reinventar a roda no que diz respeito à edição de um livro, mas fazer da melhor forma possível o trabalho com esse objeto complexo que não se resume à sua forma material – afinal seu conteúdo espiritual ultrapassa tempos e espaços e transcende o objeto que está em nossas mãos –, mas ao mesmo tempo necessita de uma materialidade que confira dignidade ao seu conteúdo, através de uma forma atraente, confortável e que forneça alguma experiência estética ao

leitor. Embora tudo isso não seja exatamente uma inovação, considero que seja um conceito importante na produção cuidadosa de um livro. Cada livro é único e merece ser pensado em sua singularidade.

Você já teve alguma experiência com edição artesanal (não industrial)? Já editou algum texto próprio?

M: Não tenho experiência com edição artesanal de modo integral, mas alguns livros contam com capas impressas artesanalmente, como a serigrafia. Como as cópias de nossos livros são a partir de quinhentos exemplares, não compensaria fazer a impressão artesanal do miolo. Mas sim, para as capas tenho muito apreço pelas impressões artesanais. Acho que elas ganham um caráter tátil e aproximativo muito maior do que as capas impressas em gráficas convencionais. Tenho muito mais vontade de tocar em um livro com impressão artesanal e sentir a textura da tinta e do papel, do que tocar em um livro com laminação padrão. Na Relicário nunca editei um texto próprio, mas sou da geração que escrevia e imprimia os próprios fanzines. Em 2000, aos 15 anos, tive um fanzine com uma amiga e produzíamos nós mesmas o conteúdo e a montagem, para depois xerocar e distribuir para os amigos. Acho que aí uma fagulha editorial já havia se acendido.

Como você financia seus projetos editoriais?

M: No caso de publicações acadêmicas dependemos do apoio de agências de fomento à pesquisa para produzi-las, pois muito dificilmente tais produções são pagas com suas vendas, na maioria das vezes inexpressivas. No caso de publicações de literatura são feitos investimentos da própria editora, pois o retorno já é um pouco mais garantido, embora vez ou outra com certa lentidão. Felizmente, no caso de traduções, contamos com programas de apoio vindos das embaixadas de vários países, que financiam parte do trabalho de edição e nos ajudam a viabilizar nossos projetos de trazer para o português textos que dificilmente viriam pelas grandes editoras.

Essa entrevista com a editora da Relicário Edições, Maíra Nassif, foi realizada em 2018 por Pedro Rena.

Hernán Vargascarreño, um editor do exílio

Como é ser poeta na Colômbia e como foi criar a editora e a revista *Exilio*?

Ser poeta na Colômbia é ir contra as instituições, é sê-lo apesar da dor do país pelos contínuos assassinatos do Estado ou das forças paramilitares; ser poeta na Colômbia é sobreviver ao horror, pois a pureza da poesia tem que lidar com a infâmia dos poderosos: banqueiros, políticos, forças armadas, direitistas, igreja...

Sempre fui um amante dos livros, do texto escrito, aquele que te pode revelar a ti mesmo. Creio que por isso nasceu meu selo editorial, porque queria participar, ser culpado de editar certos livros, certos poetas que queria editar. Cada livro é um parto que me agarra mais à vida.

Conte se já usou seus livros ou livros da editora *Exilio* em suas aulas.

Sou docente de literatura há 35 anos e cada vez que tenho oportunidade uso parte dos livros que editei como tema das minhas aulas; poetas e narradores que publiquei foram lidos, apreciados e compartilhados por meus alunos.

Quais critérios de seleção utilizou na organização das antologias que editou?

Organizei muitas antologias, tanto de um único autor, quanto de vários autores. O critério para fazê-las é sempre o mesmo: o gosto intuitivo pela beleza da poesia.

Quais são as perspectivas das feiras e editoras independentes na Colômbia?

Não pude participar de feiras editoriais independentes muitas vezes. Não há incentivo. E vender não é minha meta final. Prefiro compartilhar, obsequiar, intercambiar o que edito.

Sabemos que o mundo do impresso está em crise e que está ocorrendo uma transformação do modo de produção e difusão do livro. Levando em conta o que tem observado no mundo editorial, quais são os caminhos que os editores e editoras colombianos independentes estão tomando para publicar seus livros?

Nós que seguimos editando de maneira independente fazemos isso correndo o risco da ruína, não há saída: aposta-se em ganhar alguma felicidade, mas sempre com o risco de perder algum dinheiro.

