

9 COMUM 1985

Livro: teoria e prática

Forma e conteúdo do
jornal

A morte nos meios de
comunicação de massa

Godard, Jango e o
fotograma

EDITORIAL

Os artigos publicados no número 9 da revista *Comum* tratam de um mesmo tema — os veículos de comunicação — em sua diversidade: o livro, o jornal e os meios audiovisuais.

No momento em que se inaugura entre nós a Galáxia de Gutenberg, publicamos um bloco de quatro artigos sobre o livro. Antônio Houaiss apresenta o tema e introduz o trabalho sobre *Preparo e Apresentação de Originais*, de Irene de Menezes Doria. Fernando Sá sugere um *Roteiro de Produção Gráfica* e Valdir Premero discorre sobre a fabricação e o uso do *Papel* enquanto matéria-prima na impressão.

Nelson Dimas Filho, no seu artigo *Produto da Revolução Industrial tão Antigo quanto a Cristandade*, revê a avaliação histórica que, ignorando as origens de narrativa jornalística na Antigüidade Clássica, atribuía apenas à Revolução Industrial a criação da forma e do conteúdo do jornal.

Quando a Morte é Festa, de José Carlos Rodrigues, pensa como o fato solitário de morrer é transformado em representação coletiva, seja através das manifestações diante de cadáveres notáveis (como Jardel Filho, Elis Regina, Garrincha, Clara Nunes, Juscelino Kubitschek e Mariel Mariscot), seja pela construção da morte nos Meios de Comunicação de Massa. Trata-se de um importante acréscimo a seu livro *Tabu da Morte*, pois especifica os processos rituais funerários no contexto recente do Brasil.

O ensaio de Carlos Deane discute, a partir das articulações do fotograma, a produção do sentido nos filmes de ficção e nos documentários. Carlos toma como registro os filmes *Sauve qui peut (la vie)*, de Jean-Luc Godard e *Jango*, de Silvio Tendler.

EXPEDIENTE

Secretaria de Redação

Eduardo Neiva Jr.
Fernando de Almeida Sá

Conselho Editorial

André Lázaro
Carlos Henrique de Escobar
Carlos Deane
Eduardo Neiva Jr.
Fernando de Almeida Sá
José Henrique de Carvalho
Luis Carlos de Oliveira

Publicidade

Anidia Martins Rodrigues
Antonio Luis de Araújo Gomes

Capa

Ivan Viana

Composição

Linolivro
Rua Dr. Odilon Benévolo, 189
Benfica — Rio de Janeiro — RJ

Impressão e Acabamento

Editora Vozes Ltda.
Rua Frei Luís, 100
Petrópolis — RJ

Comum é uma publicação da FACHA
Faculdade de Comunicação
e Turismo Hélio Alonso,
Rua Muniz Barreto, 51
Rio de Janeiro — RJ
CEP 22250

COLABORAM NESTE NÚMERO

Antônio Houaiss

Filólogo, Editor, Escritor e Membro da
Academia Brasileira de Letras

Carlos Deane

Jornalista e Professor da FACHA

Fernando de Almeida Sá

Jornalista, Professor da FACHA e
Responsável pelo Planejamento
Gráfico da Editora Vozes Ltda.

Irene de Menezes Doria

Bibliotecária e Consultora Técnica
em Documentação

José Carlos Rodrigues

Antropólogo, Professor da PUC-RJ,
Bolsista do CNPq e da ANPOCS

Valdir Premero

Gerente Industrial da Champion
Papel e Celulose S.A.

SUMÁRIO

Editorial	1
Do Livro — Antônio Houaiss	5
Preparo e apresentação de originais — Irene de Menezes Doria ...	15
Pequeno roteiro de produção gráfica — Fernando de Almeida Sá ...	54
Papel — Valdir Premero	64
Produto da Revolução Industrial tão antigo quanto a Cristandade — Nelson Dimas Filho	77
Quando a morte é festa — José Carlos Rodrigues	88
Godard, Jango e o fotograma — Carlos Deane	107
Resenhas	113

Comum, v. 2 — n. 9 — 1985

Rio de Janeiro, Faculdade de Comunicação e Turismo Hélio

Alonso, 1985 — v. 19cm.

123 p.

1. Comunicação — Teoria. I. Título.

CDD 001.501

DO LIVRO

Antônio Houaiss

1 É costume, hoje em dia, reconhecer no livro um objeto cultural evanescente. É de fato possível que os recursos técnicos que se estão desenvolvendo na linha da eletrônica e da cibernética venham a lograr produzir com tal facilidade e personalização de uso objetos sucedâneos do livro, que venham a ser o “livro” de amanhã. Não será improvável que tal “livro” venha a ter algumas das seguintes características novas: a) será o livro antigo (quero dizer, o atual), seja, uma composição com caracteres convencionais que representem uma cadeia fonológica da nossa cadeia falada e/ou escrita e/ou mentada — prestando-se, nesse caso, a todos os fins atuais dos livros atuais, quer de poesia, ficção, arte dramática, quer de técnicas e ciências e filosofias e etcetrias; b) encerrará um índice incomparavelmente mais expedito, pelo número de entradas e referências (inclusive para fins lexicográficos exaustivos), pois localizará quase instantaneamente o que se contiver no “livro”, fazendo-o, mesmo, cumulativo ou crítico ou comparativo, ou tudo isso junto; c) ampliar-se-á na sua capacidade portadora ou exibidora, pois poderá oferecer concomitantemente, para cotejos, passagens várias de outros “livros” ou livros (que ainda perdurarem...); e d) poderá ser conexões explicitamente estabelecidas com quaisquer outros universos informáticos ou semiológicos. E o que se diz aqui de *livro*, com aspas ou sem elas, dir-se-ia de quaisquer

periódicos, de quaisquer textos que hoje em dia constituem o cosmo da matéria verbalizada e gráfica.

1.1 Isso será um avanço incomparável, se perdurar um traço do livro de hoje, do ponto de vista do usuário: e esse traço será (é) o de poder ser levado, sob o sovaco (ou axila), para um cantinho e manuseado ao sabor dos caprichos estritos do usuário solitário (ou a dois, a seu critério): o velho ideal de estar num cantinho com seu livrinho — *in angello cum libello*.

1.2 Esse horizonte é um dos futuríveis da comunicação “livresca”. É que esse horizonte comporta outros futuríveis. Por exemplo, o “livro” pode ser enriquecido pela icônica (estática, isto é, fotográfica, ou cinética, isto é, cinematográfica), pela fônica (glótica, melódica, rítmica, musical, sonora, insonora, acústica, anacústica) e, se se quiser, pela sensorial de quaisquer sentidos (tácteis, para os cegos ou quase e os lúbricos ou quase, olfativos, gustativos etc. etc. etc.).

2 Esse horizonte ampliado não é o da aldeia global. Esta, “ortodoxamente”, supõe, a um tempo, uma total direção centralizada, com total massificação e uniformização da informação, com total predomínio da oralidade: massificação é despersonalização ou robotização, e oralidade é, se plena, a impotência da intercomunicação crítica em nível de busca de mudanças estruturais: a oralidade pode conseguir o estertor ou estrebuchado da massa, mas não pode, já hoje, dar ao homem um projeto crítico, uma postura teórica, um anseio utópico, isto é, uma teoria política. A aldeia global é essencialmente estacionária, imobilista, automatizadora e acrítica — com muita efervescência de formigueiro, com o que não quero ofender as formigas, apenas estabelecer uma esquecível diferença.

3 Entre a atualidade do livro e a do “livro” parece impossível pensar o tempo de trânsito — pode ser gradual, pode ser por fases, pode ser subitâneo, pode ser remoto, pode ser dentro de anos poucos, pois está na linha do horizonte, repito. O futuro dirá, provavelmente, que os dois tipos de *livro* — o com aspas e o sem elas — perdurarão, para fins diferentes, consoante as opções que venham a ser socialmente gestadas em função dos leitores e “leitores”. Seja como for o futuro, o livro é o instrumento de

cultura fundamental (ou o instrumento fundamental de cultura) — ainda que com características lúdicas muito precárias, se comparado com os outros meios sociais de comunicação e informação escritas (os periódicos e afins, revistas, magazines) ou vistas (as artes visuais, a fotografia, o cinema, os videocassetes) ou teleouvidas (o rádio) ou televistas (a televisão) ou tudo isso, portátil e de seleção pessoal, dentro do mercado abundante, por reserva acumulada dos diferentes instrumentos citados e seus combinatórios personalizados.

4 Esse instrumento fundamental de cultura teve, no Brasil, fortuna (sorte, azar) muito vária:

a) na cultura popular emergiu — com provável irradiação no Nordeste e, depois, um pouco por todo o território nacional — a tradição oral, mnemônica — memória fixada ou suportada pela métrica, rimas e estrofes, hauridas no romanceiro luso e peninsular, oral e literatado também, em folhas volantes lá chegadas Deus sabe como: é o “livro” (com aspas para outros fins, que não os antecipatórios), em verdade o folheto, de 8 a 32 páginas, segundo as dobras do “caderno”; oral, deve vir do século XVIII, dos encraves de língua portuguesa; escrito, deve ser dos fins do século XIX e inícios deste, neste caso com uma fortuna (sorte) incomparável: cada folheto, destinado a ser lido por quem saiba ler em voz alta para ser ouvido pela família e agregados, para uma grei, para um grupo, para uma ocorrência de gente, numa expansão notável, que continua a cumprir seu destino unificador, de língua, de ideais, de aspirações, de reivindicações, de informações, não havendo ainda razões convincentes para garantir-nos que sua função seja a de manter em estado retardatário e reacionário o psiquismo do auditório, digo também e sobretudo, da audiência junto à qual floresce; antes pode ser visto como forma de resistência a todos os tipos de — como as podemos chamar hoje — modernizações conservadoras;

b) na cultura dita erudita, ou “superior”, ou “propriamente dita”; nesse caso, o livro tem tido fortuna equívoca, uns o acham com enorme sorte, outros, com enorme azar, bem entendido, mau azar.

5 Como estou no segundo caso, em lugar de arrolar alguns títulos de que podemos, mesmo sem ufanismos, orgulhar-nos (viria desde os apógrafos de Gregório de Matos, passaria por momentos altos como Antônio Manuel de Almeida, Machado de Assis, Euclides da Cunha, Lima Barreto, Mário de Andrade e chegaria a Carlos Drummond de Andrade), busco dar minhas razões porque suspeito que no Brasil o livro teve má, péssima fortuna (mau zambo, mau azar, má sorte, urucubaca, em suma):

a) não tivemos impressão no Brasil senão com a vinda da família real portuguesa; as ocorrências anteriores, contáveis por poucos dedos de uma só mão, são fatos premonitórios, mas ainda assim marginais;

b) os manuscritos brasileiros anteriores àquilo se imprimiram em Portugal; e até inícios do século XIX, quando Portugal e Brasil deviam ter, cada um, 3,5 milhões de habitantes, há muitas razões para crer que os letrados em Portugal só chegavam a 2% e no Brasil 0,5%, seja, 70 mil portugueses letrados (ou, como se passará entre nós a dizer pelo fim do século XIX, alfabetizados) e cerca de 16 mil brasileiros;

c) boa parte da impressão dos livros brasileiros do século XIX a primeiras décadas do século XX se fez na Europa, parte na Alemanha, parte em Portugal, grande maior parte na França; nesta, chegou a haver revisores *sur place* (é o que parece induzirem pesquisas recentes) portugueses, que penteariam em não poucos casos os escritos dos nossos autores por demais crioulamente abrasileirados à sensibilidade dos “donos” da língua (e durante muito tempo à própria sensibilidade senhorial brasileira, desejosa de classificar-se em face do vulgo);

d) mas o fato é que, no quadro librário brasileiro, excluídos os livros importados (alguns alemães, italianos, mais espanhóis, bem mais franceses), dentre os quais um certo número de didáticos (*physique, chimie, médecine, diritto...*), temos tido — em época em que a só concorrência para o livro, de início, era o teatro e o sarau e, depois, também o cinema incipientemente, mais as festividades religiosas e para-religiosas, qual o carnaval-entrudo —, temos tido um baixíssimo consumo (editoração e leitura) de livro: estamos amarrados há muito tempo em torno de 1 livro/

per capita/per annum: é que dois movimentos paralelos se eliminam nos seus efeitos livrescos. A saber: de um lado, o percentual de alfabetizados (desde os que vão de apenas saberem soletrar ou apor seu nome num papel, até os poucos que escrevem fluentemente ou falam e lêem alcandoradamente) vem aumentando, sendo crível que, dos 20% de 1922, seja, 4 milhões, sejamos hoje algo em torno de 60-70%, ao mesmo tempo que o surto editorial cresce, mas perdurando o maldito 1 livro/*per capita/per annum*, contra 14 a 20 (e até 30 ou mais) em países com tradição cultural livresca e desenvolvimento cultural não necessariamente consumista. É que, de outro lado, se antes as solicitações evasionistas eram relativamente limitadas, hoje são altamente alimentadas, promocionadas, prestigiadas e arteriissimamente industrializadas — desde espetáculos como o futebol e outros circenses afins, passando pelo teatro de massa, pelo pornocinema, pela pornofotografia, pelos eventos, até o rádio e a televisão, que, não se contentando com audiências de milhões de pessoas, querem tê-las se possível sideradas durante 20 das 24 horas do dia — o resto seria para dormir, a fim de refazer-se para as 20 horas do dia seguinte.

5.1 Esse pode ser tido como um quadro caricatural. Mas, bem pensado, se tem suas tinturas de pessimismo, é verdadeiro, sem elas. Não é, assim, um quadro promissor. Há piedosas intenções de transformar os circenses e os baixos lúdicos em fatos culturais — o que é não apenas uma intenção, mas um fato, um sintoma, uma síndrome cultural mesma. Mas consumista e alienante, pelo menos no que se refere à capacidade do homem de pensar e produzir seus próprios bens materiais e espirituais com que manter-se e manter o consumismo. Na impossibilidade disso, importa-se saber, importa-se fazer, importa-se depender e cria-se, intensamente, incapacidade, inoperância, improdutividade.

5.2 Nesse quadro, o livro é elo fundamental para a liberdade física, espiritual, intelectual, mental, moral: é sua linguagem a só capaz de permitir no usuário-leitor a maturação personalizada de uma idéia própria, de uma noção própria, de um conceito próprio, de uma estrutura, de um sistema — microscópico ou macroscópico —, permitindo-lhe que a adesão ou a divergência à grei sejam atos lúcidos de consciência e não um mero

efeito de massificação, de massagens ou lavagens cerebrais — mais facilmente obtíveis em usos central e uniformizadamente padronizados, capazes, pela sistemática, de criarem robotizações irrecuperáveis, não apenas de grupo ou minoria, senão que de povos e nações — a caminho dos flagelos da guerra, que, total, já por duas vezes castigou neste século a humanidade.

5.3 Do mínimo ao máximo, do particular ao geral, do espécime ao gênero, do caso à regra, do concreto ao abstrato, da existência à essência, do fenômeno ao númeno ou noumeno, do real ao imaginário, do real ao fictício, do real ao irreal, do real ao mítico, do real ao divino, do real ao diabólico, do real ao real — tudo cabe no livro e só no livro se encerra de modo que possa ser ruminado, repensado, repesado, relido, re-sentido, re-re, aos embalos personalíssimos do usuário. Pelas eras por virem, o livro ou “livro” precisa ser o centro, como veículo e vetor e instrumento, de todos os fazeres e saberes. É que ele porta a capacidade do mais humano, isto é, do mais especificamente humano de todos os nossos caracteres: o pensamento, o pensamento racional, capaz até de gestar as irracionalidades, os irracionalismos, os misticismos e as ilusões — essas coisas aí que exigem a linguagem dialética e línguas cuja riqueza estrutural e lexical possa dar-lhes significantes aptos.

6 Não sabemos se falamos há três ou dois milhões de anos. Mas parece-nos verdade que, de uns poucos pares de milênios a esta data, saltamos, em matéria de línguas, para um novo estádio. Há traços languageiros que podem distinguir inequivocamente esses dois estádios.

6.1 No primeiro estádio, é de crer que três traços languageiros — que são socialmente e culturalmente e historicamente intrínsecos a cada língua, às línguas, mas de modos diferenciais —, três traços, dizíamos, prevaleceram sempre:

a) as unificações languageiras se faziam seguir, quase de pronto, das diferenciações, de modo que, ao se ter uma língua comum oral, uma *koiné*, de pronto ela tendia a se diferenciar em dialetos, em breve, em unidades locais não intercomunicantes, vale dizer, línguas autônomas;

b) por sua oralidade pura, pela escassa divisão do trabalho, tais línguas ou *koinés* eram necessariamente pobres de léxico;

c) é de crer que, mesmo quando arcaizantes ou estáveis semanticamente, cada língua tendia a diferenciar-se no tempo com fortes modificações fonéticas e morfossintáticas.

6.2 O advento da escrita vem permitindo a inversão do processo nesses três traços:

a) as unificações lingüísticas, etnocidas e glotocidas, estão tendendo a prevalecer em impérios colossais, comportando um uso dir-se-á estável e universalista (o escrito) e instáveis e localistas (os orais), que, pelos modernos meios de comunicação de massa, são trazidos ao padrão oral-escrito ou são freados nas suas tendências à diferenciação pelo padrão oral-escrito (quer dizer, o que, para ser “oral”, antes é escrito — como ocorre na maioria dos usos das comunicações de massa “orais”);

b) por sua reserva gráfica e pela imensa divisão do trabalho e conseqüentemente terminológica, tais línguas comuns são necessariamente ricas de léxico (o latim e o grego, cada um, em cerca de dois mil anos de uso escrito, chegaram a “acumular” um léxico de 40 mil palavras, quando as línguas naturais ágrafas contemporâneas teriam no máximo 3 a 5 mil; qualquer língua de cultura do tipo a que nos estamos referindo, emersas para a escrita na Idade Média, isto é, cerca de sete séculos de uso escrito, já acusa um léxico de 400 mil palavras);

c) por isso, ainda que modificando-se no espaço e no tempo, tais línguas comuns estão revelando forte tendência estabilizadora: à pulverização lingüística “socionatural” do passado pré-literato, corresponde forte ímpeto à unificação sociocultural do presente.

6.3 O fato é que essas línguas — que são poucas, e o português (com suas variantes, nestas a brasileira, conspícua pelo número de usuários e extensão do seu ecúmeno, potencialmente imenso) é uma delas — sobrevivem graças à palavra escrita, ou melhor ainda, à palavra literatada. Em termos teóricos, a condição humana não é intrinsecamente melhor

porque se exprima anglofônica, francofônica, russofônica ou etcetrafonicamente. Entretanto, nenhuma das culturas nacionais conexas com tais línguas aceita subordinar-se a qualquer outra: a razão não é de prestígio, orgulho ou nacionalismo, é algo mais profundo: nas condições histórico-sociais vigentes no mundo, sotoposição lingüístico-cultural se acompanha de exploração material, da qual os povos buscam libertar-se, mesmo se incendiando-se em guerras. Subjaz, assim, na esperança dos homens pacíficos e construtores, o ideal de isonomia cultural com isonomia de relações materiais e espirituais, o que, em última análise, afastaria explorações e guerras. Sem esforço de imaginação, é fácil compreender que uma cultura que, com independência nacional, desenvolve tais ideais, essa é ou será uma cultura sã — ou potencialmente sã. O livro é um instrumento desses objetivos — e o menos oneroso. Continua sendo o livro — ou, mais precisamente, a palavra escrita e suas seqüelas orais — o que gera o teatro, o cinema, o rádio, a televisão, em suma, todas as técnicas, ciências e artes com que se difundem técnicas, ciências e artes, os saberes, os fazeres e os prazeres.

7 É dentro desse quadro histórico-cultural que o livro se situa, com caracteres próprios em cada cultura librária, às vezes em cada região. Se sua “presença” deriva da estrutura social mesma — eis que há ainda muitos povos ágrafos —, nas estruturas que o comportam e que o pedem sua presença é extremamente vária. E em todos os casos é objeto de uma política — a política do livro.

7.1 Há sociedades em que o mero subsídio fiscal basta para que o livro perdure e floresça. Há outras em que, dando-se-lhe quase tudo, ele depercece ou não floresce.

7.2 O Brasil, estamos mais para uma metade do contínuo do que para a outra. E, se omito se estamos na massa próspera ou na degradada, é porque me parece estarmos equidistantes dos dois pólos considerados — situação em que no meio não está a virtude, muito antes pelo contrário.

8 Um dos passos fundamentais dados pelo homem em favor do livro — depois que o papel se industrializou maciçamente, que a composição se beneficiou a ponto de hoje poder ser computadorizada e a impressão

atingiu velocidades fabulosas, com quase correspondente eficácia no alceamento e encadernação — foi padronização e/ou a normalização. Isso se deu — para citar apenas alguns exemplos — com o corpo dos tipos, com a tipologia, com a mancha, as dobragens, os formatos, em suma, com a fisicidade quase inteira dos materiais do livro. Isso permitiu-lhe entrar pelas escolas adentro, pelas bibliotecas, pelas casas até humildes, pelos bolsos adentro. Mas não bastou nem basta. Havia e há problemas de normalização do seu aspecto estrutural, da sua mensagem mesma, do seu conteúdo de idéias, da sua própria forma de expressão gráfica para maior (veja-se bem), para maior liberdade autoral e editorial.

8.1 Normalização, se tornada camisa-de-força ou fórmula fixa, é anti-normalização. O que se quer é um conjunto de regras — regras variáveis, quase sempre, senão que sempre — graças às quais o secundário não se transforme em tropeço ou obstáculo para a criação do principal, antes pelo contrário, o secundário se faça ancilar e adjutório do principal, sobretudo no facilitar a leitura, o manuseio, a localização, a recuperação do principal e suas informações. Nessa área — cuja necessidade é geralmente sentida como indisputável —, o risco é transformar o instrumento da normalização como apoio do que se tem em vista em algo que venha a ser mais importante mesmo do que o que se tem em vista. Autores capazes de incidirem nessa deformação — sejam individuais, sejam colegiados — melhor fariam se não se fizessem autores.

9 Esse fato vem, de pouco tempo a esta data, constituindo uma tomada de consciência coletiva no Brasil, na área da criação autoral — sobretudo não ficcional, poética ou dramática — e na da correspondente editoração. Trata-se de um passo à frente em favor do livro, que o beneficiará, beneficiando a todos.

10 Irene de Menezes Doria dispensa louvores. É uma notável trabalhadora da área da normalização, graças aos seus conhecimentos bibliográficos, bibliotécnicos, bibliológicos, bibliosóficos. É da área, com proficiência exemplar. Trata o livro amorosamente, como, aliás, todos devíamos fazer, embora muito poucos o façam.

10.1 É de sua autoria o texto "Preparo e apresentação de originais", que reputo admirável, como roteiro, guia, aconselhamento e síntese. Despretensiosamente, ela apresenta-o como anteprojeto, para vir, acaso, a tornar-se norma futura (após discussão colegiada) da ABNT. Já naveguei alguma vez por águas tais, sei dos escolhos que esperam os marinheiros inexpertos, admiro, assim, quem, como Irene de Menezes Doria, não só chega a porto seguro, mas sabe também dar o rumo aos que a ele desejam chegar.

Rio de Janeiro, 30 de agosto de 1981.

PREPARO E APRESENTAÇÃO DE ORIGINAIS

Irene de Menezes Doria

RESUMO

Orientação para preparo e apresentação de originais, dirigida aos autores, quanto à elaboração de seus manuscritos, aos editores, quanto à editoração de publicações, e aos usuários, quanto à sua utilização.

1 INTRODUÇÃO

Este trabalho tem por objetivo orientar o preparo e a apresentação de um original a ser reproduzido. Não se aplica à literatura dramática, poética ou de ficção.

Desde a sua criação, há vários anos, preocupou-se a Comissão de Estudos de Documentação da Associação Brasileira de Normas Técnicas com o problema da normalização de originais.

Em 1966, o prof. Theodor Oniga, então presidente da Comissão, apresentou um projeto calcado em estudos anteriormente feitos pelos membros da mesma, orientados pelos professores Afrânio COUTINHO, Antônio HOUAISS e Manuel Adolfo WANDERLEY, e sugeriu que fosse elaborado

um *Folheto de documentação* sobre o assunto, obedecendo às seguintes fases:

- a) planejamento;
- b) preparo do material;
- c) apresentação final.

Esse estudo foi por mim preparado, quando presidente da CED, e discutido, posteriormente, com o prof. Mário Camarinha, da Escola de Comunicação da UFRJ, visando não mais a um simples folheto de documentação e sim a um anteprojeto de norma brasileira.

Por essa época, já teria sido publicado o excelente trabalho de Antônio HOUAISS,¹ que praticamente esgotava o assunto.

Também, a *Comissão de Publicações Oficiais Brasileiras*,² vinculada à Associação dos Bibliotecários do Distrito Federal, no seu 1.º Seminário de Publicações Oficiais Brasileiras, Brasília, 1975, iniciou o estudo da editoração dessas publicações, apresentando um trabalho, em 1.ª edição, de forma a permitir ampla discussão do seu conteúdo.

Em 1979, tive a honra de colaborar com Adriano da Gama KURY³ na elaboração de um manual sobre a editoração de trabalhos universitários. Como decorrência de todos estes estudos, apresento este texto-base, que pode ser estudado pela ABNT, caso seja do seu interesse. De qualquer forma, o texto poderá ser de utilidade a qualquer pessoa que queira se orientar quanto à preparação de um trabalho que se disponha a elaborar.

São dadas, a seguir, as definições dos principais termos pertinentes ao assunto; os tipos de documentos para os quais este texto se aplica; o desenvolvimento da elaboração de um trabalho, sua redação técnica e apre-

1. HOUAISS, Antônio. *Elementos de bibliologia*. Rio de Janeiro, Instituto Nacional do Livro, 1967. 2 vols. Vol. II, do original, cap. 1 e 2.
2. ASSOCIAÇÃO dos Bibliotecários do Distrito Federal. Comissão de Publicações Oficiais Brasileiras. *Manual de normas mínimas de editoração para publicações oficiais*. Ed. rev. Brasília, 1980.
3. KURY, Adriano da Gama et alii. *Elaboração de trabalhos de nível universitário: especialmente na área humanística*. Rio de Janeiro, Fundação Casa de Rui Barbosa, 1980.

sentação; a reprodução do original datilografado e, eventualmente, outras formas de reprodução.

2 REFERÊNCIAS

ASSOCIAÇÃO BRASILEIRA DE NORMAS TÉCNICAS, Rio de Janeiro. *Normas ABNT sobre documentação*. Ed. atual. Vol. 1. Rio de Janeiro, 1978. Inclui NB-61 Apresentação de artigos de periódicos; NB-62 Apresentação de publicações periódicas e seriadas; NB-66 Referências bibliográficas; NB-69 Numeração progressiva das seções de um documento; NB-75 Revisão tipográfica; NB-83 Legenda bibliográfica; NB-85 Sumário; NB-88 Resumos; NB-217 Apresentação de livros e folhetos.

Em separado: NB-60 Abreviação de títulos de periódicos e publicações seriadas, 1976; NB-106 Ordem alfabética, 1971; NB-124 Índice de publicações, 1980; TB-49 Terminologia de documentos técnico-científicos, 1967.

ABNT 14:01.03-001 — ISBN Número internacional do livro.

ABNT 14:02.01-004 — ISSN Número internacional de publicações seriadas.

3 DEFINIÇÕES

3.1 Editoração — Preparação, anotação e estruturação de textos e/ou ilustrações para publicação.

3.2 Ilustração — Suporte gráfico que reforça a mensagem do texto, por meio de estampas (fotografias, desenhos, esquemas, gráficos etc.).

3.3 Manuscrito — Documento datiloscrito ou escrito a mão.

3.4 Original — Texto e/ou ilustração destinado(s) à reprodução.

3.5 Reprodução — Cópia de determinado original obtida por um qualquer processo gráfico: tipografia, gravura etc.

3.6 Texto — Parte escrita em que se apresenta a matéria de um documento.

4 CLASSE DE DOCUMENTOS

4.1 Apostila — Texto e/ou ilustração policopiada para distribuição aos alunos.

4.2 Catálogo — Relação metódica, de pessoas, coisas ou itens, indicando sua localização dentro de um conjunto.

4.3 Comunicação — Exposição que dá ciência sobre determinado assunto, ocorrência, decisão etc.

4.4 Conferência — Reunião de representantes de várias entidades para discutirem assuntos de interesse comum. Preleção sobre assunto especializado.

4.5 Crítica — Julgamento ou apreciação sobre o método ou mérito de determinada produção literária, artística, científica etc.

4.6 Dissertação — Desenvolvimento demonstrativo de um tema geralmente envolvendo ponto doutrinário, denotando reflexão crítica e procedimento metodológico adequado.

4.7 Ensaio — Escrito que trata de certo aspecto de um assunto, partindo de determinado ponto de vista.

4.8 Estudo — Trabalho científico ou literário de caráter preliminar que apresenta pesquisa especial sobre assunto específico.

4.9 Indicador ou guia — Obra que informa sobre nome, endereço, assuntos e outros dados relevantes, referentes a instituições especializadas em geral.

4.10 Informe — Descrição pormenorizada de um assunto, para o seu esclarecimento e conhecimento.

4.11 Manual — Conjunto de normas, instruções, noções essenciais e ensinamentos acerca de uma matéria.

4.12 Memória — Dissertação de caráter histórico ou científico apresentada a uma entidade para divulgação.

4.13 Monografia — Estudo que descreve sistematicamente e exaustivamente determinada matéria, abordando aspectos científicos, históricos, técnicos, artísticos etc.

4.14 Parecer — Estudo fundamentado e opinativo solicitado a um especialista, para esclarecimento de matéria em debate.

4.15 Preleção — Exposição de caráter didático sobre determinado assunto.

4.16 Projeto — Sequência de fases orientadas para realização de determinado empreendimento.

4.17 Recensão — Apreciação de um escrito objeto de estudo e/ou de pesquisa.

4.18 Relatório — Exposição geralmente minuciosa do desenvolvimento e desempenho de determinada atribuição.

4.19 Resenha — Escrito de caráter sintético em que se expõem as idéias de uma obra, resumindo-se o discurso do autor.

4.20 Tese — Proposição em que se defende publicamente uma idéia e/ou conceito sobre determinado tema.

5 COMPILAÇÃO DE INFORMAÇÕES

O autor deve fazer consultas prévias, objetivas, a fontes de informação, com a finalidade de encontrar dados sobre o assunto em estudo. Essa tarefa se desenvolve em várias etapas.

5.1 Levantamento das fontes

- a) primárias (obtidas diretamente numa obra);
- b) secundárias (obtidas por citação em outra obra).

Obs.: Os resultados da pesquisa das fontes, devidamente sistematizados, irão constituir a bibliografia consultada (ver NB-66).⁴

5.2 Coleta de dados

É feita por busca direta, busca indireta, questionário, e mediante:

- a) leitura de periódicos, livros, folhetos e outros documentos que tratem da matéria;
- b) leitura de obras de referência: dicionários, enciclopédias, bibliografias, biobibliografias, índices, fichas catalográficas etc.;
- c) exame de fontes fonográficas e iconográficas.

5.3 Registro de dados

Compreende a anotação dos dados selecionados, em papeletas ou fichas de estudo, indicando-se sempre a fonte consultada (autor, título, número da edição, local, editora, data) e acrescentando-se, se necessário, notas especiais ou outras informações utilizáveis.

5.3.1 Fonte (obra consultada)

5.3.2 Tomada (anotações):

- a) por transcrição;
- b) por paráfrase;
- c) por resumo;
- d) por resenha;
- e) por sinopse;
- f) por tema;
- g) por título.

4. ABNT, Rio de Janeiro. *Referências bibliográficas*, NB-66, 1978.

5.4 Registro de resultados

Quando, no decorrer da pesquisa, o autor estabelecer algumas conclusões, é conveniente registrá-las nas fichas imediatamente.

6 REDAÇÃO TÉCNICA

A redação deve conformar-se ao estudo do assunto e à classe do documento, como síntese da análise realizada, sendo importante na elaboração do trabalho a preocupação da forma, a clareza de estilo e a concisão de idéias.

6.1 Roteiro

O roteiro ou plano do trabalho deve ser uma seqüência dos tópicos abordados. Esboça-se, assim, o sumário, fixando-o à medida em que se desenvolve a matéria.

6.2 Estrutura

O trabalho se estrutura com elementos fora do texto, o texto propriamente dito e anexos e apêndices. De acordo com a sua posição, tais elementos se classificam como: preliminares, essenciais (integrantes do texto), complementares e suplementares.

6.2.1 Elementos preliminares

- a) capa, a fim de proteger o documento;
- b) falsa folha de rosto;

- c) folha de rosto, cujos elementos principais são:
autor, título, n.º da edição, local, editora,* data;
- d) verso da folha de rosto;
- e) dedicatória (opcional);
- f) prefácio e/ou apresentação (opcionais);
- g) listas de abreviaturas e ilustrações;
- h) sumário (ver NB-85);⁵
- i) epígrafe (opcional);
- j) resumo (opcional).

6.2.2 *Elementos essenciais (do texto)*

- a) introdução;
- b) corpo (desenvolvimento);
- c) conclusão.

6.2.3 *Elementos complementares (no texto)*

- a) ilustrações;
- b) mapas;
- c) tabelas;
- d) gráficos;
- e) estampas;
- f) notas de rodapé (de preferência, indicadas no texto, junto ao trecho em que são mencionadas).

* Em trabalhos individuais onde o próprio autor edita o trabalho, ou em se tratando de entidade coletiva como autora, não é necessário indicar a editora.

5. ABNT, Rio de Janeiro. *Sumário*, NB-85, 1978.

6.2.4 Elementos suplementares (após o texto)

- a) bibliografia consultada;
- b) anexos;
- c) glossário;
- d) índices;
- e) apêndice.

6.3 Disposição dos elementos (ver NB-217)⁶

6.3.1 Elementos pré-textuais

- a) Capa, com elementos abreviados da folha de rosto;
— lombada da capa; contém autor e título do trabalho impressos de cima para baixo;
- b) Falsa folha de rosto, apenas com a indicação do título;
- c) Folha de rosto, trazendo no averso as indicações de 6.2.1 c) e, quando for o caso, a indicação do tradutor; no verso, o título original do trabalho, quando tradução, a indicação da série a que pertence e o endereço da entidade patrocinadora da edição, quando for o caso, o copirraite, a ficha catalográfica, ou seja, catalogação na fonte e o ISBN (Número internacional do livro);
- d) Dedicatória e os agradecimentos destacados e apresentados como elementos independentes em página isolada;
- e) Prefácio e/ou apresentação, quando redigidos pelo autor, devem indicar os propósitos do trabalho e as circunstâncias que o motivaram;
- f) Listas de ilustrações devem indicar a legenda da ilustração e a página onde se encontra a de abreviaturas e abreviatura usual seguida do termo a que se refere;

6. ABNT, Rio de Janeiro. *Apresentação de livros e folhetos*, NB-217, 1978.

- g) O sumário deve indicar a numeração dos capítulos, o título e a página inicial;
- h) A epígrafe deve ser colocada, quando houver, no início do texto;
- i) O resumo é a apresentação concisa do texto do documento, pondo em relevo os elementos de maior interesse; antecede o texto, em vernáculo, sendo no fim do texto, quando em língua estrangeira (inglês, francês, espanhol etc.).

6.3.2 Elementos essenciais

- a) Introdução — deve ser considerada a primeira grande divisão do texto e deve iniciar em página ímpar, sendo a página 1. Nela se indicará a justificativa do trabalho, seus objetivos e a metodologia empregada, esclarecendo o leitor, quando for o caso, a respeito da terminologia utilizada.
- b) Corpo do texto — no desenvolvimento de documentos submetidos à discussão, apreciação etc. (teses, dissertações, atas de congressos, especificações, pareceres, relatórios etc.), assim como nos documentos expositivos em geral (monografias, documentos técnicos ou didáticos etc.) deve-se observar a numeração progressiva (ver NB-69).⁷ Para as obras que não tenham sistematização própria, que não tenham necessidade de numeração progressiva, pode-se adotar a divisão em partes, capítulos e seções.
 - Capítulos ou seus equivalentes. O corpo do texto dividido em capítulos, cada um dos quais com o seu título próprio e começando em nova página, sempre no reto da folha, ou seja, em página ímpar. Para trabalhos longos os capítulos podem ser agrupados em partes, com ou sem títulos individuais, em páginas independentes e precedendo os capítulos que englobam.

7. ABNT, Rio de Janeiro. *Numeração progressiva das seções de um documento*, NB-69, 1978.

- Seções e subseções. O texto pode ser subdividido em seções, cada uma precedida de um subtítulo, com destaque em ordem decrescente.
- c) Conclusão — deve constituir a parte final do trabalho como consequência do que foi exposto e com deduções a respeito do tema apresentado.
- d) Colofão — a última folha do texto, que antecede a de guarda final, ou contraguarda, deve conter o colofão, que ocupará de preferência a sua face ímpar, sendo a última parte impressa de um livro, da qual costumam constar pelo menos o nome do estabelecimento gráfico onde se confeccionou e a data do término da impressão.

6.4 Especificações

6.4.1 Folhas do texto

É numa folha do texto, quando completa para impressão, que se visualiza a mancha, ou seja, a parte datilografada de cada página, com largura e altura uniformes em toda a obra. A mancha contrasta com os brancos das margens laterais (esquerda e direita) e longitudinais (superior e inferior). Na altura da mancha pode-se e é recomendável incluir o cabeço — linha no alto da página, comumente composta em versaletes, no texto impresso, com o nome do autor (página par) e o título do livro (página ímpar), disposição essa que pode variar; título do livro — título do capítulo; título do capítulo — subtítulos sucessivos; assunto da página (tanto na par como na ímpar). A linha do cabeço inclui a numeração da página, e não figura nas páginas de mancha reduzida (iniciais de capítulos ou de seções). Muitos livros dispensam o cabeço, nunca a numeração, que ora se localiza no topo — e neste caso não figura nas aberturas de capítulos ou seções — e ora no pé.

6.4.2 *Títulos*

Os títulos centrados têm maior destaque do que títulos laterais e os títulos sublinhados têm maior destaque do que os não sublinhados.

Ex.: no caso de serem necessários cinco subtítulos, o esquema seguinte pode ser adotado:

- a) título centrado em caixa alta;
- b) título centrado, sublinhado, em caixa baixa;
- c) título lateral, alinhado à esquerda, sublinhado;
- d) idem, idem, não sublinhado;
- e) título de parágrafo, i.e., um título corrido dentro do parágrafo seguido de ponto e travessão sublinhado.

As mesmas regras devem ser seguidas tanto no texto como em notas de rodapé.

6.4.3 *Uso de iniciais maiúsculas*

A maiúscula é empregada no início dos trabalhos; depois do ponto, ponto de interrogação e exclamação; nos nomes próprios, de pessoa física ou jurídica, e nos de eras e fatos históricos; nos nomes geográficos, de vias e lugares públicos; opcionalmente nos que designam artes ou disciplinas; nos títulos de periódicos e de produções artísticas; nos nomes dos pontos cardeais. Não devem ser em inicial maiúscula todas as palavras que compõem o título dos livros e sim apenas a primeira. Grafar com maiúsculas o último sobrenome de pessoa indicada no texto do livro e nas notas de rodapé e bibliografia.

Para títulos laterais, em bibliografia, usar maiúsculas para a primeira palavra e minúsculas para as demais.

6.4.4 *Divisão de palavras e pontuação*

Seguir as regras gramaticais, em português; para as outras línguas usar a sistemática respectiva:

- a) evitar divisão silábica em que uma sílaba termine ou inicie a linha com uma só letra;
- b) evitar passar para a linha seguinte sílaba final de duas letras apenas;
- c) evitar a separação de vogais mesmo quando pertencentes a sílabas distintas;
- d) não se deve dividir abreviatura, números, datas etc.;
- e) a última linha de um parágrafo não deve conter apenas a palavra “etc.”, abreviaturas de tratamento ou outra de igual número de letras, bem como números inferiores a quatro algarismos;
- f) evitar dividir as iniciais de um nome ou as iniciais seguidas de sobrenomes, o mês e o dia, ou combinações de dinheiro.

O uso da pontuação deve ser coerente, tendo em vista, outrossim, a maior clareza do texto, respeitadas as regras gramaticais atinentes a seu uso.

6.4.5 *Numeração e paragrafação* (ver NB-69)⁸

Aplica-se a numeração progressiva em trabalhos sem sistematização própria e que não pertençam à literatura dramática, poética ou de ficção. A numeração progressiva elucida a seqüência, importância e inter-relação entre as divisões e subdivisões do trabalho; facilita a pesquisa e localização de certas passagens do texto, tornando possível a citação de determinadas partes, e mais simples a forma de referenciar. Nela se devem

8. ABNT, Rio de Janeiro. *Numeração progressiva das seções de um documento*, NB-69, 1978.

empregar algarismos arábicos; as grandes divisões são numeradas seqüencialmente, começando pelo algarismo 1, podendo haver subdivisões contínuas. Para sua mais fácil identificação, convém limitar o número de subdivisões; os algarismos separam-se por ponto. O ponto é omitido após o último algarismo e empregado unicamente entre os algarismos que constituem subdivisões. Cada número deve conter uma idéia primária, dividida em idéias secundárias: cada uma destas poderá igualmente subdividir-se em tantos números quantos forem necessários à sucessão lógica das idéias. As idéias primárias são idéias-tese e correspondem aos capítulos; as idéias secundárias são o desenvolvimento das idéias-tese e lhe são intimamente relacionadas.

6.4.5.1 A sucessão progressiva dos números não deve ultrapassar a seção quinária, a fim de não sacrificar a concisão do sistema. Este grupo numérico, considerado como indicativo da seção que corresponde, é colocado imediatamente antes do título (ou da primeira palavra do texto, se a seção não tiver título) destacado tipograficamente, por dois espaços.

6.4.5.2 Enumerações, incisos, alíneas. Devem ser indicados dentro da seção, por letras minúsculas (a, b, c, ...) seguidas de um parêntese e colocadas imediatamente antes da primeira palavra do seu texto. Pode referenciar-se abreviadamente uma alínea por meio do indicativo da seção em que está incluída, seguido da letra correspondente (1(a); 1(b); 1(c) etc.).

6.4.5.3 Numeração das figuras e tabelas. Se o trabalho contiver figuras ou fórmulas estas são referenciadas com o próprio indicativo da seção antecedido da letra que lhe é correspondente.

6.4.5.4 Parágrafos. Os parágrafos devem ser alinhados sempre à margem esquerda, mesmo quando não forem antecedidos do número indicativo. Em trabalhos sem numeração progressiva, pode ser utilizada a paragrafação fixa, com um recuo de cinco a dez batidas de máquina.

6.4.6 Números

Para os números até três algarismos, escrever por extenso; para mais de três, usar os próprios algarismos, exceto em trabalhos técnicos e estatísticos, ou em notas de rodapé, para evitar perda de espaço. Deve-se observar uniformização no uso dos números arábicos ou romanos nas mesmas sentenças ou grupo de sentenças correlacionadas. Datas e números de páginas são grafados pelo número e não por extenso. No começo de sentença não devem ser usados algarismos nem mesmo quando representarem datas. Usar números, e não por extenso, para percentagens, decimais, datas, números de ruas e telefones, somas precisas de dinheiro, números combinados com abreviações etc.

Para referência a determinada parte de um trabalho use números da maneira seguinte:

- a) números romanos em minúsculas ou em versalete para indicar páginas preliminares: (i, iv, xi);
- b) números romanos em maiúsculas para indicar volume, parte, divisão, estampa (I, IV, XI);
- c) números arábicos para indicar página (sem as preliminares), coluna, linhas, tabelas, figuras, e na indicação de leis, decretos etc., e seus respectivos artigos e parágrafos.

Os números romanos usados como ordinais não podem levar ponto abreviativo nem letra elevada. Ex.: Luís XIV, Séc. XV, e não Luís XIV.^o, e Séc. XV.^o

Para datas e horas ver NB-113.⁹

6.4.7 Abreviações

Em geral não devem ser usadas abreviações no texto, salvo em obras de caráter especial, como dicionários, anuários, gramáticas, e livros técni-

9. ABNT, Rio de Janeiro. *Norma para datar*, NB-113, 1981.

cos. Excetuam-se os apelativos: Sr., Sra., Dr., Rev., Pe. etc. e seus equivalentes em línguas estrangeiras, expressões de dimensão, peso, medida, distância; as palavras capítulo, página, coluna etc. Ver também NB-60,¹⁰ NB-115.

O uso das abreviaturas deve ser guiado tanto pela coerência quanto pelo bom senso e pela clareza. A economia de espaço torna o uso das abreviaturas em nota de rodapé, bibliografias e tabelas não somente permitido mas recomendado. Por ex.:

- a) datas: 15 dez. 1962;
- b) instituições: Acad., Assoc. (por Academia, Associação);
- c) Publicações: Publ.

Quando a abreviatura termina em letra maiúscula deve ser seguida sempre de ponto. Excetuam-se as abreviaturas que indicam unidades metro-lógicas legais vigentes: m, km, sw; cortar abreviaturas usadas em matemática: log sen; indicação de formatos: In-4.º; símbolos químicos: H O Zn Hg; algarismos romanos em função ordinal XV, X (por 15.º e 10.º). Omitir o ponto em abreviaturas e siglas, de sociedades, repartições e títulos de livros conhecidos por elas: ABNT, MEC, CBI.

Numa abreviação, a vogal acentuada conserva o acento primitivo. A forma das abreviações deve ser a mesma em todo o trabalho. Não se deve terminar a abreviatura por uma vogal.

As abreviações ou palavras preferenciais latinas, quando incorporadas à linguagem corrente pelo uso constante, não devem ser grifadas. Ex.: e.g., i.e., etc., op. cit., ibid, id., loc. cit.

6.4.7.1 Abreviaturas mais comuns em bibliologia

A., AA = autor(es)

a.C. ou A.C. = antes de Cristo

10. ABNT, Rio de Janeiro. *Abreviação de títulos de periódicos e publicações seriadas*, NB-60, 1975.

AD = Anno Domini (ano do Senhor)
adapt. = adaptação, adaptado(a)
ag. = agosto
ampl. = ampliado(a)
anôn. = anônimo
anot. = anotado(a)
art., arts. = artigo(s)
atual. = atualizado(a)
aum. = aumentado(a)
bibliogr. = bibliografia
biogr. = biografia
br. = brochura, brochado
c.a. = caixa alta
cap., caps. = capítulo, capítulos
cat. = catálogo
c.b. = caixa baixa
cf. = *confer*, “compare”. Nunca usar “cf.” quando “v” (veja) é o que se tem em mira
cit. = citação, citado(s), citada(s)
cód., códs. = códice(s)
col., cols. = coluna(s)
comp. = compilado, compilador, compilação
corr. = corrigido
d.C. ou D.C. = depois de Cristo
diss. = dissertação
doc., docs. = documento(s)
ed., eds. = edição(ões)
Ed. = editor(a)
e.g. = *exempli gratia*, “por exemplo”, raramente maiúscula; sem espaço intermediário; precedida e seguida por vírgula
enc. = encadernado(s)
est. = estampa, estância, estrofe
et al. (nunca et als.) = *et alii*, “e outros”

- et seq. ou seq. = et *sequens, sequentia*, “e seguinte, seguintes”; “e a(s) seguinte(s) página(s) ou linha(s)”; é preferível, porém, a referência exata do n.º da p.
- etc. (raramente &C) = *et cetera*, “e assim por diante, e as coisas restantes”; evitar o uso no meio do texto.
- ex. = exemplo(s); exemplar(es)
- fl. = folha(s)
- fac. = fac-símile
- fasc. = fascículo(s)
- fig. = figura(s)
- f.º = fólio
- folh. = folheto
- front. = frontispício
- gloss. = glossário
- gráf. = gráfico
- hist. = história, histórico, historiador
- ibid. (às vezes, ib.) = *ibidem*, “no mesmo lugar, aí mesmo”, i.e., no mesmo item, citado em referência imediatamente anterior.
- id. (às vezes idem) = *idem*, o mesmo
- i.e. = *id est*, “isto é”; raramente maiúscula; sem espaço intermediário; precedida e seguida por vírgula.
- il. = ilustração, ilustrado, ilustrador
- imp. = impresso; Imp. = impressora
- índ. = índice
- inf. = *infra*, abaixo
- introd. = introdução
- Jr. = Junior
- liv. = livro
- Liv. = Livraria
- loc. cit. = *loco citado*, “no lugar citado”, i.e., na mesma passagem a que se fez referência em nota recente; nunca acrescentar a “loc. cit.” o número da página.