Quais foram os critérios para a escolha das nomenclaturas dos livros de um único autor: antologia, poesia seleta, obras reunidas, coleções etc.?

Há uns quinze anos tomei gosto por apostar na publicação de antologias de um autor. Muitas vezes não podemos voltar a comprar certos livros que nunca foram reimpressos e, ao conseguir ter toda a obra de um autor dividida em vários livros, o exercício de ler todos eles para selecionar o melhor – segundo critério próprio – se converte em uma obsessão que finalmente chegará às mãos de leitores ávidos, que sempre souberam agradecer este tipo de antologia.

Qual você acha que é o maior desafio na produção de edições bilíngues?

O maior desafio dos editores bilíngues sempre será a falta de tradutores. A Colômbia não tem tradutores, nenhuma editora está pagando em nosso país para traduzir. De forma que nós que traduzimos, o fazemos por gosto próprio, sem nenhum pagamento, e inclusive alguns, como eu, acabamos pagando a edição dos livros que nós mesmos traduzimos. Faltam cursos de tradução, tradutores profissionais, mas antes de tudo, falta emprego para

os tradutores. Na Colômbia há apenas uma bolsa de estudos, para um único tradutor, e, além disso, com muitas restrições e com remuneração muito baixa.



Na Candelária, centro de Bogotá, em 2019, Hernán (esq.) e seu companheiro David (dir.), vendendo livros de poesia das Ediciones Exilio. Foto: Sônia Queiroz.

Em quais livrarias o leitor pode encontrar os livros das Ediciones Exilio? Eles podem ser encontrados em outras cidades da Colômbia ou fora do país?

Ser editor e distribuidor são dois ofícios muito diferentes. Sempre foi um problema para os editores independentes o tema da distribuição. Os livros das Ediciones Exilio só estavam disponíveis em quatro livrarias de Bogotá até cerca de um mês atrás, mas agora firmamos um contrato com um distribuidor que nos permitirá chegar em mais livrarias, mais cidades e feiras literárias do país. Claro que desde que existem as redes sociais podemos vender pelos correios para qualquer cidade do país. E quanto ao exterior, só saem os livros que algumas pessoas compram quando estão de passagem por Bogotá.

Essa entrevista com o poeta, tradutor e editor independente colombiano Hernán Vargascarreño foi realizada por André Figueiredo, em 2019, por e-mail, traduzida do espanhol ao português por Anna Gabriela Teixeira e revisada por Milena Martins. Essas atividades foram desenvolvidas no âmbito da disciplina optativa Edição de Traduções, no primeiro semestre de 2019.



Publicações Viva Voz

As formas do eletrônico: o e-book e a literatura digital

Juliana Campos

Editoras mineiras: o lugar da poesia

Sônia Queiroz (org.)

Patrícia Fonseca (org.)

Editores: arte e técnica

Sônia Queiroz (org.)

Os livros e cadernos Viva Voz estão disponíveis em versão eletrônica no *site*: www.labeled-letras-ufmg.com.br

E23

Edições independentes, movimentos culturais e tecnologias alternativas / Organizadores: Mário Vinicius, Sônia Queiroz. – Belo Horizonte : FALE/UFMG, 2022.

144 p. : il., p&b. (Viva Voz).

ISBN: 978-65-87237-61-9 (impresso)

ISBN: 978-65-87237-60-2 (digital)

1. Editores e edição – Brasil. 2. Editores e edição – América Latina. 3. Editoração . 4. Criação (Literária, artística, etc.). 5. Autoeditoração. I. Queiroz, Sônia. II. Vinicius, Mário. III. Universidade Federal de Minas Gerais. Faculdade de Letras. IV. Título. V. Série.

CDD : 070.5



As publicações Viva Voz acolhem textos de alunos e professores da Faculdade de Letras, especialmente aqueles produzidos no âmbito das atividades acadêmicas (disciplinas, estudos e monitorias). As edições são elaboradas pelo Laboratório de Edição da Fale/UFMG, constituído por estudantes de Letras - bolsistas e voluntários – supervisionados por docentes da área de edição.

Composto em caracteres Verdana e impresso a *laser* em papel pólen bold 80 g/m² (miolo). Acabamento em kraft 420 g/m² (capa) e costura artesanal com cordão encerado.