- melh. = melhorado(a)
ms., mss. ou Ms., Mss. = manuscrito(s)
N.B. = *nota bene*, note bem
N. da R. = nota da redação; N. do A. = nota do autor; N. do E. = nota do editor; N. do T. = nota do tradutor.
N. = número
obs. = observação
op. cit. = *opere citato*, “na obra citada”; evitado o abuso desta abreviação, justifica-se o seu emprego na citação de uma passagem, que figura em página diferente (cf. “loc. cit.”) de obra a que recentemente se fez referência. Em tais casos basta o nome do autor ou, para maior clareza, o nome e um título curto.
org. = organizador
p., pp. = página(s); evitar maiúsculas e omitir quando o número de volumes precede.
pass. = *passim*, “em diversos lugares da obra, aqui e ali”.
p. ex. = por exemplo
post = depois de
pref. = prefácio
pseud. = pseudônimo
pt., pts. = parte(s)
pub. = publicação, publicado
q.v. = *quod vide*, “veja isso, queira ver”
r. = *recto*, reto, página ou lado que representa a frente da folha.
rec. = recensão
ref. = refundido(a)
reg.º = registrado
resp. = respectivamente
rev. = revisto, revisão
S. = São, Santo ou Santa
s.d. = sem data da publicação
s.ed. = sem editor
s.l. = sem lugar da publicação

- s.n.t. = sem notas tipográficas
 séc. = século
 seg., segs. = seguinte(s). Cf. "et seq."
 sel. = seleção
 sem. = semestre
 sep. = separata
 sér. = série
 sic = assim; entre colchetes quando se tratar de interpolação editorial;
 evitar o uso de *sic* com ponto de exclamação.
 supl. = suplemento
 t. = tomo
 tab. = tabela
 tip. = tipografia
 tí. = título
 trad. = tradução, tradutor, traduzido
 trim. = trimestre
 v. = veja, ver, vide
 v.g. = *verbi gratia*
 vol., vols. = volume(s); omitir "p." quando se dá tanto o número de
 volumes, quanto o de páginas.
 vs. = *versus*, "contra"

6.4.7.1.1 Abreviaturas de meses

PORTUGUÊS

janeiro	— jan.
fevereiro	— fev.
março	— mar.
abril	— abr.
maio	— maio
junho	— jun.
julho	— jul.
agosto	— ag.

setembro	—	set.
outubro	—	out.
novembro	—	nov.
dezembro	—	dez.

ESPAÑHOL

enero	—	ene.
febrero	—	feb.
marzo	—	mar.
abril	—	abr.
mayo	—	mayo
junio	—	jun.
julio	—	jul.
agosto	—	ag.
septiembre	—	sept.
octubre	—	oct.
noviembre	—	nov.
diciembre	—	dic.

ITALIANO

gennaio	—	gen.
febbraio	—	feb.
marzo	—	mar.
aprile	—	apr.
maggio	—	mag.
giugno	—	giug.
giuglio	—	giugl.
agosto	—	ago.
settembre	—	set.
ottobre	—	ott.
novembre	—	nov.
dicembre	—	dic.

FRANÇÈS

janvier	—	jan.
février	—	fév.
mars	—	mars

avril	—	avr.
mai	—	mai
juin	—	juin
juillet	—	juil.
août	—	août
septembre	—	sept.
october	—	oct.
novembre	—	nov.
décembre	—	déc.

INGLÈS

January	—	Jan.
February	—	Feb.
March	—	Mar.
April	—	Apr.
May	—	May
June	—	June
July	—	July
August	—	Aug.
September	—	Sept.
October	—	Oct.
November	—	Nov.
December	—	Dec.

ALEMÃO

Januar	—	Jan.
Februar	—	Feb.
Mürz	—	Mürz
April	—	Apr.
Mai	—	Mai
Juni	—	Juni
Juli	—	Juli
August	—	Aug.
September	—	Sept.
Oktober	—	Okt.
November	—	Nov.
Dezember	—	Dez.

6.4.8 Citações

Em geral as citações devem corresponder ao original, quanto às palavras, ortografia e pontuação. A citação de fontes para exposição de fato ou opinião deve ser apresentada tão concisamente quanto o permitam as exigências de clareza e precisão.

Citações curtas até três linhas devem ser incorporadas ao texto, entre aspas (“...”). Citações de quatro ou mais linhas devem ser em composição recuada de quatro espaços da margem esquerda, com espaço único, separada do texto por linha de branco, podendo ser usado um tipo menor.

6.4.8.1 Parágrafos na citação

Quando há parágrafo na citação, ele deve ser indicado por um recuo de oito espaços, a partir da margem esquerda do texto.

O espaçamento entre os parágrafos de citação tomada de uma mesma obra deve ser simples. Mas quando as passagens citadas provêm de autores diferentes ou de obras diferentes de um mesmo autor, e não são separadas pelo texto da obra, as passagens devem ser separadas por espaço duplo.

6.4.8.2 Pontuação na citação

Pode-se usar aspas simples (‘...’) em citações dentro de outras citações que levem aspas. Devem conservar-se as aspas aparecidas no interior, nas citações em composições recuadas. Deve-se usar o sinal de dois pontos (:) quando a citação é formalmente introduzida, mas não quando a citação faz parte integrante da sentença.

Qualquer sinal de pontuação deve ser colocado fora das aspas quando não pertence à citação. Toda vez que a citação for independente, com sua própria pontuação e for usada depois de dois pontos, a pontuação deve vir dentro das aspas.

Ex.: a) Proclamou Rui Barbosa que “não há neutralidade em face do crime”.

b) Disse Rui Barbosa: “creio nas nações livres.”

6.4.8.3 Omissões na citação

As omissões numa sentença devem ser indicadas pelas reticências dentro dos parênteses (...), colocadas antes ou depois de qualquer pontuação, se houver. A omissão de um parágrafo completo ou mais de uma citação deve ser indicada por uma linha pontuada.

6.4.8.4 Interpolações na citação

As interpolações em uma citação devem ser colocadas entre colchetes ([]).

6.4.8.5 Número de referência

O número de referência deve aparecer no fim de cada citação ou ao lado do nome do autor citado.

6.4.8.6 Uso de maiúsculas na citação

Em toda citação, a primeira palavra deve aparecer em maiúscula, mesmo se não é assim no original. Esta regra deve ser seguida tanto para as citações incluídas no texto quanto para as que aparecem em composição recuada. Todavia, se a citação é relacionada gramaticalmente ao texto que a precede, a primeira palavra não deve ser maiúscula como se o é no texto.

6.4.8.7 Grifos

Palavras não grifadas no original podem ser grifadas para ênfase, por quem cita, devendo essa modificação ser indicada da seguinte maneira:

- a) colocando-se entre colchetes ([]) a declaração: “o grifo é meu”;
- b) pela mesma declaração entre colchetes, imediatamente depois das aspas que fecham a citação;
- c) em nota de rodapé; a segunda e terceira formas são preferíveis sempre que dois ou mais pontos da citação foram grifados;
- d) palavras ou expressões estrangeiras e palavras com acepção especial.

6.5 Especificação dos elementos complementares no texto

6.5.1 Notas de rodapé

As notas de rodapé têm quatro usos principais:

- a) citar a autoridade para afirmações que constem no texto e fatos especiais ou opiniões, como também citações exatas. Para citações de trabalhos não publicados deve-se mencionar esta condição do trabalho;
- b) para fazer comentários incidentais, amplificar ou apoiar qualquer discussão no texto, i. e., apresentar o material que o autor pensa ser conveniente incluir, mas que poderia interromper o fluxo de pensamento, se usado no texto;
- c) para fazer referências cruzadas, as quais são usadas para reportar-se a outras partes do trabalho; ex.: “ver supra p. 9”, “ver acima p. 20”, não se devendo usar alternadamente expressões latinas e vernáculas;
- d) para exprimir agradecimentos ou fazer algum registro referente a algo do texto.

As notas de rodapé são, portanto, de dois tipos:
de referência: (a) e (c) e
de conteúdo: (b) e (d) .

As notas de conteúdo consistem muitas vezes inteiramente de explicação ou ampliação da discussão do texto. Muitas vezes o material apresentado no texto é apoiado por referências a obras ou a outras partes do mesmo trabalho (referência cruzada). As citações de fontes devem ser concisas tanto quanto exigem a clareza e a precisão. Se a referência é curta, deve ser colocada, entre parênteses, no próprio texto; se é longa, deve ser colocada no rodapé. As notas de rodapé não devem ser multiplicadas nem extensas a ponto de perturbarem a leitura. A primeira referência de uma obra repetidamente citada num trabalho deve aparecer em nota de rodapé, mas as referências subsequentes a essa obra e edição devem vir resumidamente no texto.

Evitar a repetição de notas muito pequenas. As notas de rodapé devem começar com maiúscula e terminar com ponto, devendo ser usadas as aspas quando a nota for uma citação. A citação pode começar em maiúscula, quando a transcrição não for completa, devendo-se usar nesse caso a regra de três pontos dentro de parênteses.

6.5.1.1 Lógica das notas de rodapé

Sendo convenções documentais que visam facilitar ao leitor a verificação das referências, a regra geral para as notas de rodapé é evitar o excesso, ou o óbvio.

Assim, não dar referências para provérbios ou citações correntes, ou nomes completos de autores familiares. A informação dada no texto não deve ser repetida e ampliada no rodapé.

6.5.1.2 Numeração das notas de rodapé

As notas de rodapé devem ser numeradas consecutivamente, a começar de 1, ao longo de todo o artigo, capítulo ou livro. Nunca enumerar por

páginas ou capítulos, pois isto exige uma renumeração quando o trabalho está sendo impresso. Só usar asteriscos ou outros símbolos para notas explicativas e somente algarismos arábicos para notas referenciais compostos ligeiramente acima da linha, sem ponto, parênteses ou travessão. A nota de rodapé deve ser composta com a primeira linha recuada e o número acima da linha.

6.5.1.3 Posição das notas de rodapé

Todas as notas de rodapé devem ser colocadas no pé da página, e o número delas deve corresponder exatamente ao indicado no texto.

6.5.1.4 Abreviações nas notas de rodapé

Nas notas de rodapé, devem ser adotadas abreviações. É também aconselhável, quando um autor e/ou obra devem ser freqüentemente citados no mesmo trabalho, adotar uma forma de abreviação a usar depois da primeira referência completa, devendo nesta ocasião dar conhecimento da solução adotada.

Ex.: SOUSTELLE, Jacques. *La pensée cosmologique des anciens mexicains*. Paris, Hermann, 1940, p. 50.

SOUSTELLE, op. cit., p. 80 (será adotada esta forma para as subsequentes referências a esta obra)

Quando as referências a uma mesma obra se seguem umas às outras, sem outras referências intercaladas, mesmo separadas por muitas páginas, a abreviação "ibid." ("no mesmo local") é usada para repetir na íntegra a referência, tantas vezes quantas forem necessárias, acrescentando-se as modificações convenientes.

Ex.: ³⁵ SOUSTELLE. op. cit., p. 95.

³⁶ Ibid., p. 98.

Quando for grande o número de páginas que separam as referências a uma dada obra, pode ser preferível, por exigência de clareza, repetir o título, embora com as abreviações da norma, a usar “ibid.” a despeito de não haver referência intercalada a outra obra. Desde que “ibidem” significa “no mesmo lugar”, não deve ser empregado para indicar a repetição do nome do autor sozinho, quando este é o único dado que permanece imutável de uma nota imediatamente inferior.

Nesses casos a repetição do nome do autor é preferível, embora “idem” (“o mesmo”) possa ser usado. “Idem” não deve ser abreviado.

Ex.: *Errado*: TEAD, Ordway. *Democratic administration*. s.l. Association Press, 1945, p. 10.

Ibid. *The art of leadership*. MacGraw Hill, 1935.

Certo: TEAD, Ordway. *Democratic administration*. s.l. Association Press, 1945, p. 10.

TEAD, Ordway. *The art of leadership*. s.l. MacGraw Hill, 1935.

ou Idem. *The art of leadership*. s.l. MacGraw Hill, 1935.

A referência a uma obra que já foi citada de maneira completa, mas não na referência imediatamente anterior, deve ser feita em uma das duas maneiras seguintes:

a) “op. cit.” — para designar referência a uma obra previamente citada em forma completa quando uma parte diferente (volume e/ou página, capítulo etc.) é citado e quando não cabe o emprego de “ibid.” porque foram intercaladas referências a outras obras. Assim “op. cit.” é normalmente seguido de uma referência específica, embora possa aparecer sozinho com o nome do autor, se é referida a obra em geral e não uma determinada parte;

b) “loc. cit.”

— para repetir a mesma referência a um livro (mesmo volume e/ou página) citada por último, quando a referência a outras obras foram intercaladas. Nesses casos o nome do autor com “loc. cit.” é tudo o que deve aparecer na nota de rodapé.

A menção do nome do autor e “op. cit.” mais a indicação do volume e/ou o número de páginas é igualmente correta (contanto que somente uma obra do autor tenha sido mencionada), e essa forma deve ser preferida a “loc. cit.” em caso de grande número de páginas intercaladas e especialmente se diversas outras notas ocorrerem.

- para fazer referências sucessivas a artigos de periódicos ou outras partes componentes de uma obra ou a documentos em coleções. Indicar que tais referências estão “no local citado” dá uma idéia muito mais precisa do que dizer que estão “na obra citada”. Nesse particular, “loc. cit.” é freqüentemente seguido de indicação do volume, página etc.
SOUSTELLE, Jacques. *La pensée cosmologique des anciens mexicains*. Paris, Hermann, 1940, p. 10.
SOUSTELLE, loc. cit. (referente à mesma página da obra de Soustelle mencionada por último).
KIRCHHOFF, R. *Los pueblos de la historia toltecachichinneca*.
KIRCHHOFF, loc. cit. (referente à mesma página 101 do artigo de Kirchhoff).

É permitido nas notas de rodapé, quando há várias notas curtas, seguidas, colocá-las na mesma linha, com o espaçamento mínimo de cinco espaços, sendo que as notas de uma mesma linha devem ser completas (não ter de continuar na linha seguinte).

6.5.1.5 Transcrições em rodapé

Transcrições em rodapé, tanto incluídas em texto quanto compostas separadamente, devem ser compostas entre aspas.

6.5.1.6 Referências bibliográficas em notas de rodapé (NB-66)¹¹

Habitualmente não convém reunir numa mesma nota dois tipos diferentes, a nota bibliográfica e a nota explicativa; também não é recomen-

11. ABNT. Rio de Janeiro. *Referências bibliográficas*, NB-66, 1978.

dável haver vários autores citados numa mesma nota. A nota bibliográfica deve ser indicada por números seqüenciais, por todo o trabalho, quando a explicativa pode ser por meio de asterisco. Na referência o autor é citado em ordem indireta, sendo o último sobrenome em primeiro lugar e em caixa alta (versal) e os seguintes em caixa baixa (romano) separados por vírgula; o título em itálico, separado do nome por ponto; a indicação do local, editora e data separados do título por ponto. Quando houver indicação de edição (depois da primeira) esta é colocada entre o local e o título de forma abreviada e separada por ponto. A indicação referente a volumes, capítulos e páginas é a última que é feita, separada da data por ponto, quando se indica o total de páginas:

ex.: 242 p. ou 2 vols.

mas separadas por vírgula quando der continuidade à citação de algumas páginas:

ex.: p. 343-54 ou vol. 2, cap. 7, p. 333-42.

Quando houver subtítulo este será separado do título por dois pontos:

ex.: *Comunicação em prosa moderna: aprenda a escrever, aprendendo a pensar.*

Em notas bibliográficas de classe de documentos referidos no capítulo 4 deste trabalho deve ser utilizada a descrição tradicional, como acima foi dito, e não o ISBD, que é indicado para catalogação em bibliotecas, com vistas à computação. Se o trabalho, no caso de livro, tiver a ficha catalográfica inicial (catalogação na fonte) esta deve ser feita pelo ISBD, ou seja, pelo *Anglo-American Cataloguing rules*, 2.^a edição, 1978.

6.5.2 *Ilustrações, mapas, gráficos, tabelas, estampas etc.*

As ilustrações quando pequenas devem aparecer ao lado do texto que ilustram. Quando grandes, em folhas separadas. O mesmo acontece para gráficos, mapas e tabelas. As estampas, fotografias etc. devem aparecer no texto em folha separada, designada lâmina. As tabelas devem ter uma

aparência especial, recomendada pelas *Normas de apresentação tabular*, da Fundação Instituto Brasileiro de Geografia e Estatística, de 1967.

Os títulos das tabelas são indicados ao alto da mesma e para gráficos e figuras a indicação é embaixo.

6.6 Especificação dos elementos suplementares

As partes pós-textuais apresentam a possibilidade de ter as seguintes subdivisões:

- a) *adendo(s) ou anexo(s)* — quaisquer acréscimos feitos pelo próprio autor *a posteriori*, como complemento indispensável por não ter sido possível incorporá-los no devido tempo;
- b) *apêndice(s)* — matéria suplementar ou complementar abonadora ou documentadora do texto, como dados estatísticos, textos de lei, correspondência. O apêndice tem o mesmo papel que as notas explicativas de rodapé, incluindo material que não é necessário ao texto: cópia de documentos inacessíveis ao leitor, inquéritos longos, material documental e ilustrativo. Cada um desses pode constituir um só apêndice, caso em que os apêndices devem ser ordenados por algarismos romanos ou letras maiúsculas, com ou sem título;
- c) *posfácio (ou explicação final), ou nota final, ou “post-scriptum” etc.)* — elementos ocasionais supervenientes que obrigam o autor a acrescentar uma informação nova ou uma explicação necessária;
- d) *bibliografia* — lista das obras citadas, consultadas ou recomendadas, que aparecem no fim do volume, ou no final de cada capítulo (NB-66);¹²
- e) *glossário* — lista alfabética em que se definem termos (técnicos, regionais, arcaicos etc.);
- f) *índice* — (ver NB-124)¹³

12. ABNT, Rio de Janeiro. *Referências bibliográficas*, NB-66, 1978.

13. ABNT, Rio de Janeiro. *Índice de publicações*, NB-124, 1971.

- *índice geral* (também designado como índice analítico), que engloba, em ordem alfabética, temas, vocábulos, antropônimos, bibliônimos etc. necessariamente diferenciados tipograficamente: temas em redondo, vocábulos e bibliônimos em grifo, antropônimos em versal-versaletes, diferenciação essa que pode ocasionalmente ser mais minuciosa, jogando-se com outros gêneros de caracteres tipográficos (negrito, versal redondo, versal grifo etc.), segundo convenção preestabelecida;
- *índices especiais* — registro alfabético em separado, de nomes, de pessoas, de entidades, de lugares, de assuntos etc.;
- g) *errata ou corrigenda* — muito freqüentemente, as erratas se imprimem em folha (ou pedaço de folha) solta, que se insere entre as páginas ou, de preferência, é colada no início ou no fim do volume; a primeira providência de quem a encontra é incorporar as correções ao texto, que dele ficarão fazendo parte;
- h) *colofão e página credencial* — correntemente a página final é reservada ao *colofão*, estampado de preferência na face ímpar da folha que antecede a contraguarda (guarda final); edições cuidadas vêm adotando a praxe de encerrar o livro com uma “página credencial”, que é um colofão ampliado, em que podem aparecer:
 - a justificativa da tiragem, ou seja: número de exemplares da edição (ou reedição, reimpressão); número de exemplares especiais ou rubricados, quando os houver;
 - a qualidade dos papéis usados, com a indicação do fabricante, cor, peso etc.;
 - a indicação da tipologia usada (famílias, corpos etc.);
 - a equipe organizadora da obra: planejador gráfico; diagramador, ilustrador(es), capista etc.;
 - o tempo de execução da obra, indicando-se dia, mês e ano do término;
 - outras indicações pertinentes.

7 APRESENTAÇÃO FINAL

7.1 **Datilografia** — Preferivelmente o trabalho deve ser datilografado em máquina elétrica para facilitar a impressão tipográfica.

7.1.1 *Limpeza da cópia*

A cópia datilográfica deve ser absolutamente limpa, tendo feito antes, o autor, o seu trabalho de editoração e revisão, para evitar emendas na cópia, a não ser erros de datilografia.

Antes de enviar para a impressão, deve ser feita uma leitura cotejada, preferentemente a duas pessoas, do original e da cópia. O trabalho datilográfico deve ser responsável apenas pela mecânica da cópia, no que tange à clareza, espaçamento e aparência geral.

7.1.2 *Mecânica da cópia*

- a) máquina: preferivelmente elétrica, com esfera, usando, para expressões estrangeiras, esfera que imite o itálico;
- b) papel: branco, A4.

7.1.2.1 Margens

- a) superior — 10 espaços simples;
- b) inferior — 8 espaços simples;
- c) esquerda — 15 batidas;
- d) direita — de 11 a 8 batidas (margem flexível).

7.1.2.2 Espaços e entrelinhas

- a) entrelinhas no sumário:
 - entre título de capítulo e subtítulos: 2 espaços;
 - entre subtítulos e divisões: 1 espaço;
- b) entrelinhas no corpo do texto:
 - 1 espaço simples;
- c) espaço entre parágrafos:
 - 2 espaços simples;
- d) espaço entre capítulo, tópico e subtópico:
 - 3 espaços simples;
- e) espaço entre corpo do texto e tópicos e subtópicos:
 - 3 espaços simples;
- f) citações ou transcrições isoladas no corpo do texto:
 - fazer novas margens
 - esquerda: 6 batidas além da margem padrão
 - direita: 4 ou 5 batidas antes da margem direita do texto
 - fazer novo parágrafo
 - 5 batidas além da nova margem
 - sempre entre aspas duplas;
- g) enumerações:

Alinhadas pelo parágrafo, iniciando com traço (—) ou letras (a), b), c) etc.). As subdivisões das enumerações iniciando com ponto (.) embaixo da 1.ª letra da enumeração.

7.1.2.3 Notas de rodapé

- a) separadas por um traço contínuo de 20 batidas a partir da margem esquerda;
- b) o traço deve estar de 3 a 4 espaços simples abaixo do texto;

- c) a primeira linha da nota de rodapé deve estar a 2 espaços simples do traço;
- d) a primeira linha da nota não deve ser recuada; começando precedida do número ao alto, sem pontuação. As linhas subsequentes recuam dois espaços para dentro;
- e) o número da nota, tanto no texto como no rodapé, bem como o próprio texto, devem ser batidos em tipo menor.

7.1.2.4 Capítulos, tópicos e subtópicos

- a) capítulos:
 - devem iniciar em página nova, todas as letras, em caixa alta, *não sublinhado*, alinhado pela margem esquerda superior;
 - o título do capítulo sempre a 2 batidas depois da numeração progressiva;
- b) tópicos:
 - seguem as mesmas normas dos capítulos, só que *sublinhados*, em *caixa baixa*, apenas a 1.^a inicial maiúscula;
- c) subtópicos:
 - as mesmas normas dos tópicos, quando intituladas sempre *sublinhados*.

7.1.2.5 Aspas duplas e simples

- a) aspas duplas
 - para citações e transcrições;
- b) aspas simples
 - para salientar palavra ou expressões dentro da citação.

7.1.2.6 Ilustrações



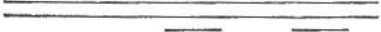
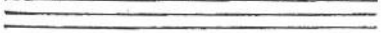
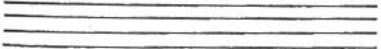





- a) título:
 - deve estar sempre acima da ilustração;
 - todas as iniciais maiúsculas;
 - sublinhado;
 - centralizado pela ilustração;
- b) indicação da ilustração:
 - sempre na margem inferior da página, ou da ilustração;
 - centralizada pela página, ou pela ilustração;
 - em caixa baixa, a 1.^a inicial maiúscula;
 - a palavra “figura”, quando ao pé da página, ou a figura, iniciando ilustração, vem abreviada: Fig. 1, Fig. 2, Fig. 3.

7.1.2.7 Numeração das páginas

- a) iniciando no texto, propriamente dito, excluindo o sumário e listas (ilustrações, abreviaturas etc.);
- b) não datilografar o número da página que inicia capítulo;
- c) os números das páginas devem ficar no canto superior direito, a três espaços simples da extremidade superior do papel.

7.1.2.8. Indicações sobre itálico, negrito, versal

No texto datilografado, deve ser indicada, de modo claro, a forma do tipo que se quer obter na composição gráfica, conforme o sistema indicado adiante:

	grifo
	versaleta
	versal e versaleta
	versal
	versal grifo
	negrito
	grifo negrito
	versal negrito
	interespacejado
	grifo interespacejado

Além da indicação do tipo, o original deve passar por um planejador tipográfico a fim de serem indicadas as variedades de corpo do tipo a usar na obra, bem como a distribuição da matéria, leiaute da página etc. Como regra fundamental, todavia, na composição de uma obra, não é conveniente a adoção de grande variedade de letras tipográficas, que concorrem para enfeiar a página.

No caso de obras com gravuras, ilustrações, fotografias, desenhos, tabelas etc. não devem ser colocadas na folha do original, mas colecionadas separadamente, pois são compostas por máquinas diferentes devendo-se no texto dar-se apenas a indicação do local onde aparecerão. Na cópia datilográfica nunca se deve usar barra ou hífen para encher o final da linha.

Uma cópia datilográfica não deve ter linhas intercaladas, rasuramento de palavras ou letras.

7.2 Outras formas de reprodução

Depois de datilografado, o trabalho pode ser reproduzido em xerox, mimeógrafo, ofsete, tipografia.

7.2.1. Tipograficamente, o trabalho deve conter externamente:

- a) *capa* (em sentido estrito), da qual podem constar dizeres que identificam o livro, em geral os seguintes: autor, título, número do volume e da edição, local e ano da publicação, logotipos etc. — podendo ser prolongada na *primeira orelha*, que ou fica em branco, ou contém informações ou apreciações de várias ordens, sendo que, na face interna, de regra, nada se imprime;
- b) *contracapa* (que pode ficar em branco, ou conter certos dizeres, ou emblemas etc.) e, nas mesmas condições da capa, se prolongará, ou não, na segunda orelha, da qual poderão também constar dizeres, freqüentemente continuação dos da primeira;
- c) *lombada*, dorso do revestimento, na qual, quando a espessura o permite, se imprimem dizeres que reproduzem ou resumem os da capa, impressos de cima para baixo;
- d) *marcador*, fita ou linha presa à cabeça da lombada, com o fim de assinalar as páginas do livro;

- e) *indicador*, que é uma projeção cartonada ou uma cavidade (unha), onde aparecem uma letra ou algarismo, a fim de servir de índice em determinadas publicações — dicionários, guias etc.;
- f) *sobrecapa protetora ou cinta*, que, excepcionalmente, podem os livros apresentar, com os dizeres, em geral, para salientar elementos do livro.

7.2.2 Partes internas

A parte interna de um livro é o seu corpo ou miolo — conjunto das folhas impressas. As folhas se imprimem em cadernos que, dobrados, se unem para receber a costura ou colagem e o revestimento. Na sucessão material das folhas vamos encontrar:

- a) *folha de guarda*, ou simplesmente guarda (cujas duas faces devem, idealmente, permanecer em branco) — nome das folhas inicial e final do corpo do livro, esta conhecida também como contraguarda;
- b) elementos pré-textuais (ver 6.3.1);
- c) elementos textuais (ver 6.3.2);
- d) elementos textuais complementares (ver 6.5);
- e) elementos pós-textuais (ver 6.6).

7.2.3 Revisão tipográfica

A revisão de provas tipográficas deve estar de acordo com a NB-73¹⁴, conforme o exemplo dado no item 7 “Correção de um texto”.

14. ABNT, Rio de Janeiro. *Revisão tipográfica*, NB-73, 1978.

PEQUENO ROTEIRO DE PRODUÇÃO GRÁFICA

Fernando de Almeida Sá

Se considerarmos que a indústria gráfico-editorial ainda está engatinhando em nosso país; que as tiragens em média são de 4.000 exemplares para uma população de 130.000.000 de habitantes; que o editor não tem condições de montar uma infra-estrutura capaz de garantir-lhe o sucesso de um título no mercado livreiro; que o gráfico não pode diminuir os seus custos industriais em virtude das pequenas tiragens e, principalmente, que gráfico e editor — dois grandes protagonistas desta aventura, que é editar um livro — não podem superar este círculo vicioso, é imprescindível para a sobrevivência de ambos um relacionamento bem administrado a fim de vencerem da forma mais racional as diversas fases da elaboração de uma obra.

Tanto o editor quanto o gráfico enfrentam problemas de ordem financeira semelhante. O editor, ao receber um título para apreciação, seja ele de autor de língua portuguesa ou de qualquer outro idioma, começa a investir um capital que somente com a aceitação do mercado leitor, poderá recuperar, obtendo algum lucro. O gráfico, por sua vez, ao receber os originais para dar início ao processo de composição, também investe um capital, traduzido em mão-de-obra e maquinaria — e isto quando não fornece o papel, que só vai recuperar 60, 90 ou 120 dias após a data da entrega do livro ao editor. Se, por um lado, o editor financia o duvidoso, por outro, o gráfico financia ao editor a fase industrial da sua dívida.

Seria óbvio indicarmos o fator tempo como crucial, tanto para um quanto para outro, no que tange a recuperação do capital investido na elaboração de um título. Em vista disso, tentaremos dar algumas sugestões a fim de obter maior rendimento nas principais etapas da feitura de uma obra.

1 ORIGINAIS

1.1 Possibilidade de Comercialização

A situação ideal seria uma pesquisa de mercado para cada título a editar, mas isso é utópico no contexto concreto em que vivemos; por conseguinte, o editor precavido deve lograr a maior segurança possível ao aceitar um original. Deve ter uma equipe de peritos, seja em literatura, economia, psicologia ou arte culinária, para opinar acerca da qualidade da obra, sua carência ou saturação no mercado, e, se possível, manter convênio com uma cadeia de livrarias a fim de dispor de levantamentos estatísticos periódicos da vendagem de títulos neste ou naquele setor.

No entanto, o que vemos não é isso. Aqui ainda se edita um título porque fulano é amigo de sicrano, ou porque o título é sugestivo ou, ainda, porque os versos do poeta são de péssimo gosto, mas ele é homem de muita influência.

Vamos mais longe: situação ainda melhor seria a do editor que obtivesse todos os dados essenciais do mercado e encomendasse a obra ao autor.

Não se trata de degradar a cultura à função do vil metal; a qualidade da obra é essencial. Mas em certas ocasiões, embora o trabalho seja sério e honesto, desenvolve tema praticamente esgotado por outros autores e o encalhe se acumula nos depósitos e prateleiras.

1.2 Apresentação dos originais

O editor, ao se responsabilizar pela publicação de um título, deve estar consciente de que o processo mais oneroso e lento da fase industrial

é o da composição, paginação e limpeza do texto e, portanto, é sua tarefa persuadir o autor de que a apresentação de originais impecáveis é um dos principais fatores de barateamento do custo da produção. Bons originais significam composição limpa e rápida, maior clareza para os revisores tipográficos e, conseqüentemente, menor número de provas.

Não se deve esquecer que é usual, em boa quantidade de gráficas, o operador receber prêmios de produção e que originais em perfeito estado de legibilidade serão compostos com maior rapidez e boa-vontade. Melhor, portanto, será redatilografar originais em mau estado do que mandá-los para a gráfica como foram recebidos.

Uma regra básica do editor é jamais aceitar um original sem ter dele ao menos uma cópia. Já houve casos em que originais inteiros, ou parte deles, se extraviaram sem que houvesse condições de recuperá-los.

Aqui se coloca um aspecto algo delicado no tocante ao relacionamento autor-editor. O editor bem assessorado deve entrar em acordo com o autor de sorte que este, ao entregar os originais para dar início ao processo de produção, faça-o em caráter definitivo. Após a entrega dos originais, o autor só voltará a vê-los transformados em livro pronto e acabado. Qualquer contato posterior a esta entrega deve limitar-se a consultas para esclarecimento de dúvidas e incorreções. É ingenuidade entregar as últimas provas limpas ao autor na esperança de que ele não proceda alterações. O autor sempre terá algo a acrescentar ou suprimir e o processo de emendas aumentará o número de provas e o custo da produção.

1.3 Plano da obra e projeto da edição

O próximo passo do editor é elaborar um plano da obra, ou seja, fixar a tiragem, o formato, o processo de impressão (tipográfica, ofsete ou roto-gravura), a qualidade e gramatura dos papéis da capa e miolo, o volume da composição linotípica, monotípica ou fria, a quantidade de gráficos, fotografias ou desenhos. Determinar, em função do texto, o corpo do tipo a ser utilizado, a fim de calcular o número provável de páginas que terá a obra, bem como para decidir o acabamento (se grampeado, costurado,

Perfect Binder ou, ainda, encadernado), se o livro terá orelha inglesa, se a brochura será aparada rente com o texto das orelhas impressas no verso da capa (orelhas francesas), ou não terá orelhas, se a capa será plastificada, envernizada, ou se não levará nenhum revestimento, e ainda, quantas cores serão utilizadas no miolo e na capa: 1/1, 4/0, 2/1, 2/2 etc. Neste plano ainda deve constar o título da obra, o nome do autor (e do tradutor, caso se trate de obra traduzida), a quem cabem os direitos autorais, qual a edição e a tiragem.

Obtidas todas as especificações, o editor poderá escolher a gráfica que realizará o trabalho, utilizando as opções de preço, prazo e qualidade.

Feito isto, dá-se início à elaboração do projeto da edição, que é a complementação do plano da obra no tocante à previsão de custos. Neste projeto o editor deve computar todos os gastos inerentes à execução da obra, tanto os da fase editorial quanto os da fase industrial, ou seja: da composição até o acabamento, da plastificação ou encadernação, dos papéis de capa e texto, da tradução, da revisão técnica ou copidesque, da normalização de originais, da diagramação e marcação, do leiaute e arte-final da capa, do leiaute e arte-final do anúncio, das artes-finais das ilustrações, da revisão tipográfica, clichéria, tabelas, filmes, fotografias, elaboração do índice analítico e taxa da administração. Feito o cômputo destes dados, o editor estará em condições de prever o preço de capa da obra e planejar-lhe a comercialização.

1.4 Preparação dos originais

Nesta fase o editor deve ter por objetivo a organização de um Manual de Estilo. Certo que não é tarefa fácil, mas vale a pena arcar com um sacrifício inicial que irá evitar grandes dores de cabeça no futuro. Um passo imediato é a adoção das normas da Associação Brasileira de Normas Técnicas (ABNT).*

* Indicamos o trabalho *Preparo e Apresentação de Originais*, de Irene de Menezes Doria, publicado neste número da *Comum*.

O editor deve possuir uma equipe de redatores profissionais, assalariados ou *free-lancers*, que desempenhem a tarefa de preparar os originais. Esta preparação se caracteriza por três aspectos principais: 1) correção gramatical; 2) eliminação de incoerências textuais; 3) organização das referências bibliográficas e notas de rodapé.

É quase impossível encontrar um autor que não incorra em erros ao escrever uma obra, erros por vezes pequenos, mas que saltam aos olhos de qualquer leitor mais atento. São as caixas altas e baixas, dados estatísticos, referências bibliográficas organizadas caoticamente, e assim por diante. Às vezes encontramos originais truncados em virtude de lapsos datilográficos.

Outro ponto de relevância é que durante a preparação de originais o texto há de tomar sua forma definitiva. Nesta etapa do trabalho o autor ainda deve ser consultado acerca de quaisquer dúvidas que a equipe não possa esclarecer. As emendas de originais nas provas tipográficas, insistimos, são lentas e onerosas.

1.5 Diagramação e marcação

Pronto o texto, definido o formato do livro e escolhida a gráfica a que será confiado, o editor está em condições de proceder à diagramação. Embora seja esta fase, não raro, relegada a segundo plano, a diagramação e marcação são essenciais para o aspecto final da obra.

Quantas vezes abrimos um livro e não conseguimos passar da décima página, apesar de o assunto nos interessar? É falha da diagramação que, ou escolheu família e corpo de tipos inadequados para as características da obra, ou calculou mal a mancha da página, fato este que redundará em fadiga para os olhos do leitor.

O editor deve exigir do diagramador marcação criteriosa de todas as páginas do original no tocante à tipologia (isto é, à família de tipos, corpo e entrelinhamento do texto), às notas de rodapé, referências bibliográficas, títulos, subtítulos, índice analítico, assim como à medida do comprimento

da linha, de acordo com o sistema adotado pela gráfica onde o livro vá ser composto.

Muitas vezes o gráfico tem vários magazines de uma família de tipos escolhida e uma segunda máquina parada; entretanto não divide o original pelas duas máquinas por não estar este devidamente marcado.

Outra atitude de precaução do editor, antes de escolher a tipologia, é indagar do gráfico quais são as famílias de tipos em maior disponibilidade. Com esta informação não se trabalhará aleatoriamente e se evitará que a obra aguarde por muito tempo o início de sua composição.

É atribuição do diagramador a feitura do espelho de paginação, ou seja: determinar a mancha das páginas pares e ímpares, as aberturas dos capítulos e partes, folhas de rosto e créditos, sumário e índice analítico.

2 ILUSTRAÇÕES

A preparação das ilustrações deve ser iniciada logo que o diagramador determine o tamanho da mancha das páginas. A primeira providência será datilografar e normalizar os textos de cada ilustração e entregá-los ao desenhista, que marcará o corpo em que deseja a composição, de acordo com as proporções da arte-final que pretenda executar. Este texto deve ser enviado à gráfica em caráter de urgência, e esta, por sua vez, devolve-lo-á livre de incorreções e em várias cópias de papel cuchê. Enquanto a gráfica prepara a composição do texto das ilustrações, o desenhista executa as ilustrações, de sorte que quando a composição chegar às suas mãos faça apenas a sua montagem na arte-final.

O editor deve fazer com que as artes-finais das ilustrações sejam enviadas à gráfica antes da devolução das provas de paquê emendadas, a fim de que o gráfico providencie a clichéria ou os filmes, para dar início à paginação. Dificilmente a gráfica, salvo em condições excepcionais, procederá às emendas de paquê se não possuir todos os elementos necessários à paginação da obra, que é fase imediata àquela.

Entre outros métodos de executar ilustrações está o que utiliza o normógrafo, o que elimina a necessidade de a gráfica fornecer o texto. Tratando-se, porém, de instrumento caro e de difícil manuseio, são poucos os que trabalham com ele. Pode-se ainda utilizar um estúdio de fotocomposição para fornecimento do texto, caso a escassez de tempo justifique maiores gastos.

3 A CAPA

Hoje, a capa não é apenas um simples invólucro do livro, mas sua embalagem, e, como tal, um fator preponderante no sucesso de sua comercialização.

O capista necessita de muitas outras informações além do título, o nome do autor e formato do livro. Precisa ter acesso às cópias dos originais, à diagramação; e saber quantas cores pode utilizar, qual a qualidade e gramatura do papel que vai ser usado na impressão, qual será o processo desta última, se a capa será plastificada ou não, qual o processo de acabamento e o volume do texto das orelhas e quarta capa. Com todos estes dados poderá obter uma visão perfeita do conjunto e executar o trabalho mais seguro de obter um bom resultado.

O editor há de tratar a capa como um todo, vale dizer, não deve se limitar à primeira capa, mas encomendar ao capista o leiaute da primeira e quarta capas e da lombada. Esta última constitui-se numa questão de grande importância, a qual poderá ser resolvida graças a um contato mais estreito com o gráfico. É muito fácil para este fornecer ao editor uma boneca feita com o papel de gramatura e qualidade preestabelecidas. De posse desta boneca e de acordo com o número de páginas que terá a obra, o editor estará apto a fornecer ao capista as dimensões exatas da lombada. Cumpre lembrar que uma lombada bem aproveitada sobressai nas estantes das livrarias.

Outro apoio que o gráfico pode fornecer ao editor diz respeito às cores. Vezes há em que capistas inexperientes apresentam leiautes com cores be-

líssimas, mas cujas tonalidades nenhum impressor é capaz de obter na máquina de impressão. Uma simples consulta ao gráfico pode evitar um verdadeiro desastre.

Aprovado o leiaute, o capista põe em obra a arte-final, que deve conter todas as especificações possíveis de sorte que não parem dúvidas. Uma pequenina dúvida que seja pode dar ensejo à perniciosa criatividade de um montador ou impressor mais apressados.

4 ÍNDICE ANALÍTICO

Felizmente os nossos principais editores estão-se inteirando da necessidade de incluírem o índice analítico nos seus títulos. Quantas e quantas vezes nos vemos obrigados a folhear exaustivamente uma obra para localizarmos um pequeno trecho ou um conceito, e este trabalho resulta inútil? Hoje o índice analítico é parte indispensável de uma obra, principalmente se esta verse assunto técnico ou didático.

Quanto à produção, a maneira mais adequada de tratar o índice é a seguinte: quer se trate de livro cujo autor entregue o índice com os originais, quer se trate de obra traduzida (e dotada de índice no original), quer ainda seja necessário encomendar-lhe a execução a terceiros, sua feitura não deverá iniciar-se antes que a obra esteja definitivamente paginada. Neste momento solicitam-se ao gráfico duas provas de prelo, uma para o indexador e outra para a revisão tipográfica. Desta forma o processo industrial não sofre solução de continuidade, pois o gráfico pode dar seguimento à limpeza do texto enquanto o editor providencia o índice analítico.

5 REVISÃO TIPOGRÁFICA

Costuma-se dizer que a revisão tipográfica é a excrescência da edição, sendo-lhe atribuído qualquer erro que escape. Mas se, por sua vez, o livro circula livre de senões, raramente o revisor recebe qualquer elogio.

Tratando-se de trabalho extremamente cansativo e até neurotizante, são qualidades inerentes ao bom revisor: excelente conhecimento da língua, cultura geral, conhecimentos gráficos de composição e paginação, no mínimo, obsessão pelo erro e boa produtividade. Embora haja quem considere os revisores tipográficos meros catadores de pastéis, discordamos desta opinião. Acharmos, sim, que é empreitada das mais difíceis organizar uma boa equipe fixa de revisão, considerados os salários que se lhes oferece e o ritmo de produção que deles se exige. Sendo setor de grande instabilidade numa editora, a revisão tipográfica, salvo raras exceções, ainda não é considerada como profissão estável, e, por conseguinte, não há por parte dos revisores maior interesse em se aprimorarem, de sorte que dificilmente logram todos os requisitos que acabamos de enumerar. Na grande maioria dos casos este trabalho é encarado como *bico* ou como trânsito para a obtenção de melhores postos na empresa. Não devemos nos esquecer de que a maioria dos profissionais de editoração deram seus primeiros passos como revisores tipográficos.

O editor deve adotar o sistema de leitura acompanhada e criteriosa para a prova de paquê. É essencial que nesta prova sejam assinalados todos os erros e saltos cometidos pelo operador. A inclusão de parágrafos ou até de simples frases, após a paginação, pode obrigar ao gráfico a repaginação de boa parte da obra, o que redundará em atraso das etapas subsequentes, como, por exemplo, a elaboração do índice analítico.

Outro critério de precaução a ser adotado é o do rodízio; uma obra não deve ser jamais revista duas vezes pelo mesmo revisor. Evita-se assim o erro sistemático de uma pessoa, e o que escapou à advertência do primeiro revisor é detectado pelo segundo e assim por diante. O erro é uma característica humana, e o revisor ou por desatenção ou por ignorância pode deixar passar uma falha do operador ou um *gato* do original. Por conseguinte, o editor deve cercar-se de todas as garantias para não se ver obrigado a imprimir uma errata.

Um aspecto que o editor não há de descuidar são as emendas desnecessárias nas provas finais. Um revisor inexperiente que, por exemplo, assinala a superposição de duas palavras idênticas em linhas seguidas, ignora

que o operador ao realizar a emenda pode errar adiante e isto significa nova emenda, a retenção da página e conseqüentemente do caderno inteiro.

6 O CRONOGRAMA

O gráfico precavido, ao receber um original, deve ter como norma discutir com o editor um cronograma de execução da obra, de forma a alcançarem um objetivo comum. Este cronograma deve abranger todas as fases de execução e entrega de material, com seus respectivos limites de tempo. Tanto o gráfico quanto o editor devem exercer um controle rígido sobre este cronograma, de sorte que, para qualquer deslize das partes, sejam criadas novas condições a fim de recuperarem o tempo perdido.

É certo que existem outras etapas e providências não menos importantes a serem adotadas. Todavia as características deste artigo nos impõem limitações, impedindo-nos versar o tema com maior diversidade. Sendo assim relacionamos apenas as que nos pareciam básicas. Em resumo, a nossa principal preocupação consiste na necessidade de um contato estreito entre gráfica e editora em todas as fases da elaboração de uma obra, e na imprescindibilidade da troca de informações e consultas, tanto na fase editorial, quanto na fase industrial. Gráficos e editores que se apoiem mutuamente estarão evitando problemas desnecessários que acabarão por repercutir nos seus prazos e nos seus custos de produção.

PAPEL*

Valdir Premero

1 O QUE DIZEM OS LIVROS?

O primeiro material a ser usado como suporte para escrever e imprimir, e que se assemelha à nossa atual folha de papel, surgiu em 3.500 a.C. originário de uma planta e recebeu o nome de Papiro. Esta folha era tecida como fazem as tecelãs, ou seja, entrelaçando tiras do caule desta planta, que logo após eram batidas, alisadas e secas ao sol.

O Papiro, pela sua facilidade de manuseio, deu grande impulso à escrita e à cultura de um modo geral, possibilitou a formação de grandes bibliotecas e também deu grande poder a seus descobridores, os egípcios.

Também usado na impressão e escrita, surgiu o “pergaminho”, que consistia na pele de animal devidamente tratada.

Mas o papel propriamente dito teve sua origem longe do movimentado mundo europeu.

Em aproximadamente 105 a.C., um chinês de nome Ts'ai Lun, conselheiro da corte chinesa, apresenta um processo autêntico de fabricação de papel.

* Conferência pronunciada no Seminário O Livro na Atualidade Brasileira, por ocasião da I Feira Internacional do Livro realizada no Rio de Janeiro em novembro de 1983.

Logicamente, os recursos eram mínimos, mas a idéia básica de dissolver pedaços de madeira de amoreira e trapos de roupas velhas, obtendo fibras, e depois reagrupando-as formando uma folha que era seca ao sol, permaneceu e deu origem aos processos modernos.

A fabricação de papel deixou de ser um segredo do povo chinês 850 anos mais tarde (751 d.C.), quando invasores muçulmanos aprisionaram trabalhadores de uma fábrica de papel e obrigaram-nos a revelar seu segredo. A descoberta espalhou-se pela Europa, fazendo surgir fábricas em vários países, onde o uso de “trapos” como matéria-prima permaneceu por muito tempo. Somente em 1719, na França, surge a idéia de se fazer papel exclusivamente de madeira, isto após ser observado uma vespa construir seu ninho com madeira mastigada (cuja aparência era semelhante à celulose usada na época).

Em 1764, um inglês é agraciado com a patente inglesa para a fabricação de papel couchê.

Estas últimas descobertas, apesar de significativas para o mundo europeu, já eram usadas há algum tempo pelos chineses.

Com a aceitação pelo consumidor, estimulou-se a fabricação do papel e seu constante aprimoramento, até que no final do século XVIII surge o processo contínuo.

O processo contínuo trouxe uma nova dimensão e importância ao mundo papelero e gráfico, diversificando sua utilização e sua fabricação, surgindo pratos, guardanapos, toalhas etc., tudo empregando papel.

Dai para frente a evolução logicamente foi muito grande, modernizando o equipamento, ganhando maior velocidade de produção e melhor qualidade do produto; contudo, a seqüência de fabricação ainda segue a idéia de Ts'ai Lun, ou seja, usar um material fibroso (eucalipto, pinus etc.) para obter as fibras, reagrupá-las para formar uma folha e secá-la.

2 FABRICAÇÃO: CELULOSE E PAPEL

2.1 Madeira: principal matéria-prima

A grande maioria dos fabricantes de celulose e papel do exterior optou pelo “Pinus”, dada a sua disponibilidade em seus países, sua resis-

tência às variações do clima e principalmente pela sua *fibra*. A fibra do Pinus é chamada de fibra longa (± 12 mm) o que possibilita fabricar papel com maior resistência; contudo, o deixa muito rígido. Para solucionar este problema, usou-se parte da madeira em *fibra curta* (o eucalipto, por exemplo) que tem ± 5 mm.

Após muitos estudos quanto à madeira que seria utilizada no Brasil, optou-se pelo eucalipto, mas não com mistura de fibras curtas e longas. Esta opção se deu pela adaptabilidade do eucalipto ao clima brasileiro, seu prazo de crescimento pequeno (6 a 7 anos, metade do tempo que levava o Pinus) e por não exigir excessivo tratamento do solo.

Hoje, após vários anos de pesquisa genética, selecionando as espécies de eucalipto (que é nativo da Austrália), já produzimos nossas próprias sementes.

As mudas ficam nos viveiros até atingirem seu tamanho e forma ideais, passando por testes de resistência, que consiste na variação de temperatura e umidade.

No campo ela será plantada obedecendo uma distância padrão, que dá a cada muda cerca de 6 m^2 de espaço para seu crescimento. Após esta operação, a muda levará ± 6 anos para estar no estágio de corte.

Como foi mencionado, o eucalipto por ter fibra curta apresentou problemas no papel acabado, pela sua pouca resistência; contudo, com a constante pesquisa e modernização dos equipamentos, chegamos a um papel de alta qualidade e resistência, com 100% fibra curta, que hoje concorre com os tradicionais fabricantes europeus.

2.2 Fabricação de Celulose

A madeira cortada em toras de tamanho padrão chega à fábrica, onde é descascada mecanicamente e encaminhada aos "picadores".

A casca é aproveitada como substituto do óleo combustível para a queima na caldeira, fornecendo vapor para toda a fábrica.

Os picadores têm como função transformar as toras em "cavacos", ou seja, em pedaços menores com 2 ou 3 cm, isto para facilitar a sua

desfibrção. Ainda nos picadores são selecionados pelo seu tamanho e posteriormente enviados ao digestor.

No *digestor contínuo*, os cavacos, juntamente com o licor branco (constituído de soda cáustica, sulfeto de sódio e carbonato de sódio), vapor e a pressão serão cozidos. Este cozimento fará com que as fibras de celulose sejam separadas, formando uma polpa ainda impregnada de lignina residual (que na madeira estava unindo as fibras) e o licor de cozimento (licor preto) o que dá à celulose uma coloração parda.

Esta celulose, ou polpa parda, poderia ser usada para a fabricação de papéis para embalagem como o Kraft; mas, para a fabricação de papéis brancos, deve ser tratada convenientemente.

A primeira parte deste tratamento é a “lavagem”; usando tambores com movimento rotativo, onde com auxílio de água quente em contrafluxo, elimina-se a maior parte da lignina residual, deixando apenas fibras de celulose.

Mas a fibra ainda possui parte de lignina residual, que lhe dá uma tonalidade amarelada.

Para corrigir grande parte desta variação tonal e para retirar o restante da lignina residual, a polpa é branqueada.

O branqueamento consiste em tambores semelhantes aos de lavagem, mas usando produtos de alto poder de branqueamento; e são cinco estágios:

- a) cloração
- b) extração alcalina
- c) hipoclorito
- d) dióxido de cloro
- e) peróxido.

O que irá caracterizar cada estágio é:

- adição e mistura do reagente (diferente a cada estágio)
- retenção em torre para reação
- lavagem em filtros rotativos.

É importante lembrar que o grau de alvura que se deseja obter será determinado pelo número de estágios e a sua ordem na seqüência de branqueamento.

As fibras de celulose agora estão prontas, em suspensão e são armazenadas em torres apropriadas (torres de alta densidade) e podem ter dois destinos:

a) *máquina de celulose*

No caso de venda de celulose a terceiros, ou para estoques da fábrica de papel, ela deve ser parcialmente seca, a fim de facilitar o seu transporte e armazenamento.

A máquina de celulose recebe as fibras em suspensão, e forma uma grossa folha, que é prensada e seca.

Ao final da máquina, tem-se uma folha contínua de celulose que é seccionada e enfardada.

b) *máquina de papel*

Usará a fibra em suspensão, adicionada de outros produtos para a fabricação do papel.

2.3 Fabricação de Papel

2.3.1 Preparação da massa

A preparação da massa é o meio caminho entre a fábrica de celulose e a máquina de papel; sua função primária é o tratamento físico e químico das fibras de celulose virgens, tratamento este que será decisivo para a obtenção de um papel de características específicas e predeterminadas.

A celulose chega à preparação da massa geralmente direto das torres de alta densidade (fibras em suspensão) ou ocasionalmente do “Desfibrador” (ou Hidrapulper).

O “desfibrador” só é usado quando utiliza-se celulose seca, pois, como o próprio nome diz, sua função é desfibrar a celulose seca, deixando-a em suspensão.

Pelo tempo que estas fibras ficam em suspensão, tendem a absorver uma grande quantidade de água, inchando e ficando muito maleáveis; neste

estágio passam pelos “refinadores” que tendem a soltá-las individualmente, ao mesmo tempo em que elementos chamados “fibrilos” aparecem em sua superfície.

Estes têm função específica de dar maior flexibilidade e propiciar maior área disponível para contato.

A refinação irá influenciar decisivamente nas características físicas do papel, tais como:

- dureza
- transparência
- resistência à ruptura
- resistência a dobras
- estabilidade dimensional
- opacidade
- resistência ao rasgo
- maciez
- absorção
- volume específico.

A massa, já com as fibras tratadas, começa a receber os aditivos que têm funções diversas. A *cola de breu*, por exemplo, é usada para a colagem interna da folha de papel, aumentando consideravelmente sua resistência e diminuindo a absorção; outros aditivos são usados, tais como: antiespumantes, fungicidas etc.

Ainda nesta massa é adicionada a *carga mineral*, e a esta operação chamamos “enchimento”. Este nome é dado pela função da carga mineral (exemplo: Caulim), que é de preencher os espaços entre as fibras, o que irá influenciar sensivelmente algumas propriedades do papel acabado:

- opacidade
- cor
- superfície
- absorção
- rigidez etc.

Neste ponto da preparação da massa, pode ser adicionado um corante (anilina) que irá corrigir as pequenas variações tonais existentes na celulose, ou em maior quantidade resultar em papel colorido.

Agora a massa está totalmente pronta para a fabricação do papel, e entrará na máquina de papel com aproximadamente 99,5% de água.

2.3.2 Máquina de Papel

A máquina de papel tem por finalidade usar a massa que foi previamente preparada para formar uma folha que em seguida recebe o acabamento superficial.

Para atingir esta finalidade, dispõe de vários recursos para retirar a água da massa, seja usando calor, prensagem, sucção etc.

A caixa de entrada recebe a “massa” e tem por finalidade distribuir sobre toda a largura da tela uma suspensão uniforme de massa.

Esta distribuição se dá pelo “bico da régua” que orienta e controla a quantidade, direção e turbulência da massa lançada sobre a “tela”.

A tela faz parte da “mesa plana”, que tem a finalidade de controlar a formação da folha, ou seja, a maneira pela qual são entrelaçadas e direcionadas as fibras (sentido de fibra do papel) e drenar a quantidade de água suficiente a fim de possibilitar que a folha seja transferida para as prensas, onde será submetida a grandes pressões físicas.

A drenagem desta água (a massa é lançada na tela com aproximadamente 99,5% de água) é feita através de equipamentos colocados sob a tela, sendo eles: rolos esgotadores, *foils*, *ortoflows*, caixa de sucção e rolo de sucção.

O único elemento que fica sobre a folha e, conseqüentemente, sobre a tela, é o rolo “Bailarino”, que tem a função de ajudar na formação da folha pelo rearranjo das fibras.

Saindo da mesa plana, a folha, já com 80% de água, passa pelas “prensas úmidas”, que através de prensagem da folha contra os feltros (condutores da folha) auxilia o acabamento e retira mais água.

Esta folha sai das prensas com $\pm 60\%$ de umidade, e entra na bateria de secagem (coifa).

Os “secadores” são cilindros de ferro altamente polidos, e recebem vapor internamente, o que lhes dá uma alta caloria.

A folha de papel passa por uma série de secadores, recebendo aquecimento lado a lado alternadamente.

Caso o papel tenha características Ofsete, irá receber após esta bateria de secadores um “banho”, em ambos os lados, de amido (de milho) que tem a função de torná-lo mais resistente à água, com superfície mais homogênea, maior lisura e principalmente dando maior colagem externa.

O equipamento que faz esta operação recebe o nome de “size-press” ou “prensa de colagem”.

Após receber a colagem externa, a folha passa por uma nova bateria de secadores, determinando a umidade final de até 4%.

Como último benefício, a folha passa pela “calandra” que se constitui de pesados rolos, que darão uma uniformidade de espessura em toda a largura da folha, melhorando o acabamento superficial.

A folha já pronta é enrolada (uma vez que o processo é contínuo), formando grandes rolos. Como exemplo, uma de nossas máquinas tem saída de 4,24 metros, formando rolos com aproximadamente 2 metros de diâmetro (com 10/12 toneladas), e sua velocidade de produção é de aproximadamente 750 metros de papel por minuto.

2.4 Acabamento

O papel em grandes rolos (10/12 toneladas) deverá ser transformado em bobinas menores, ou folhas, ou ainda em folhas de tamanho ofício.

O primeiro passo é dividir o “rolo” que saiu da máquina em bobinas com largura e diâmetro menor; para tanto, usa-se a “bobinadeira”.

As *bobinas*, já com tamanhos menores, podem ter dois destinos:

- a) após embaladas, irem direto para o cliente que imprime em máquinas rotativas;
- b) seguir no processo de acabamento para serem transformadas em folhas na forma plana.

O corte das bobinas para a transformação em folhas é dado na “cortadeira”. Aí receberá cortes longitudinais e também um corte transversal, resultando em folhas planas. Também na cortadeira é feita a contagem de acordo com o número de folhas que cada pacote deverá conter.

Mas estas folhas planas também podem seguir dois caminhos:

- a) embaladas e enviadas às gráficas de um modo geral, ou para serem revendidas em formatos padrões;
- b) ser transformadas em papel cortado nos tamanhos: A-4, Ofício etc. Este corte é dado nas guilhotinas e, imediatamente após, o papel deslizará por colchão de ar e esteiras rolantes até a empacotadeira. E, após ter sido acondicionado em caixas de papelão, está pronto para entrega aos clientes.

3 TIPOS DE PAPEIS

Poderíamos mencionar uma infinidade de nomes dados a papéis, que de uma forma ou de outra podem ser classificados sob três grupos:

1. Bufon
2. Apergaminhado
3. Ofsete.

Esta classificação determina principalmente a característica de cola-gem do papel, pois, se analisarmos a “receita” de todos eles, veremos que sempre consta:

- fibras (celulose)
- carga mineral (Exemplo: Caulim)
- cola (Exemplo: Cola de Breu)

O que definirá a característica de cada papel será a dosagem com que se empregam estes três componentes básicos, mais os aditivos utilizados.

3.1 **Bufon**

Papel altamente absorvente, onde se destaca o pouco uso de cola e pouca prensagem durante sua fabricação.

Este papel foi muito usado no processo tipográfico, contudo vem perdendo terreno para papéis mais resistentes em questão da velocidade e exigências quanto à tinta dos novos processos.

Dada a sua pouca colagem interna, naturalmente solta muita poeira superficial.

3.2 **Apergaminhado**

Papel muito utilizado hoje em dia e muito conhecido como “Sulfite”. O seu destaque está na colagem interna, que lhe dá resistência para apagar um erro de datilografia ou escrita etc.

Por ter melhor colagem interna, tende a soltar menos pó que o Bufon, mas naturalmente também solta pó superficial.

Apesar de não ser um papel apropriado para o sistema Ofsete, sabemos que muitos gráficos o têm usado neste equipamento para trabalhos de uma cor. Certamente, este uso inadequado pode provocar maior parada de máquina para limpeza do pó decorrente da superfície do papel, e também provocar pontos brancos na impressão, empastamento da tinta e desgaste da chapa.

3.3 **Ofsete**

Dada a grande difusão deste processo de impressão, hoje encontramos vários tipos de papéis de usos específicos, como: papel para cheque, copiadoras, computadores etc. que são variações do papel Ofsete básico.

A grande aplicação deste papel está relacionada com suas características:

- boa colagem interna
- ótima colagem externa
- regularidade de superfície
- resistência quando em contato com umidade
- estabilidade dimensional etc.,

propriedades estas que, sem dúvida, o tornam o melhor papel para sistemas modernos de impressão.

Para podermos relacionar melhor papel e impressão, é bom conhecermos o que é o processo Ofsete:

A origem deste processo foi na Litografia, que baseia-se no princípio de que a gordura e a água não se misturam facilmente, permitindo que sejam produzidas áreas de impressão e não-impressão, no *mesmo plano*. São geralmente chamadas de áreas de imagem e sem imagem.

A Litografia-Ofsete utiliza uma chapa, na qual as áreas de impressão e não-impressão foram quimicamente definidas. Se essas chapas forem umedecidas com água antes de serem tintadas, a tinta oleosa pode aderir apenas às áreas de impressão e ser repelida nas áreas de não-impressão.

A imagem tintada é transferida para uma borracha, e daí para o papel, que é pressionado contra a blaqueta pelo cilindro de impressão.

Características do processo de impressão

- Impressão indireta
- Variedades de matrizes (papel, alumínio, zinco etc.)
- Tinta gordurosa e com alto poder de arrancamento
- Uso de água
- Boa velocidade de impressão
- Ótima qualidade de impressão
- Facilidade para impressão com mais de uma cor.

O uso do papel adequado na Ofsete está relacionado, principalmente, com:

- a) uso de água na impressão;
- b) áreas de impressão estão no mesmo plano da área de não-impressão;

- c) poder de arrancamento da tinta;
- d) pressão.

4 DETALHES IMPORTANTES NO USO DO PAPEL

Na compra e uso do papel alguns aspectos são muito importantes para que o resultado desejado seja alcançado durante a impressão e acabamento:

- a) Uso do papel adequado ao sistema de impressão;
- b) Sentido de fibra do papel:
 - paralelo ao eixo do cilindro da máquina impressora
 - paralelo à lombada do livro, no acabamento;
- c) Gramatura e peso;
- d) Formatos — sua necessidade \times possibilidade de produção:
 - BB = 66×96 cm
 - AA = 76×112 cm
 - AM = 87×114 cm;
- e) Armazenagem do papel;
- f) Manuseio do papel antes da impressão.

5 PRODUÇÃO, IMPORTAÇÃO E EXPORTAÇÃO:

5.1 Produção brasileira de papel (t)

	<i>Jan/Ago'85</i>	<i>Jan/Ago'82</i>	%
— Impressão	474.446	483.317	(1.8)
— Escrever	214.993	188.627	14.0
— Embalagem	1.035.803	1.132.194	(8.5)
— Outros	493.995	485.359	—
— TOTAL:	2.219.237	2.289.492	3.1

5.2 Exportação brasileira de papel (t)

	<i>Jan/Ago'83</i>	<i>Jan/Ago'82</i>	<i>%</i>
— Impressão	74.098	74.002	0.1
— Escrever	64.170	55.392	15.8
— Embalagem	54.981	24.170	127.5
— Outros	28.234	18.824	—
— TOTAL:	221.483	172.388	28.5

5.3 Importação brasileira de papel para impressão (t)

	<i>Jan/Ago'83</i>	<i>Jan/Ago'82</i>	<i>%</i>
— Impressão	151.643	130.785	15.9

Fonte: Associação Nacional dos Fabricantes de Papel e Celulose.

PRODUTO DA REVOLUÇÃO INDUSTRIAL TÃO ANTIGO QUANTO A CRISTANDADE

Nelson Dimas Filho

Uma compreensão ampla e um entendimento profundo da forma e conteúdo do jornal moderno exigem o estudo das origens e evolução desse meio de comunicação, como produto de processos históricos, técnicos e estéticos. A proposta deste texto é a de reunir os dados levantados por diversos autores e com eles formar um mosaico capaz de fixar os fundamentos da identidade desse tipo específico de publicação, de que as pessoas tanto dependem para obter uma visão geral do mundo.

Sob a denominação genérica de jornal alinham-se no decorrer dos tempos, até nossos dias, uma variedade de material de leitura, manuscrito ou impresso. Até 1727, quando Edward Cave criou em Londres o *Gentleman's Magazine*, o jornal se definia por oposição ao livro. No livro o aprofundamento de um tema, no jornal a abordagem superficial de um assunto, ao calor de sua atualidade. Com o advento da revista, criou-se o meio-termo, ou seja, a abordagem a média distância.

Equívoco semântico

A dificuldade em estabelecer-se características definidas para o jornal talvez decorra do equívoco histórico e semântico gerado pela palavra imprensa. Desde o século XV vem ela sendo utilizada para denominar um processo técnico e estético de produção gráfica. Mais recentemente, associou-se à prática de relatar-se os fatos à medida que eles ocorrem, isto é, ao jornalismo. Na realidade, há um erro congênito quanto ao termo, cujo esclarecimento, é possível, contribuirá de algum modo para delimitar as fronteiras entre o livro, a revista, o jornal, o fascículo.

Na realidade, como já salientou Aluísio Magalhães,¹ Gutenberg não descobriu a imprensa (de *in + prensa*, esta forma participio passado de *prêmere*, *prensus*, prensa, máquina de imprimir).² O mogunciano desenvolveu, isto sim, um processo de fundição de tipos, ou seja, blocos metálicos com as letras do alfabeto, números e sinais gráficos gravados em relevo, numa das faces dos blocos, com os quais se tornou possível a composição de textos. Em outras palavras, Gutenberg desenvolveu a tipografia, já conhecida dos chineses. Há indícios de que um outro europeu, Lourenz Janszoon Coster, de Harlem, na Holanda, tenha antecedido Gutenberg, sem obter tanto sucesso, no uso dos tipos móveis.³ Para imprimir as chapas metálicas o hábil ourives usou uma prensa até então utilizada para esmagar uvas.

Aliás, o uso da prensa para imprimir ilustrações e textos já gravados na madeira — xilogravura — já se disseminara na Europa, a partir do século XIV.

A tipografia surge como um progresso tecnológico capaz de acelerar o processo de produção de livros — tornando-o o primeiro objeto estan-

1. Aluísio Magalhães. Comunicação visual. In: ——— et alli. *Editoração hoje*. Rio, Fundação Getúlio Vargas, 1975, p. 97.
2. Francisco da Silveira Bueno. *Grande dicionário etimológico-prosódico da língua portuguesa*. S. Paulo, Saraiva, 1968. V. 4, p. 1871.
3. Douglas C. McMurtrie. *O livro*. 2. ed. Lisboa, Fundação C. Gulbenkian, 1982, p. 188.

dardizado fabricado em série. Até então este era um trabalho a que se dedicavam os monges no recesso dos seus *scriptoria* — local do convento, onde um deles ditava um texto, enquanto vários outros o escreviam — num sistema editorial primitivo, descrito em detalhes por Umberto Eco em *O nome da rosa*.⁴

A criação dos tipos móveis não determinou, imediatamente, uma nova forma de livro. Os primeiros tipógrafos não colocaram em suas obras nada que indicasse tratar-se de um livro impresso. Os caracteres tipográficos imitavam fielmente o estilo gótico de escrita utilizado pelos monges em seus livros de orações ao norte dos Alpes.⁵ Na caixa de tipos da gráfica de Mogúncia que imprimiu a Bíblia de 42 linhas havia, inclusive, várias versões da mesma letra, seguindo o princípio de que no manuscrito as letras não se repetem rigorosamente com o mesmo desenho. Um exemplar dessa Bíblia encontra-se na seção de obras raras da Biblioteca Nacional, onde se poderá comprovar a intenção de Gutenberg e seus sócios de fazer passar um objeto produzido em série — o livro impresso — por uma peça única, o manuscrito.

Portanto, o livro impresso surge com uma crise de identidade em relação ao manuscrito. Dificuldades de natureza técnica e estética — em fundir caracteres com um desenho próprio — ou imposições de origem mercadológica, dada a reação inicial dos bibliófilos — como a do Duque de Urbino, dono da maior biblioteca da Itália⁶ — de não admitirem em suas estantes outros livros que não os manuscritos, peças únicas?

O livro impresso só irá caracterizar-se graficamente com as edições de Sweynheim e Pannartz, gráficos egressos da oficina de Mogúncia — dissolvida com a falência de Gutenberg e com a invasão e saque da cidade pelas tropas do Duque de Nassau. Os dois tipógrafos se estabeleceram no mosteiro beneditino de Subiaco, nos arredores de Roma, sob a proteção do Cardeal Torquemada,⁷ nos fins do século XV e fundiram as pri-

4. Umberto Eco. *Le nom de la rose*. Paris, Gasset, 1980, p. 96.

5. Ruari McLean. *Typography*. London, Thames and Hudson, 1980, p. 16.

6. A. Magalhães, ob. cit., p. 97.

7. D. C. McMurtrie, ob. cit., p. 204.

meiras fontes de tipos com características não mais do manuscrito gótico, mas sim no estilo desenvolvido em Tours, fins do século VIII, por inspiração de Carlos Magno, a escrita carolíngia. A adoção do estilo romano clássico — de traço alternado, fino para as linhas ascendentes, grosso para as descendentes, determinado pela maior ou menor pressão manual no uso do *stylus*, o estilete com que os romanos perfuravam a fina camada de cera branca sobre o fundo negro de fuligem das tabuletas, *album*, em que escreviam. O estilo de escrita romano seria consolidado posteriormente por várias gerações de tipógrafos — estetas no desenho dos caracteres e técnicos na fabricação dos punções e fundição dos tipos — alguns deles a constituírem autênticas dinastias, como as de Elzevir, Manucio, Plantin, Didot e outros.

Portanto, somente no início do século XVI o livro se caracteriza esteticamente, distinto do manuscrito ou do xilogravado.

Embrião do jornal

O processo mais complexo ocorreu com o jornal. Dado não como consequência imediata mas tornado possível graças ao advento da tipografia, coube a um francês, Joseph-Victor Le Clerc, corrigir o equívoco. Em *Des Journaux chez les romains*, publicado em 1838, ele revela a existência em Roma, um século antes de Cristo, de jornais murais semelhantes aos que ainda existem na República Popular da China, *dazibao*.

Acta senatus e *commentarii senatus*, estas as denominações dadas às resenhas dos trabalhos do senado, tornadas públicas apenas ocasionalmente e irregularmente com autorização do imperador. Augusto as manteve, mas proibiu a sua publicação. A partir de Tibério, o imperador passou a indicar um senador, entre os mais jovens, para redator dos *acta*. Eram conservados nos arquivos imperiais e bibliotecas públicas. Para consultá-los era necessária permissão especial do *praefectus urbi*, isto é, do prefeito da cidade.

Em 59 a.C., Júlio César, em seu primeiro consulado, decidiu torná-los públicos. Os *acta diurna*, *acta populi*, *acta publica*, ou simplesmente

acta ou *diurna*, eram colocados diariamente num local público, sob a forma de *album*. Tratavam não apenas dos trabalhos do senado, mas também de assuntos oficiais e matérias de interesse público. Recolhidas, após algum tempo, arquivavam-nas com outros documentos públicos, de modo que pudessem ser eventualmente consultadas. Segundo a Encyclopaedia Britannica

seu conteúdo era parcialmente oficial (notícias da corte, decretos etc.), parcialmente privado (notícias de nascimentos, casamentos, falecimentos). Portanto, num certo sentido, preenchiam o lugar do jornal moderno.⁸

Eugene Dubief, retomando as pesquisas de Le Clerc, diz que os *acta*, sob a forma de *album*, eram afixados nos “cruzamentos, sob os pórticos ou expostos à leitura nas barbearias e até mesmo remetidos para as províncias”. Plínio destacou neles algumas histórias, que hoje poderiam figurar entre as notícias de interesse humano dos jornais populares de hoje, como a do cão que acompanhou Titus Sabinus ao suplício.

Nelas, relatava-se igualmente, diz Le Clerc, as raridades, as nomeações dos magistrados, discursos dos tribunos do povo, os éditos, os espetáculos, os incêndios, casamentos, nascimentos, cerimônias fúnebres, execuções, chuvas de pedra, falências, as longevidades ou fecundidades extraordinárias, os relatos dos acontecimentos militares, jogos públicos, o sucesso ou fracasso dos atores.⁹

Constituíram, assim, os *acta* o embrião do jornal moderno até mesmo na manipulação política da notícia. Júlio César, ao determinar a divulgação dos trabalhos do senado, através dos *acta*, visava desmoralizar os senadores “expondo-lhe dissídios e conflitos até então cobertos por inviolável sigilo”.¹⁰

Com a queda do Império Romano, teriam acabado os *acta*, registra a Encyclopaedia Britannica. Não é, porém, o que revela a tradição criada

8. Encyclopaedia Britannica, 14th ed., 1973, v. 1, p. 104.

9. Eugene Dubief. *Le Journalism*. Paris, Hachette, 1892, p. 4.

10. Carlos Rizzini. *O jornalismo antes da tipografia*. S. Paulo, Cia. Editora Nacional, 1968, p. 5.

em torno da estátua de Pasquino, em Roma, na realidade, resto de um grupo marmóreo da primeira idade helenística (III a.C.) representando Ajaz com o corpo de Aquiles. O monumento, localizado hoje num dos bairros mais populares de Roma, tornou-se, ao longo dos séculos, o local preferido para a afixação de escritos, e acabou personificando a sátira romana “douta e popularesca”.

Em seu nome foram feitos libelos (“pasquinata”) em latim clássico e em língua vulgar ou dialeto romano, redigidos em prosa e em versos, contra os Papas, os órgãos do governo pontifício, personalidades e costumes julgados — justa ou injustamente — dignos de reprovação.

Pasquino encontrou sua destinação mais satírica de desaforo ou desabafo com Leão X e sobretudo com Adriano VI (1223/...) querendo acabar com os luxos e esbanjamentos do seu antecessor e impor uma austeridade privada e pública, desencadeou as reações das altas classes e os comentários amargos dos populares.¹¹

A denominação *pasquim*, relacionada, portanto, com os *diurna*, consagrar-se-ia, universalmente, como sinônimo de jornalismo irreverente (*Pasquill*, em alemão; *pasquin*, em francês; *pasquinade*, em inglês).

Os romanos, com o seu jornal mural — os *acta* ou *diurna* — desenvolvido, como se vê, através da Idade Média, legaram ao mundo a palavra com que se iria conhecer em todos os continentes este meio de comum relacionado com a realidade atual ou como ela se apresenta. A etimologia de jornal é traçada a partir do adjetivo *diurna*, que qualificava os *acta*, transformando-se no substantivo *jour*, em francês.¹²

Folha manuscrita

Os *acta* do Império Romano foram sucedidos pelas *fogli a mano*, muito populares na Itália, nos séculos XV e XVI, até mesmo após a des-

11. Enciclopedia Italiana, Treccani, 1935, v. XXVI, p. 151.

12. Albert Douza, *Dictionnaire étimologique de la langue française*. Paris, Larousse, 1938, p. 420.

coberta dos tipos móveis. Em Veneza, tais folhas eram denominadas *gazetta* — nome da pequena moeda a cujo preço eram vendidas. Os que nela escreviam eram chamados *menanti*, *novellanti*, *rapportisti* e *gazettanti*.¹³

Os proprietários das gráficas não tardaram a perceber que a impressão dessas folhas poderia constituir uma saída para as suas aperturas financeiras. A situação das gráficas quando não sustentadas pelos poderosos da época, como era o caso de Renaudot, na França, sob as graças de Richelieu, apresentava-se, de um modo geral, periclitante. A produção de livros era lenta e o número de pessoas alfabetizadas e com poder aquisitivo para comprá-los era reduzido. Uma folha, contendo o relato dos fatos recentes, capaz de atender à curiosidade das pessoas acerca dos acontecimentos ao seu redor, teria amplas possibilidades de encontrar compradores.

As primeiras folhas, segundo Georges Weil, continham uma única notícia, contada com detalhes. Tinham, no início, formato in-quarto, passando depois para o formato in-octavo. Chamadas *avvisi*, na Itália, *zeitung* ou *relationem*, na Alemanha. Esta última denominação alemã inspiraria mais tarde os portugueses, que dariam o nome de *relação* às suas primeiras folhas. Na Inglaterra, em 1641, renascia a antiga denominação romana: *diurnalla occurrences*.

Tinham a dimensão de um livro pequeno. Na primeira página o título ornamentado, texto na terceira, acompanhado de ilustrações, em xilografia. Os relatos eram feitos ora em prosa ora em versos, uma reminiscência medieval, da época em que as notícias eram dadas sob a forma de baladas ou de canções.

No dicionário

É na França que surge, pela primeira vez, na metade do século XVII, a palavra jornal, como título de uma dessas folhas: *Journal des Savants*.

13. Georges Weil. *El diário, historia y función de la prensa periodica*. Mexico. Fondo de Cultura Económica, 1941, p. 16.

O verbete entra para o Dicionário da Academia Francesa em 1684, inicialmente com os significados habituais: “relação do que se passa dia a dia no Parlamento ou numa circunstância qualquer”, para registrar, a seguir: “chama-se *Journal des Savants* um escrito que se publica cada semana, cada 15 dias ou cada mês e que contém extratos dos livros que se imprimem e o que ocorre de mais memorável na República das Letras. Diz-se também do Jornal da Academia Real, o Jornal da Inglaterra, o Jornal da Holanda, para significar o Jornal dos Sábios da Academia Real, da Inglaterra, da Holanda etc.”¹⁴

A palavra jornal surge, assim, com um sentido elitista para denominar uma publicação voltada para a ciência, a cultura, em oposição à *gazetta*, destinada aos temas populares, a atender ao instinto e à emoção das pessoas.

Na verdade, as folhas impressas em toda a Europa, nos séculos XVI e XVII, se ressentiam de uma identidade própria tanto de forma como de conteúdo. Originavam-se de dois tipos de interesses: a) preencher a capacidade ociosa das gráficas que tinham como principal ocupação a impressão de livros; b) propagar idéias ligadas a uma causa de natureza econômica, religiosa ou política. Apresentavam-se com o mesmo formato, usavam a mesma tipografia e desenho de página idêntico ao dos livros. A denominação jornal traía o seu sentido etimológico, eis que a periodicidade não era diária, mas sim semanal, quinzenal, mensal, muito variada, como demonstra o verbete no Dicionário da Academia Francesa. Sobre elas se exerciam dois tipos de controle: o do príncipe e o da Igreja, fosse ele um monarca esclarecido ou um déspota; fosse ela católica ou protestante.

Em resumo, a imprensa inventada entre 1440 e 1450 levou alguns anos para cair em domínio público, serviu quase que imediatamente à difusão das notícias e às manobras políticas; mas se entende como jornal uma publicação mais ou menos regular periodicamente publicada, é preciso esperar 150 anos, isto é, quase aos primeiros anos do século XVII, para encontrar algo digno desse nome”.¹⁵

14. G. Weil, ob. cit., p. 23.

15. E. Dubief, ob. cit., p. 23.

A autonomia

Três fatores contribuíram para que o jornal adquirisse características próprias, na Inglaterra, no final do século XVIII: a) suspensão da censura prévia; b) emergência da classe trabalhadora; c) automação dos equipamentos de impressão, com o emprego da energia a vapor.

Em Londres, em 1785, um escocês, John Walter, originariamente impressor e livreiro, que enriquecera especulando com carvão e seguros, proclamou sua intenção de publicar um jornal que “não se restringisse a uma determinada classe social, nem se colocasse a serviço de nenhum partido”.¹⁶ Fundado como *Daily Universal Register*, em janeiro de 1788 mudou o título para *The Times*.

Seu fundador entendeu, desde o início, que um jornal se faz com pessoas de talento e para consegui-las se faz necessário pagar bons salários. Assim, John Walter cercou-se de profissionais sérios e competentes, que logo colocaram *The Times* na liderança do jornalismo britânico.

Graficamente, *The Times* inovou. As páginas, em formato in-fólio, divididas em colunas, modelo que passaria a ser seguido por jornais de toda a Europa e EUA.¹⁷

A necessidade de atender a um número cada vez maior de leitores, portanto, inspirou a fabricação de impressoras mais velozes; a consciência de que um jornal deve atrair tanto pelo seu conteúdo como pela sua feição gráfica levou à seleção de uma tipografia própria e a um desenho de página capaz tanto de proporcionar conforto visual quanto de atrair leitores.

O jornal, tal como o conhecemos hoje — caracterizado em seu conteúdo pela atualidade, diversidade e na forma pela dimensão da página, cada uma delas dividida em um número determinado de blocos de composição, as colunas, distribuídos de acordo com um desenho prévio — somente iria ocorrer no final do século XVIII, na Inglaterra e EUA, projetando seus modelos para o resto do mundo.

16. G. Weil, ob. cit., p. 108.

17. Edwin Emery, *The press and America, an interpretative history of journalism*. 2d. ed. Englewood Cliffs. N.J., Prentice-Hall, 1964, p. 258.

O ingresso da pequena burguesia na vida política, a instrução gratuita para a incipiente classe operária reforçaram as condições favoráveis ao surgimento de uma massa cada vez maior de indivíduos ávidos em tomar conhecimento das novidades, dos assuntos públicos, consumidores potenciais do jornal, portanto.

Surge, assim, a necessidade de uma tecnologia própria para o jornal, capaz de atender à demanda por tiragens maiores e mais rápidas. John Walter compreendeu logo cedo que a energia a vapor, que já substituía, com mais eficiência, o trabalho manual em outras áreas da indústria, também poderia fazê-lo nas oficinas do jornal. Tal linha de raciocínio levou-o a financiar o alemão Koenig, que não encontrara apoio em seu país e se estabelecera em Londres. Em novembro de 1814, a impressora a vapor do *Times* funcionando pela primeira vez alcançava a então assombrosa velocidade de 1.100 exemplares por hora.

Treze anos depois, *The Times* substituía a impressora plana de Koenig pela rotativa cilíndrica de Applegarth e Cooper, de 7.000 exemplares por hora, mas que imporia restrições ao desenho da página. Nesta máquina, a composição tipográfica manual fixava-se no cilindro com o emprego de cunhas. O sistema não permitia, assim, títulos de duas ou mais colunas, porque as cunhas não obtinham suficiente apoio nos lados do cilindro. A técnica de impressão passa a determinar, deste modo, o desenho da página.

Somente em 1845, com o aperfeiçoamento da estereotipia (reprodução de uma página tipográfica num molde curvo metálico, por meio do flan, isto é, um tipo especial de papelão) o desenho da página se libertaria destas algemas tecnológicas. Mas como os editores já se haviam acostumado com os títulos de uma coluna, algum tempo se passou até que percebessem que as rotativas lhes permitiam maior flexibilidade no desenho da página.

Conclusões

Conclui-se, assim, que o jornal, como objeto, é tão antigo quanto a cristandade. Sua forma mais remota é o *album* — tabuleta em que eram

gravados, ou escritos, os *acta*, isto é, registros, *diurna*, diários, do que acontecia na *urbi*. O adjetivo *diurna* gera os substantivos *jour* e *journal*. O conteúdo do *album* romano, pelas suas características de atualidade e diversidade, poderia ser considerado o embrião da prática que viria a denominar-se jornalismo. Não obstante ter sido dado como extinto, após a queda do Império Romano, o jornal mural persistiu em Roma, durante a Idade Média, de que é prova a “pasquinata”.

A invenção do papel dá margem na Itália às *fogli a mano*, denominadas também *avvisi*, *gazetta*, destinadas a atender à sede de novidades, principalmente daqueles cujas atividades se relacionavam com o comércio através do Mediterrâneo.

Com o desenvolvimento do processo de composição com os tipos móveis, por Gutenberg em 1450, tais folhas adotaram a nova tecnologia, sem no entanto adquirirem uma identidade gráfica que as diferenciasse substancialmente do livro, assim como os incunábulo não se distinguiam dos manuscritos.

A turbulência religiosa e política na Europa nos séculos XVI e XVII refletiam-se nestas folhas, cujo conteúdo estaria sempre ligado a uma causa.

Somente com a Revolução Industrial, o jornal adquiriu a feição que passaria a distingui-lo de outros produtos gráficos. Isto se tornou possível graças a fatores econômicos, sociais, políticos e tecnológicos.

Um determinismo histórico e estético, no entanto, une o aspecto gráfico do jornal moderno ao *album* da época de Júlio César. A tipografia até hoje predominante é de inspiração romana, segundo o estilo dos escribas responsáveis pelos textos dos *acta* e dos escultores que deixaram seus traços nos monumentos do Império Romano: o sinal constituído por traços finos e grossos, arrematado por serifas. Exatamente o estilo tipográfico que libertou o processo de composição de textos, aprimorado por Gutenberg, das características do manuscrito gótico.

QUANDO A MORTE É FESTA*

José Carlos Rodrigues

“Manoel da Silva. Nacionalidade desconhecida. Manoel Francisco dos Santos, o Garrincha, não merecia o final de vida que teve. 9h40min. Pátio da casa de saúde Dr. Eiras, em Botafogo. Um corpo inerte enrolado em um lençol branco encardido, com uma etiqueta de esparadrapo, é jogado num gavetão de aço de um rabeção velho e também sujo do Instituto Médico Legal, do Rio. O craque que deu duas copas ao futebol brasileiro, foi cumprimentado com emoção pelo rei Gustavo da Suécia em 58, se transformou em alegria do povo, estava morto. Como se fosse um morto qualquer.”
(O Estado de São Paulo, 20/01/83)

Morrer não é um gesto solitário. Para os homens, há em cada morte um sentido comunitariamente partilhado — sentido que responde pelos

* Agradeço a Edinete Melo a colaboração no levantamento dos dados em que se baseia este trabalho.

sentimentos. Morrer e desaparecer, interromper em muitos níveis, laços que ligam homens a homens. Universalmente, este sentido não reside na dissolução dos corpos biológicos, pois para homens os corpos são símbolos.

Nenhuma morte se limita a pôr fim à existência corporal: destrói o ser social investido sobre a individualidade física, elimina um ser que interage, cria vazio numa rede de relações. Para um ser pensante, que não sabe se pensar não-pensante, para um existente, que não pode se pensar inexistente, este vazio configura a mais verossímil metáfora do nada: a ausência.

Os corpos são símbolos. Microcosmicamente condensam o todo social em cada um, para cada outro. Eis o porquê de a morte colocar sempre um problema sociológico: a decadência do corpo pode ser a do símbolo que o corpo é. A necrose do símbolo, a da coisa simbolizada. Vivo, o corpo era estrutura. Agora se desestrutura. É antiestrutura. Morre. À comunidade é necessário responder: transformar os perigos de entropia em signos de ordem, a dispersão em solidariedade, a ausência em presença, a morte em vida.

Por toda parte esta tem sido a função dos ritos fúnebres: limitar a ação da morte a seus efeitos corporais, reorganizar as relações sociais, fazer da morte algo concernente ao indivíduo, não à sociedade. Decretar a supremacia do cheio social sobre o vazio biológico e individual. Obturar lacunas. Transitar do desespero à esperança. Explicar para cada mente o inexplicável. Semantizar o não-sentido. Logicizar o absurdo: o drama da finitude humana. Em toda parte se propõem os ritos fúnebres a conciliar o tudo e o nada, o agora e o nunca mais, o aqui e o além, conciliar nós e ninguém, a falta e a substituição, a tristeza e a alegria, o inteligível e o incompreensível.

Entretanto, compreender a morte e explicá-la enquanto evento geral inscrito nos destinos humanos não é problema único: é preciso compreender e explicar *cada* morte individual. Compreender a morte como categoria escatológica e geral não basta: é preciso compreendê-la em suas diferenças, como eventos singulares que se abatem sobre símbolos singulares.

As emoções provocadas por cada morte não são absolutamente as mesmas, os dramas que evoca não têm a mesma intensidade, os vazios que produz não têm a mesma extensão.

Seria muito ingênuo supor que a desigualdade dos homens diante da vida não se traduzisse em desigualdade diante da morte. Alguns mortos inspiram comoção profunda, verdadeiros colapsos sociais; outros passam quase impercebidos, desprovidos de posteridade. Alguns permanecem, nomeados e identificados, transformados em gênios, santos, ou divindades, em nomes de ruas, praças ou escolas. Outros se volatilizam, dissipam-se rapidamente do universo dos sobreviventes: o direito à plena sobrevivência simbólica é negado a todo aquele que não é plenamente reconhecido como homem.

A morte do rei, do chefe, do governante, de qualquer alto dignitário é normalmente seguida de intenso assombro, pois nele se resume a personalidade do social. Por o rei expressar a unidade, a ordem e a solidariedade social, sua morte anuncia como nenhuma outra a iminência do caos. A decadência de sua majestade se apresenta com frequência como catastrófica, suscitando perplexidade. À iminência do caos, muitos povos respondem com ritos de inversão — simbolicamente tentando produzir sob controle social a desordem que poderia emanar de fontes implacáveis. Outras vezes, de tão grave, nem mesmo pode ser nomeada a morte do chefe: “a terra se quebrou”, dizem os Diola; “a grande árvore foi abatida”, repetem os Mbede. Ou então deve ser reduzida à dimensão do ridículo: “o rei sente dor no pé”, dizem os Baulê quando da morte do seu chefe.

Para cada morte particular estão socialmente prescritas as emoções a sentir, os ritos a praticar, os mitos a evocar. Para cada categoria de morte, muito pouco sentimento é deixado ao arbítrio individual: suicídio, acidente, assassinato, velhice, doença, inspiram categorias especiais de mitos, de ritos e de emoções. Para cada classe de morto, ritos especiais, que celebram tipos particulares de vida: militares, sacerdotes, artistas, virgens, mártires, heróis. . .

A morte é possivelmente o domínio por excelência daquilo que Marcel Mauss chamou “expressão obrigatória dos sentimentos”. Estudar essas

diferentes expressões de sentimentos é um pouco praticar o princípio sociológico de compreender os vivos através de suas relações com os mortos.

Nas páginas que seguem estaremos preocupados com uma classe especial de manifestações: as que sucedem ao anúncio do falecimento de personalidades de conhecimento público e se afastam em certa medida das cerimônias fúnebres convencionais em nossa sociedade. Estaremos refletindo sobre como o desaparecimento de certos corpos, sobre os quais se concentrou elevada carga simbólica, coloca em evidência com singular intensidade dramas e contradições próprios à sociedade brasileira, exigindo tratamento simbólico particular e soluções especiais. Nessas oportunidades, o tom grave, silencioso e solene de nossos velórios e enterros cede lugar a manifestações abertas, de aplausos, cantos e aclamações. Nessas mortes e nesses mortos há uma diferença, que seria relevante compreender.

Basearemos nossas reflexões nas manifestações sociais que circunstanciam os falecimentos do ex-presidente Juscelino Kubitschek, das cantoras Clara Nunes e Elis Regina, do cineasta Glauber Rocha, do ex-jogador Garrincha, do ator Jardel Filho e do ex-policial Mariel Mariscot, conforme essas manifestações foram divulgadas à sociedade através da imprensa¹ e considerando a divulgação como parte fundamental dessas manifestações.

Não consideraremos cada uma dessas mortes isoladamente; não estudaremos cada uma como um *ritual*. Tomaremos o conjunto delas como um tipo de *drama*,² no qual se problematizam basicamente os mesmos tipos de questões, no qual se devem resolver as mesmas dificuldades fundamentais. Não respeitaremos a estrutura formal de um ritual: os eventos não se suce-

1. A análise seguinte se baseia em informações contidas em jornais e revistas correntes, publicados à época dos falecimentos mencionados. Considerando-os para o presente fim como discursos coletivos, deixamos propositalmente de fazer referência individual a estes jornais e revistas, limitando-nos a colocar entre aspas os trechos extraídos dos mesmos.
2. Para o conceito de *drama social*, ver: Turner, Victor. *Dramas, Fields and Metaphors*, Cornell University Press, 1974.

dem em todos segundo a mesma cronologia, em cada caso aspectos diferentes são enfatizados em função do morto e do tipo de morte; há superposição cronológica de eventos e os acontecimentos ocupam com freqüência lugares diferentes. São ritos fúnebres, sem dúvida, mas não foram observados e descritos, para efeito desse trabalho, como ritos. Foram considerados antes como *versões* de ritos, estampados nas páginas de jornais: versões que dramatizam, mitos sobre ritos, estruturalmente mais próximas dos primeiros que dos segundos.

Essas mortes dizem respeito ao universo daqueles que Roberto Da Matta³ chamou “pessoas”, categoria que considera, complementarmente à de “indivíduo”, fundamental para o entendimento do sistema de relações sociais no Brasil. “Pessoas” são entidades capazes de remeter ao todo social, através das quais se cristalizam relações essenciais e complementares do mundo social. “Pessoa” é a vertente coletiva da individualidade, uma espécie de máscara colocada sobre o indivíduo biológico, por meio da qual ele passa a ser reconhecido como um indivíduo social, por meio da qual as partes se ligam à totalidade. Nem todos, contudo, são igualmente reconhecidos como sendo “pessoas”: há aqueles que o são mais, aqueles que realizam especiais sínteses ou cristalizações dos valores morais de um dado grupo ou domínio social — são os “medalhões”, “cobras”, “personalidades”, “figuras”...

Estes mortos são “pessoas”, sem dúvida. Alguns, “superpessoas” ou quase, tendentes a entrar em uma espécie de “Nirvana social”, onde ficam acima e além das acusações, passando a ser o que chamamos de nosso patrimônio, patrimônio brasileiro ou nacional.⁴ São seres cuja vida privada é de certo modo pública, cuja vida pública de certo modo é publicitária, cuja vida real de certo modo é mítica.

Estas “superpessoas” estão a meio caminho entre deuses e mortais: a morte representa sem dúvida uma curvatura deles diante das forças hostis do mundo. Mas, ao mesmo tempo, por virtude dessa curvatura ganham

3. Para os conceitos de *indivíduo* e *pessoa* no Brasil, ver: *Carnavais, malandros e heróis*, Zahar Editora, 1979.

4. *Idem*, p. 181.

finalmente o absoluto, isto é, a imortalidade. No momento da morte principia a vitória deles sobre a morte. As circunstâncias em estudo são as de dramatização dessa vitória singular.

De início, há este fenômeno especial: a recusa a crer na morte, a dificuldade de compreender que estes heróis sejam de essência inteiramente mortal. Suspeita-se de que se trate de boatos, pequenas multidões comparecem ao local onde está o corpo, para se certificar, ver com os próprios olhos. São curiosos, repórteres, amigos, que querem ir à fonte da informação (residência do morto, clínica onde estava internado, Instituto Médico Legal...). Contudo, a constatação simples da veracidade da informação não é suficiente. No Brasil, ao anúncio de uma morte, seguem-se quase automaticamente duas reações, ambas, nessas mortes, exageradamente presentes: uma pergunta — “de quê?”; uma exclamação — “ele era tão bom!”

Saber a causa, no caso dessas personalidades, é fundamental, porque em princípio elas não são concebidas como mortais. De Garrincha se disse que “pessoas como ele não deviam desaparecer”, que “existem pessoas que a gente pensa que não morrem nunca”. De Glauber Rocha, que “era a vida, não a morte”, “tornou-se imortal por suas obras” e que “estamos festejando a vida de alguém que se tornou imortal”. Da morte de Elis Regina: “chocante, terrível, algo que não poderia ter ocorrido”; da de Jardel Filho, que era “inacreditável”, pois “seu corpo, em câmara ardente, mantinha a face tranqüila, como se *ainda* estivesse dormindo” e que sua morte foi “surpreendente”, porque era um “atleta”. A propósito da morte de Kubitschek, declarou um dos médicos que o tratavam: “a fatalidade interrompeu uma vida que certamente se estenderia até os 120 anos.” De Clara Nunes, que a morte “era um pesadelo, não uma realidade”, dúvida que certamente está na raiz do rumor que percorreu seu velório, assegurando que tivesse ressuscitado e se mexido no caixão.

A veracidade empírica da morte não é inteiramente convincente. É necessário explicá-la. A mera declaração médica “congestão pulmonar aguda, agravada por pancreatite também aguda e por problemas coronários e

hepáticos” é rigorosamente insuficiente para explicar por que Garrincha morreu, pois, ao lado mesmo, uma manchete proclama: “Todos querem a verdade sobre a morte de Garrincha.”

Em busca dessa verdade instauram-se inquéritos policiais, investigações jurídicas, apurações jornalísticas: colhem-se depoimentos de porteiros, vizinhos, amigos, empregados — enfim, de todos que tiveram ou poderiam ter tido contato com o morto nas imediações do desenlace. Acusa-se — pois toda morte de “pessoa” é potencialmente assassinato: “coração mata Jardel”; “não posso acusar ninguém de ter matado Garrincha, mas...”; “a curva é assassina, conhecida como curva do açougue, um verdadeiro matadouro”; “é preciso apurar a responsabilidade dos médicos no caso Clara Nunes”. Da morte de Glauber Rocha se disse ter sido um “assassinato político-cultural”, “um assassinato médico”, que ele foi vítima da “patrulhagem e da ignorância”, “do imperialismo americano”...

Explicar a morte de imortais é tarefa impossível: o mesmo laudo médico que tecnicamente aponta “broncopneumonia, embolias pulmonares múltiplas, septicemia e choque bacteriano”, como causas da morte de Glauber Rocha, reconhece seus limites ao concluir “... procurou-se por todos os meios evitar o triste fim daquele que era um dos mais extraordinários, lúcidos e honestos intelectuais desse país. Às nove horas de hoje, ficamos todos um pouco órfãos”. Assassinato, fatalidade, acidente... algo produz hostilmente a morte de quem é concebido como imortal. Produz, mas não explica: eis por que é necessário dramatizar, localizar afetiva e simbolicamente o que não encontra lugar no espaço da razão fria.

O elogio é o primeiro passo dessa dramatização. O “que pena, ele era tão bom!”, tradicional em nossa cultura, atinge nesses casos dimensões verdadeiramente portentosas. Assim, de Garrincha se afirma que “ninguém deu duas copas ao Brasil, nem dará”, que “foi um gênio da arte de jogar futebol”, “o maior de todos os tempos”, “o melhor do mundo”, “extraordinário”, “sobrenatural”. “Um prodígio”, enfim: “com sua partida, morre também o futebol”. E se o compara, embora dele se diga ser “incomparável”; “lançado no processo de drible, transfigurava-se; era Chaplin esculpindo no vento uma sucessão maravilhosa de gestos cômicos; era o toureiro, inventando verônicas que a multidão saudava, cantando olé; era São

Francisco de Assis, engrandecido na humildade com que sofria os pontapés do desespero...”⁵ Ele era Villa-Lobos, ou “simplesmente a oitava maravilha do mundo!”

Sobre Elis Regina, escreve-se: “exerceu sua profissão com a maior dignidade possível”, “foi uma bandeira para todos os músicos e para a música popular brasileira”, “poucas são as figuras públicas que tenham deixado tão forte a sua presença”, “o Brasil perdeu sua maior cantora popular de todos os tempos”, “a voz mais alegre do Brasil calou-se”. Era “fantástica”. E se a compara: “está para a música popular como Pelé para o futebol, Jorge Amado para a literatura”. É como “Edith Piaf, Ella Fitzgerald, Barbra Streisand”...

Todos são “insubstituíveis”. Jardel é como Richard Burton e Marcello Mastroiani. Kubitschek, “um dos maiores dirigentes da história do país”, dotado de “extraordinário impulso realizador”, tirou o Brasil “do complexo de inferioridade de país colonizado”; era um “bravo”, um “justo”, que cativou a nação por sua “coragem e magnanimidade, dedicando-se abnegadamente ao interesse da coletividade”; um “herói nacional”, em suma. Glauber Rocha “é o gênio da raça”, “um dos maiores homens do Brasil”, “maior que Villa-Lobos e Portinari, só comparável ao Aleijadinho”; “tão importante como Brecht, Maiakowski, Einsenstein, Oswald de Andrade, Salvador Dali e Castro Alves”. “Monstros sagrados como Buñuel, Godard, Pasolini, Rossellini, Bertollucci, Fritz Lang, Orson Welles eram fãs de Glauber” — o “maior intelectual brasileiro”, cujos filmes são “clássicos da história do cinema”: “quem vai ensinar as coisas para a gente, agora?”, “não há ninguém capaz de substituí-lo”. Mariel foi um “mártir”, um “herói transformado em apóstolo”, um “ídolo dentro da polícia”, “um sacerdote”.

Características de personalidade que seriam potencialmente criticáveis ou passíveis de reparos se pertencentes a um mortal comum, são singularizadoras e elogiativas dessas “pessoas”: a “ingenuidade”, a “imprevisibilidade”, a “infantilidade”, a “inconseqüência” de Garrincha; a “franqueza excessiva” e o “fazer apenas o que achava certo”, de Elis Regina; a “ousa-

5. Nogueira, Armando in *Jornal do Brasil*, 21/1/83.

dia” e a “impetuosidade” de Kubitschek. Glauber era “incômodo”, “provocador”, “visionário”, “guerrilheiro”, “revolucionário”; enquanto Mariel era “valente”, “destemido”, “sedento de justiça”...

Logo se anunciam as homenagens. Para Garrincha uma estátua no estádio de Marechal Hermes. Seu nome será dado a este estádio, a um alojamento de atletas, a um centro educacional e esportivo em São Paulo, a uma creche, a uma colônia de férias da Fundação Nacional de Bem-Estar do Menor. Para Elis Regina, painéis nos teatros mostrando sua vida e obra, a criação de um “mês musical Elis Regina”, o batismo de um novo teatro com seu nome, a proposição de que o mesmo aconteça a uma rua. Para Jardel Filho, determinou-se que os espetáculos em cartaz nos teatros da Fundação de Artes do Rio de Janeiro fossem dedicados à sua homenagem; que espaços públicos, como praças, ruas, escolas e teatros tivessem doravante seu nome. Clara Nunes virou nome de rua, teve luto oficial de três dias decretado pela Prefeitura, recebeu homenagem de diversos cultos religiosos. Glauber Rocha foi exaltado no Senado da República, teve seu nome proposto para designar um viaduto, uma avenida e um cinema. Mariel Mariscot se eleva a patronímico de uma escuderia da polícia carioca. Homenagens que transformam definitivamente indivíduos em instituições, que cristalizam e solenizam os aspectos públicos dessas personalidades defuntas. Homenagens que imortalizam pela perenização do nome.

Estes aspectos públicos são fundamentais. Multiplicam-se as manifestações de personalidades, autoridades, artistas, intelectuais, políticos, que se apressam em enviar mensagens às famílias, em prestar declarações aos órgãos de comunicação, em enviar coroas de flores. Os jornais tratam minuciosamente desse aspecto, prestando atenção em quem comparece ao velório, ao enterro, às missas; em quem envia mensagens, faz declarações...

Requer-se que toda a corte compareça às cerimônias fúnebres, que nelas se concentre a maior densidade possível de carisma. Ausentar-se dessas circunstâncias é falta grave, que certamente não passará despercebida. Consta que sua ausência do enterro de Garrincha custou a Pelé uma das raras vaias de sua vida, quando a multidão indignada maldisse seu nome, gritando em coro: “Pelé safado! Pelé safado!”... O universo

das “pessoas” é imaginado como solidário, suas relações “se concebem como complementares... todos se conhecem, todos são gente, todos se respeitam”.⁶

Essas “pessoas” são consideradas fundamentalmente como “boas” e por isso são amadas. Garrincha era “puro”, “essencialmente o mesmo na glória ou na desgraça”, “modesto”, a “alegria do povo”. Elis Regina era “agressiva às vezes, mas humana”. Jardel Filho, “não tinha máscara”, estava sempre “disposto a uma palavra amiga”, era um verdadeiro “irmão”. Kubitschek nos deu uma “lição de democracia e de humildade patriótica, que calou fundo na alma do povo”; “com sua grandeza de coração se misturava, abraçava e era abraçado por todos, em todo o país”. Por isso, é o “grande ídolo dos brasileiros”. Clara Nunes era a “junção de duas coisas raramente unidas: bondade e caráter”. Para ela não havia “preto nem branco, rico nem pobre”. De Mariel Mariscot se afirmou: “não tinha inimigos, somente um montão de amigos”.

São consideradas pessoas “vencedoras” e por isso admiradas. Publicam-se resumos biográficos, depoimentos de amigos, parentes e outras personalidades, incidindo sobre o lado vitorioso do morto, sobre suas capacidades de realização e triunfo, sobre os obstáculos deixados para trás. Assim como para Garrincha “tudo começou com uma bola de meia”, Kubitschek “foi o filho de uma viúva pobre que chegou à Presidência da República, subindo todos os degraus”, Clara Nunes foi “uma operária que virou estrela”...

Sempre, ou quase, se começa com alguém muito pobre ou desgraçado e se termina com sua ascensão social, a custo de esforço e talento. Se pobreza e desgraça haviam no início, mediocridade não havia: estas pessoas estavam marcadas desde sempre por um sinal particular, registro de seus especiais caracteres, enriquecidos por esforço e trabalho excepcionais.

Cada uma dessas mortes põe em evidência domínios e dimensões particulares da sociedade brasileira. A de Garrincha, problematiza os “dirigentes”, os “políticos”, os “cartolas”, os “governantes”, que “não

6. Da Matta, Roberto, op. cit., p. 180.

mereciam participar do enterro, porque o abandonaram à própria sorte”: “. . . mistérios e acusações implícitas levaram a um certo clima de ódio e ressentimento no velório e enterro; parentes procuravam proibir a colocação das bandeiras do Botafogo e da CBF sobre o caixão”. Questiona-se, nessa oportunidade, a sina dos jogadores de futebol, “vítimas de botinadas, injustiças e médicos inescrupulosos”. Discutem-se a “ingratidão”, o “abandono”, a “incompreensão”. Afloram conflitos e acusações entre familiares.

A morte de Elis Regina é ocasião para diversos artigos e entrevistas sobre os perigos do uso de tóxicos, bem como sobre a incidência específica desse uso nos meios artísticos. Questiona-se a isenção dos técnicos responsáveis pela elaboração dos laudos periciais, suspeitos de intencionalmente produzirem mentiras. Acusa-se a censura e a imprensa: “era uma grande cantora: se não figurava sempre entre os primeiros lugares nas paradas de sucessos, a culpa é da imprensa”. Criticam-se os políticos e as autoridades: “esta multidão que veio ao velório talvez sirva de oportunidade para que aprendam o que significa a popularidade. Quem sabe assim encarem com melhores olhos a arte, em vez de cerceá-la”.

O excesso de trabalho é acusado de haver matado Jardel Filho. A falta de segurança nas estradas se atribui a morte de Juscelino Kubitschek. A imperícia e a ineficiência das instituições médicas são suspeitas quando das mortes de Clara Nunes e Glauber Rocha. São ocasiões para se questionar a vida nos presídios, a justiça, a imprensa, a polícia, o jogo do bicho (Mariel Mariscot). Para se refletir sobre democracia e injustiça política (Kubitschek e Glauber Rocha). Debate-se sobre vida pública e vida privada (Elis Regina e Clara Nunes), sobre diversidade de cultos religiosos (Clara Nunes). Sobre nordeste e intelectuais (Glauber Rocha): “no Brasil, assim como nordestino morre de fome, intelectual morre de desgosto”.

Nessas circunstâncias dramatizam-se de maneira ainda mais marcante os sentimentos de unidade nacional: são momentos em que as questões específicas se embebem de moralidade pública, ficando a ela subordinadas. Mais do que impactos específicos sobre cada grupo ou categoria social, estas mortes os atingem, por certos lados e de certos modos com a mesma

intensidade: daí o caráter catastrófico delas, por colocarem em risco dimensões sociais vividas e concebidas como invariantes: dimensões cujo abalo tem mais de fim do mundo que de revolução. Compreende-se então a presença de símbolos centrípetos, convergentes para um centro de união: bandeira nacional, hinos, presença de autoridades públicas etc.

Esses mortos são sempre considerados como representando algo da nacionalidade. Garrincha é “um fenômeno espontâneo, tipicamente brasileiro”; “falava sem parar, gozando os gringos”. Elis Regina, “uma patriota que o povo amava”. A morte de Kubitschek nos ensina uma “lição de democracia” e que “a nação não pode ficar eternamente dividida entre vencedores e vencidos”. Clara Nunes “interpretava as influências ancestrais do Brasil”, “representava o Brasil real, não o oficial”. Glauber Rocha, que “tinha um amor louco por sua pátria”, teve sua morte apresada por ter sido obrigado a viver longe do “único lugar onde se sentia bem, o Brasil”; esta mesma morte que teve “o sentido de estabelecer a unidade do cinema brasileiro”. Sobre Mariel Mariscot foi dito: “Devemos trabalhar por sua memória, por um Brasil mais lúcido e feliz”. Colocam-se em destaque as manifestações ocorridas nos diversos pontos do país, particularmente nas cidades natais dos mortos e, sobretudo, quando há, as reações surtidas no exterior, materializadas em geral em artigos e entrevistas na imprensa internacional.

Estes episódios evocam, pois, a presença, colocando-os em contato, de domínios de significação fundamental na cultura brasileira. No âmbito de discursos patéticos, tenta-se localizar e sincronizar oposições cósmicas e universalistas (“vida” e “morte”, “alegria” e “tristeza”, “solidão” e “solidariedade”...) e oposições sociológicas e relacionais (“pessoal” e “impessoal”, “público” e “privado”, “anônimo” e “conhecido”, “universal” e “particular”, “coletivo” e “familiar”, “brasileiro” e “estrangeiro”, “autêntico” e “inautêntico”, “livre” e “colonizado”...). Tamanha densidade significacional faz apelo a uma dramaticidade ainda mais intensa, exige uma expressividade ainda mais forte.

É preciso despedir-se dos mortos: velá-los, levá-los ao cemitério, sepultá-los. As autoridades decidem onde velar, quando sepultar, por onde

transportar. O público comparece. “60.000 pessoas”, durante 18 horas, velaram Elis Regina no teatro Bandeirantes (escolhido porque “aí ela apresentou um dos seus espetáculos mais importantes”), mantendo “sempre 500 metros de fila”. Uma “multidão” acompanhou Garrincha no Estádio do Maracanã. “Mais de 20.000 pessoas passaram pelo saguão do teatro Municipal, para olhar pela última vez o rosto de Jardel”. “50.000 pessoas compareceram ao velório de Clara Nunes, na quadra da Escola de Samba Portela”. Uma “massa incalculável” envolveu Kubitschek...

O público comparece aos cortejos, como componente e como espectador. Uma “multidão”, no Rio, levou Juscelino ao aeroporto e “30.000 pessoas” o esperavam no aeroporto de Brasília. Garrincha foi homenageado numa extensão de 63 km, desde o Maracanã até o cemitério de Pau Grande. “Dois mil automóveis particulares seguiram o enterro de Elis Regina”... Comparece também aos cemitérios: “100.000” ao sepultamento de Kubitschek, “8.000” ao cemitério de Pau Grande, uma multidão “incontrolável” ao enterro de Jardel Filho, “entre duas e três mil” ao de Mariel Mariscot...

Todavia, estas imensas aglomerações não são o dado mais significativo. Elas poderiam se comportar como em qualquer funeral, reproduzindo formalmente as regras planejadas e solenes desses rituais, sem despertar qualquer interesse sociológico especial. Não é isso entretanto que acontece: os protocolos tradicionais são insistentemente quebrados, instituem-se *ad hoc* as normas a observar. Disso resulta um certo clima de informalidade e espontaneidade, em que a dor e o pranto se misturam ao riso e ao canto, às aclamações e aplausos.

Na despedida de Clara Nunes, a multidão chorou, cantou, bateu palmas. Houve tumultos, produzidos por pessoas que tentavam ver e beijar o rosto da cantora, de modo a diversas vezes quase fazerem tombar o corpo ao chão. Muitos gritavam e desmaiavam, outros subiam em mesas e cadeiras, produzindo um clima de “histeria geral”. Cantavam-se a Valsa do Adeus e sucessos da cantora, às vezes com a marcação fúnebre de um surdo. Faziam-se chuvas de papel picado e pétalas de rosas, subiam-se em árvores e sepulturas. Disputavam-se os lugares a socos, cotoveladas, pon-

tapés e empurrões, no curto espaço disponível no cemitério. Lotavam-se os bares adjacentes. . .

Comportamentos semelhantes se verificaram nos funerais de Elis Regina: um corneteiro executou o toque "Missão Cumprida", um casal em trajes típicos gaúchos declamou versos, acenaram-se lenços ao passar do cortejo, paralisou-se o trânsito, tentou-se escalar o carro aberto do Corpo de Bombeiros. Os aplausos misturavam-se, no teatro, na rua e no cemitério, aos cantos, choros, gritos e desmaios; houve corre-corres, empurradas e empurras.

No enterro de Glauber Rocha, projetam-se filmes do morto, realiza-se filmagem, canta-se. Pessoas aplaudem dos edifícios, fazem discursos inflamados, têm crises de revolta e manifestam grande tristeza. Ao mesmo tempo, cinegrafistas sobem em túmulos, explicando a preocupação de "que as coisas não fiquem morbidamente tristes". No velório de Jardel Filho, pessoas usando fantasias, sungas, bermudas e biquínis foram admitidas nos salões do Teatro Municipal. "O povo podia entrar da maneira que viesse, porque tudo isso era parte da vida de Jardel: o samba e a alegria". Moradores desciam dos edifícios, banhistas acorriam das praias, para aderir ao cortejo que conduzia o esquife ao cemitério. Tudo isso ao mesmo tempo em que cenas de pranto e emoção marcavam o percurso vagaroso pelas ruas. No enterro de Mariscot, há tiros para o ar, aclamações, cantos, poemas, juras de vinganças, cenas de "histerismo", pessoas subindo em túmulos e árvores. . .

Garrincha foi enterrado na cidade em que nasceu, ao som do hino nacional e do hino do Botafogo, coberto de flores do mato que o povo ia arrancando e jogando sobre o caixão. No trajeto, populares ocupavam as passarelas da Avenida Brasil, cobrindo de pétalas trechos de uma das mais áridas artérias da cidade. Muitos abandonaram os automóveis e foram para o cemitério a pé. Das montanhas e encostas que cercam a região, "grupos desciam como formigas". Maquinistas paravam os trens perto do cemitério, puxando os apitos que soavam alto e forte sobre o vale. Foi o cortejo da "alegria", da "alegria do povo". No cemitério "houve de tudo": gente trepada nas árvores, empoleirada nos telhados das casas, sobre as tumbas, em cima dos cruzeiros. Houve brigas, tumultos

e sepulturas danificadas, deixando o cemitério quase destruído. Num certo momento, alguém abriu o ataúde, fazendo com que a multidão se descontrolasse, correndo para ver o ídolo. Aconteceram gritos, desmaios e palavrões, terminando a multidão por apossar-se do esquife, clamando o nome do jogador. “Tiraram-no do Corpo de Bombeiros e Garrincha foi do povo...”

Em Brasília, durante 12 horas, a multidão esperou Kubitschek cantando o “Peixe Vivo”, o hino nacional, o hino de Brasília e canções de despedida — reproduzindo o que já havia acontecido no Rio de Janeiro. Ocorreram disputas entre policiais, populares e membros do Corpo de Bombeiros. Invadiu-se a catedral, aos gritos de “JK! JK!”, ao som de músicas profanas, interrompendo a missa de corpo presente que aí se oficiava. Engarrafou-se o trânsito, contestou-se o transporte pelo Corpo de Bombeiros, exigindo-se que o cortejo seguisse a pé. Enfim, “o povo se apossou dos restos do proscrito, como se fosse algo que lhe pertencesse e do qual houvesse sido despojado”.

Há indícios de existir nessas manifestações, em que a população de certa forma se representa a si mesma, uma arquitetura mais ou menos comum, que se realiza em cada caso de maneira não rígida e que se define fundamentalmente pela oposição de dois poderes: o da ordem estabelecida, da marcação das diferenças, de “cada coisa em seu lugar” — poderes de “estrutura”, como diria Victor Turner — de um lado; de outro, os poderes da solidariedade espontânea e profunda, do encontro, da bondade e da caridade universais, do abraço amplo e amigo — da “*communitas*”⁷, enfim. Dois poderes: um previamente estabelecido, outro criado de modo mais ou menos espontâneo, para as necessidades da circunstância; um representado abertamente por policiais militares e bombeiros, outro pela multidão.

7. Para os conceitos de *estrutura* e *communitas*, ver: Turner, Victor. *O processo ritual*. Editora Vozes, 1974.

Tal oposição concretiza-se de modo mais sutil, em primeiro lugar, na tentativa de se abolirem as prerrogativas dos familiares, tornando as exéquias algo pertencente à multidão. Assim, torcedores impediam a aproximação dos que chamavam “estranhos”, o que incluía membros das diversas famílias de Garrincha, assumindo a cerimônia de sepultamento do ex-jogador; a família do ex-presidente não conseguiu ficar todo o tempo ao lado do caixão; enquanto a multidão gritava “JK é do povo!” No velório de Elis Regina foi necessário pedir silêncio ao público, para que os filhos pudessem se despedir da mãe e, no momento do sepultamento, os amigos tiveram que fazer uma corrente, dando-se as mãos, para proteger os pais da cantora e o caixão. “Glauber não é meu, é do povo”, exclamou a esposa, sintetizando o sentido das coisas nesse contexto.

Amigos e “pessoas próximas” do morto recebem a mesma sorte; muitos não conseguiram se aproximar para ver o sepultamento de Elis Regina; a multidão deixou em pedaços as coroas enviadas por personalidades e amigos de Juscelino; as pessoas que carregavam o caixão tiveram dificuldade de chegar à sepultura de Jardel Filho; o vice-governador foi afastado por pressão da multidão no enterro de Clara Nunes, e deputados não conseguiram se aproximar da família de Juscelino. Espacialmente, a cerimônia tem às vezes aspecto de uma batalha, em que parentes, amigos, repórteres e fotógrafos disputam com populares a supremacia sobre os territórios próximos ao morto.

Em segundo lugar, ainda de modo sutil, manifesta-se a oposição entre poderes, na dificuldade oferecida ao desempenho dos ritos religiosos tradicionais. É verdade que se colocam crucifixos e medalhas dentro do caixão de Garrincha, que se reza em voz alta no velório de Jardel Filho e que a maioria das pessoas se benzia quando passava diante de seu corpo. É verdade que Mariel Mariscot foi enterrado com um retrato de N. Sa. Aparecida ao lado do rosto, que no dia do sepultamento de Kubitschek os sinos repicaram em Diamantina e que uma missa foi celebrada pelo Cardeal de Aparecida do Norte. Mas estas decisões são tomadas antes dos momentos mais dramáticos, antes daqueles momentos em que o padre não consegue se aproximar para os ritos de praxe e é obrigado a

interromper a cerimônia religiosa (Garrincha), em que “algumas senhoras fazem perder-se entre as músicas de saudade cantadas por todo mundo, o terço que rezavam em voz alta”, em que os sermões são inaudíveis e interrompidos por manifestações (Juscelino), em que os que querem rezar “realmente” devem aparecer no cemitério no dia seguinte (Clara Nunes), ou em que rezar é um gesto característico dos “mais velhos” participantes das cerimônias (Elis Regina).

Símbolos nacionais (bandeiras, hinos...) se fazem presentes, mas significam, nesses contextos, “comunidade” mais que “autoridade pública”. Aliás, os representantes das forças “estruturais”, policiais e bombeiros, se fazem presentes de modo quase puramente simbólico, aparentemente incapazes de ter controle efetivo sobre os ímpetos da multidão: afastam-se quando a multidão toma decididamente a iniciativa, limitam-se a oferecer provisórios limites, a prevenir simbolicamente o “incêndio” da multidão (sob esse aspecto é interessante a presença freqüente do corpo de bombeiros onde há multidão “inflamável”; cf. retorno dos jogadores campeões do mundo em 1958, 1962 e 1970).

Com efeito, ao menos em parte, são essas forças, tomadas de comoção, que fazem o enterro de Mariel Mariscot. Quando do enterro de Kubitschek, acometido pela emoção, é exatamente um policial militar, que compunha o cordão de isolamento em volta do túmulo, o último a saudar o ex-presidente, largando as mãos dos companheiros e dizendo que estava ali “para agradecer em nome do povo brasileiro”. No enterro de Garrincha, a emoção chegou ao máximo quando um policial militar, encarregado de conduzir o caixão até a sepultura, entregou-se às lágrimas e o abraçou “*como a um ente querido*”.

Do canto já se disse ter o dom mágico de romper barreiras. Compreende-se sua presença em circunstâncias em que se pretende colocar todos lado a lado, promover a comunhão, superar distâncias cósmicas e sociais: identificar vivos e mortos, imortalizar, projetar vida dentro do território da morte. Cantam-se músicas profanas, tematizando morte e partida, mas conotando vida e esperança, separação e permanência.

Estes cantos se harmonizam bem com a estrutura de espetáculo desses funerais, em que o público predomina largamente sobre o privado: os velórios são sempre em lugares públicos, o morto com frequência é exposto em um palco, transportado em carro aberto, de modo que o caixão seja visível ao máximo. Estes cantos incluem-se entre as características de festa que estes funerais têm: excesso, efervescência, agitação, barulho, exaltação prodigalizada em gritos e gestos, esbanjamento, destruição, rixas, violência espontânea...

Rompendo de modo violento as pequenas preocupações da existência quotidiana, a festa transporta o indivíduo a um outro mundo, onde se sente um contato com forças que o ultrapassam e o transformam. Tempo das emoções intensas e da metamorfose do seu ser, a festa pode ser definida como “paroxismo da sociedade que ela purifica e renova ao mesmo tempo”,⁸ expressando a respiração profunda do grupo e sua vontade de viver na duração histórica.

Nestas festas realiza-se o penoso trabalho de desagregar o morto de um domínio e introduzi-lo em outro, o que exige esforço de desestruturação e reorganização das categorias mentais e dos padrões de relacionamento social. Por isso os tumultos, os desentendimentos, as disputas. Por isso a hiperintensificação das relações sociais, diante da iminência de perda de alguém em quem a comunidade se condensava. Por isso o desdobrar-se, diante dos indivíduos, de um jogo de espelhos que se inter-refletem e se reduplicam, tentando encerrar, no seio da comunidade, a auto-identidade do grupo. Por isso, a necessidade de realizar, passados tumultos e disputas, pelo reforçamento da solidariedade dos que ficaram, a superação do vácuo que os que partiram ameaçaram deixar.

Compreende-se a ambigüidade de sentimentos, que oscilam entre alegria e tristeza, entre festa e funeral: porque de certa forma esses seres “imortais” são feitos para morrer. Encontram na morte seus lugares apropriados: “se Clara não tivesse morrido jamais se teria a exata percepção do que representava para o povo, principalmente para os mais simples”;

8. Caillois, Roger. *O homem e o sagrado*. Edições 70, 1979, p. 122.

“parecia uma santa, não era mesmo deste mundo”. E sobre Kubitschek: “não raro a grandeza de um homem atrai a tragédia”.

A morte completa assim o destino do herói, realizando sua dupla natureza: humana e divina. Ela o faz desempenhar seu papel de humano, sua vocação profunda, que é lutar contra o mundo e perecer heroicamente diante de uma morte que o acabará por atingir. Mas, ao mesmo tempo, a morte realiza no herói sua natureza sobre-humana, divinizando-o na medida em que lhe abre as portas da imortalidade: sai da vida, para entrar na História.

E terminada a festa, as forças de excesso que a impulsionaram cedem novamente lugar ao espírito de medida e conformismo, à docilidade que tudo mantém e conserva: às manifestações frenéticas sucede o trabalho, à exceção a rotina, à transgressão o respeito — pois tudo isso compõe igualmente o processo da sociedade. No dia 20 de julho de 1983, completaram-se seis meses da morte de Garrincha: três pessoas compareceram à missa em sua intenção. Somente três pessoas. .

GODARD, JANGO E O FOTOGRAMA

Carlos Deane

Jean-Luc Godard pretendeu uma experiência com *Sauve qui peut (la vie)*: concentrar o interesse de um filme não apenas no plano (na sucessão de planos) mas também no fotograma, ou numa especial edição de fotogramas. A proposta ia além dos limites de uma pesquisa estilística, aliás já encaminhada por Hollywood e pelo cinema publicitário, com a competência habitual destas instituições: tratava-se, mais do que isto, de mexer na hierarquia das unidades que compõem o filme, acionar novas forças perturbadoras da diégese, alterar as concepções de tempo cênico, promover uma nova relação filme/espectador etc. De todas estas ambições, a primeira, que se resume na idéia de descentramento, é que nos interessará mais aqui.

Os efeitos da repetição de fotogramas são bem conhecidos: a intermitência de certas imagens, que desacelera o movimento, ou o chamado *congelamento do quadro*, paralisação repentina de uma cena (frequentemente a última, bastante comum em anúncios de televisão. Na tevê, a técnica tem servido para resolver o desfecho de mensagens cuja expressão está condicionada pela exigüidade (ou pelo preço) do tempo. Nas produções norte-americanas, quase sempre serviu como mero substituto da câmara lenta: para prolongar belos efeitos, sublinhar a elegância de um movimento ou aumentar a visibilidade de ações e gestos cuja percepção fosse normalmente precária. Perfazendo, entre outras funções, o lado

“estético” de uma violência que escande os socos, a queda dos corpos ou as derrapagens de carros, trata-se, em resumo, de uma expressão restrita à descrição de movimentos que o cinema nunca deixou de privilegiar. Os dois usos (o da televisão e o do cinema) têm em comum a natureza dos recursos estilísticos, o primeiro contribuindo para uma solução diegética, o segundo voltado para uma ênfase da imagem, mas ambos fazendo do fotograma realçado um mero reforço do plano como centro irradiador das significações. Se ao fotograma, agora visível, já se permite conduzir um sentido extra, este nunca passará do nível de uma hipérbole (p. ex.: nas imagens de violência, os estragos causados por uma bala) ou de uma explicitação (nas cenas de esporte, a trajetória da bola, as circunstâncias do pênalti etc.) subordinadas ao sentido geral do plano.

O que Godard quis foi alterar as funções do fotograma, atribuir outro sentido à sua recuperada visibilidade. Para ele, se há interesse em mostrar o fotograma, só pode ser para revelar o que é recalcado pela racionalidade dominante no cinema, vale dizer, o que é excluído na dialética da montagem. A questão do visível e do invisível deixa então de ser meramente ótica para se tornar ética. Em primeiro lugar, a *escolha dos momentos* a serem esticados pela repetição do quadro obedecerá a um critério bem diverso do usual. Não mais obrigatoriamente os momentos de clímax, ou aqueles que o cinema nos acostumou a classificar como “de ação”, mas instantes quaisquer, aparentemente colhidos ao acaso na moviola (ou eletronicamente, pouco importa), na verdade selecionados pelo que revelam de inesperado, desconexo ou simplesmente *sem sentido*. Mas sobretudo não mais uma questão de estilo, sublinhar imagens ou conceitos-imagem, mas de encontrar (de salvar) algo de secretamente vivo, o elemento trágico que se refugiou onde a abrangência do conceito não vigora, onde se depositam as “sobras” do sentido, os seus excessos: no fotograma.

Sobras, excessos. Se retomarmos uma distinção feita por Roland Barthes num estudo sobre fotogramas de Eisenstein, o plano reteria do fotograma apenas dois de seus sentidos básicos (o da *comunicação* e o da *significação*) e esconderia um terceiro, espécie de significante sem significado preciso, que pontuaria a superfície do filme caoticamente e quase à

revelia de sua história. Este *sentido obtuso*, como o chama Barthes (em oposição ao *sentido óbvio* da significação), brilharia, “indiferente às categorias morais e estéticas”, apenas em cada efêmera detonação dos fotogramas (quase impossível detectá-lo durante uma projeção normal), para fazer de cada quadro “um fragmento de um segundo texto cujo ser não excede jamais o fragmento”.¹

Trazer à luz esses textos derrisórios (a expressão é de Barthes), tentar um filme impossível com o levantamento de fragmentos estanques — eis a experiência de Godard em *Sauve qui peut (la vie)*. Mesmo que se estranhe essa premência em salvar a vida ou o cinema (que fica por conta de uma visão de mundo *tumbática*),² o interessante aí é que pela primeira vez se produz um confronto trágico, no interior do filme, entre a ordem dialética da montagem (ou o primado do plano) e a insistência de uma vida ativa no fotograma. Assim, no plano em que uma garota, ameaçada por dois motoqueiros, resiste repetindo sua recusa em *escolher*, o quadro congela exatamente quando seus lábios se contraem na articulação da negativa (*pas*, em francês). Tal articulação é então surpreendida em vários níveis, que entram em confronto: dupla articulação verbal, por sua vez articulada ao sentido geral do plano, mas também articulação de um fonema (ou nem isso: um som da fala) com uma parte difusa e inquietante da imagem: os lábios contraídos num esgar dificilmente classificável, já que ignoramos se fruto apenas de uma ação muscular ou também dos azares a que está sujeita a emulsão fotográfica. Vê-se então como Godard resgata o terceiro sentido: escolher é proceder a uma operação binária, tal como ocorre nas articulações lingüísticas, mas no fundo deste ato vive a *expressão* (individual, muscular, mas no caso também química, isto é, colada ao suporte fotográfico) e esta, ainda que se possa chamar de uma escolha, será sempre uma força anterior a qualquer código, vale dizer, a qualquer par de alternativas assumidas pelo Estado. Liberar essa expressão,

1. BARTHES, Roland. Le troisième sens, *Cahiers du cinéma*, nº 222, julho de 1970, p. 12-19.
2. A teoria do tumbatismo está sendo desenvolvida por Arthur Omar e Drauzio Gonzaga.

mediante a repetição que torna visível o fotograma, e o que Godard entende por “salvar a vida”. A contrapartida tumbática (que reside no “quem puder”) é que mal restaria um fio de vida a ser salvo, e este fio nem mesmo pode ser seguido (já que o texto se esgota no próprio fragmento), apenas deduzido das marcas sutis deixadas pela passagem da vida (que é puro movimento) sobre o fotograma estático. Para Godard, a verdadeira atividade, a atividade trágica, não estaria mais na ação (na ação como a entende a instituição cinematográfica) mas nos intervalos ou interstícios desta ação.

O que ocorre em *Jango*? “Na fração de tempo que separa a vida da morte, voltaram as imagens da juventude em São Borja, de sua posse em Brasília, do 15 de março na Central, do enterro de Vargas.”³ Esta passagem do texto de Maurício Dias para o filme de Tandler, que escolhi porque já supõe uma decupagem (um *flash-back* em quatro planos), é um desses clichês romanescos ou operísticos (penso no último ato de *Boris Godunov*), herdados pelo cinema e que moldaram a representação mítica das grandes agonias. À exceção das lembranças de São Borja, cada plano que a compõe corresponde a um Acontecimento da história pátria recente, o que reduz a memória de Jango à “nossa” memória de sua vida e de sua morte — “nossa” enquanto Memória Nacional. Este trecho, somando-se a outros e especialmente aos versos de Fernando Brandt que encerram o filme,⁴ sugere a idéia que orientou a montagem do documentário: a identificação metonímica da desgraça pessoal que se abateu sobre Jango com a “nossa” — a desgraça histórica da Nação brasileira. Na verdade, o segundo termo da identificação já supõe uma síntese de duas experiências assimétricas (a individual e a comunitária) e, portanto, o processo inteiro pode ser formulado de outra maneira: identificação imaginária de cada

3. DIAS, Maurício e TANDLER, Silvio. *Jango*, Porto Alegre, L&PM, 1984, p. 94. O livro reproduz também os fotogramas referidos neste artigo.

4. *Op. cit.*, p. 96. O poema procura falar “em nome da Verdade e da História”.

espectador com o drama nacional, identificação especular, que no cinema é o suporte básico da persuasão.

Mas se o plano é o lugar do Acontecimento, que sentido teria o fotograma num documentário histórico? No entanto, Tendler faz também um uso especial do fotograma, que marca toda a seqüência do comício de 13 de março. No palanque, Jango e Maria Thereza. O plano começa “normal”, sem truques fotográficos: o presidente prepara-se para falar ou para retomar a palavra. Como fundo sonoro, o burburinho impaciente da massa. Estamos diante de uma pausa no acontecimento, de um intervalo em sua ação. Aproveitamos para observar Jango, seu ar concentrado e tenso, a face marcada pelo cansaço. Nosso olhar, conduzido pelo comentário do locutor, se desloca para o rosto impassível de Maria Thereza (“a presença que quebrava um pouco da tensão daquele ato”) e talvez pare no detalhe de seu penteado anos sessenta. O presidente faz uma leve inclinação para o microfone. Até aí tudo se passou como num *suspense* que anunciava o fim de um intervalo e a iminente retomada da ação (do comício, mas também do filme como um todo); mas subitamente a cena paralisa, e é sobre essa imagem petrificada de um homem de dedo em riste que soa o discurso.

Ao contrário de *Sauve qui peut*, os interstícios da ação encontram-se agora no plano e a própria ação (ação política), “puxada” pela trilha sonora, concentrou-se sobre o fotograma, como se o som fosse a consumação do movimento “normal” do plano, estancado apenas a nível de imagem (talvez como solução para alguma dificuldade no sincronismo labial), mas fluindo ao nível da história através do discurso que agora se ouve. Não mais um instante qualquer, escolhido pelo que escapasse à tensão dialética — o fotograma, sob o efeito desse discurso, torna-se, ao contrário, um momento de síntese: Jango o líder populista, Jango “em ação”. A proposta de Godard inverte-se na medida em que se reforça na imagem o que Barthes chamou de sentido óbvio ou da significação (o dedo em riste, a boca discursante), mas ao mesmo tempo o terceiro sentido subsiste, não só no penteado da mulher, mancha preta que agora mais do que nunca se impõe, como um acessório meio insólito, deslocado do contexto, ocupan-

do *desnecessariamente* uma boa parte do quadro, mas também nos contornos difusos do rosto do homem, o pescoço dilatado, a boca irreconhecível, aberta em meia-lua. Uma segunda paralisação do quadro ainda ocorre na mesma seqüência, com uma leve mudança de ângulo. Nos dois casos, a separação do som e da imagem (o primeiro seguindo seu curso predeterminado, mas a segunda se detendo no meio do caminho) produz um duplo efeito: de um lado, o quadro paralisado é como uma ação “em efígie” (ação “hiperbólica”, como a do fotograma hollywoodiano), cristalizada numa visão “oficial” (positiva, de esquerda) de Jango; mas de outro, quando o som acentua este sentido sobre a figura do presidente, acentua também (ou principalmente) a *separação* dos dois sentidos (o óbvio e o obtuso) como que a confiná-los em áreas delimitadas da imagem. Na segunda paralisação, em que o casal é visto mais de frente, é, no entanto, mais a imagem que propicia em si mesma esse confinamento: se no primeiro fotograma o sentido obtuso ainda abrangia a figura de Jango (a boca, o pescoço), no segundo, o punho cerrado do presidente e os dentes à mostra fecham nele toda a idéia de ação, relegando para a outra metade do quadro — a da mulher — toda a estranheza do terceiro sentido.

A partir desses dois fotogramas, pode-se intuir a presença do trágico ao longo do filme, como um contratexto subterrâneo e assimétrico à história (nos dois sentidos da palavra); é quase um outro filme, composto também de fotografias colhidas em álbuns de família ou nos arquivos da imprensa e de uma ou outra cena animada que escapa ao tom dialético. Este quase-romance, que tão bem descreve os olhares e os gestos (os de JK, às portas do inquérito policial-militar, tentando manter o famoso sorriso), narra menos um confronto de idéias que de corpos (a oposição entre a descontração de Jango e a rigidez militar, mas também a revelação de vários corpos no próprio Jango) e ainda menos a precipitação de uma desgraça nacional que a insistência de uma alegria que se quer trágica porque indiferente à conjuntura histórica que o acaso lhe impôs.

Rio, 31/8/84

RESENHAS

PRAZERES URBANOS

Catherine Salles. *Nos submundos da antigüidade*. Tradução de Carlos Nelson Coutinho. São Paulo, Brasiliense, 1984.

Seria redutível a história da cultura do Ocidente a uma história de cidades? O jogo de espelhamento que a cidade grega impõe aos seus cidadãos substitui o combate bélico pelo embate retórico, a força da palavra nas assembléias ou nas discussões filosóficas. A filosofia grega é produto de cidades. E a força profana do discurso sofisticado (afinal, em que acreditavam os gregos?: no homem) é triunfo de um habitat submetido a leis e ingerências humanas: a cidade, este paraíso artificial.

Nos submundos da antigüidade, de Catherine Salles, um passeio prosaico pela urbanidade clássica nos assombra pela secularidade dos nossos hábitos de seres urbanos: “O rigor geométrico da capital de Alexandria, o modernismo de sua concepção, o esplendor arquitetônico das construções públicas e das residências particulares suscitam, com todo o direito, a admiração” por esse antigüíssimo modelo de urbanismo ao qual pertence Brasília. Ou essa descrição romana da Cinelândia: “Reuniões políticas, campanhas eleitorais, motins sangrentos, cerimônias religiosas, sacrifícios solenes, cortejos triunfais: tudo se passa no Foro, em meio às barracas que vendem peixes, carnes ou legumes, ao burburinho dos pe-

quenos artesãos, ceramistas, joalheiros ou cambistas”. Em Roma, os estudantes perturbam a ordem pública, não com reivindicações políticas, mas como gazeteiros armados com punhais, porretes e pedras, e há decretos proibindo suas associações. O político populista não é invenção getulista, “Júlio César, no início de sua carreira política, não hesitou — apesar da nobreza de sua família — em morar numa modesta residência do Subura (uma favela romana), o que foi certamente uma manobra demagógica por parte do futuro líder dos *Populares*”.

O espaço urbano aprisiona em suas coordenadas o prazer, caricaturizado nos bairros de estrangeiros e não cidadãos; cria as classes ociosas para desfrutá-lo e os legisladores para contê-lo. Nos deslizos e transbordamentos dos textos assépticos que a cultura clássica nos legou, Catherine Salles *tece* a vida fervilhante e a bizarria de Atenas, Corinto, Alexandria, Roma e Pompéia, o humano sob o humanismo da visão oficial. As sociedades greco-latinas caracterizam-se pela produção de uma “ars erótica”, como refere-se Foucault, para produzir a verdade do sexo. Nesta arte erótica, a verdade é extraída do prazer em si, tomado como prática e recolhido como experiência; este não é para proveito a uma lei absoluta do lícito e do resguardado, mas por proveito a ele mesmo (História da Sexualidade. Vol. I). Este é o prazer dos textos platônicos ou dos afrescos das casas de Pompéia, mas eles ainda nos dizem pouco a uma infra-estrutura do prazer. É basicamente em textos jurídicos referentes a julgamentos ou a leis e em comédias de costumes que a autora se vale para reconstruir o cenário do submundo histórico.

O método indutivo talvez se responsabilize por esse sabor de contemporaneidade que perpassa o texto, flagrando-nos indiscretos “voyeurs”, e enquanto participantes, nós mesmos, do prazer em nossas “polis” modernas desnudamos o caráter mítico dos discursos históricos onde o “histórico” indissocia-se da sedução do texto.

Júlio Carlos Duarte

LÍNGUAS AGEM FAZENDO LINGUAGEM

Charles Bukowski. *Mulheres*. Trad. Reinaldo Moraes. São Paulo, Brasiliense, 1984, 284 p.

O leitor esporádico não precisa se preocupar, a prosa de Bukowski é instigante e de fácil digestão. Não há rebuscamentos, palavras desconhecidas etc. Seu texto é simples, mas belo e genial. Ele até consegue nos iludir, chegando a nos convencer que escrever bem é o ato mais elementar do mundo, podendo mesmo ser realizado por qualquer imbecil sem maiores perdas ou danos.

A simplicidade de seu texto se deve à sua falta de pretensão (ele se considera “o maior poeta da América, mas não o maior prosador”) e aos temas que aborda, que provêm de seu cotidiano (não tão cotidiano assim).

— Quer dizer que você só vive pra escrever?

— Não, eu só existo. Daí, mais tarde, eu tento lembrar de umas coisas e boto elas no papel” (p. 188).

Mulheres se inicia com a quebra da abstinência sexual voluntária de Henry Chinasky (*alter ego* de Charles Bukowski), que se vê repentinamente envolvido num turbilhão de mulheres, das mais variadas, desde a maníaca-depressiva até a levemente deprimida. A partir daí, em relações alegres, mas que nem por isso deixam de ser melancólicas, o autor, com irreverência (sua marca registrada), nos oferece um pouco do odor da alma humana, que se muitas vezes agrada ao olfato, muitas vezes o agride.

AS MULHERES E BUKOWSKI

“Muito cara legal já foi parar embaixo da ponte por causa de uma mulher” — Henry Chinaski. Esta é a epígrafe de *Mulheres*, que, nos conflitos existenciais do autor, são o “prato principal”. Antes de querer tentar discutir a relação homem/mulher, Bukowski tenta discutir (desiste) as mulheres, buscando sua essência. O que na verdade não consegue, ele apenas recoloca a peteca no ar. Da mesma forma que outros também tentaram, sem obter sucesso. Eis algumas dessas pérolas:

“Eu gosto de mulheres, mas não as admiro. Elas são por demais realistas, circunstanciais” — Charles Chaplin.

“Sendo ginecologista, ele entende de tudo” — Elias Canetti.

“Os homens realmente tentam destruir na mulher qualquer qualidade que lhe dê os poderes do macho, pois, em seus olhos, ela já está armada com o poder com que ela os trouxe ao mundo, e esse é um poder além de toda medida — os primeiros esboços da memória recuam até aquela mulher entre cujas pernas eles foram concebidos, criados e quase estrangulados nas horas do nascimento” — Norman Mailer em *O prisioneiro do sexo*.

“O homem caça e luta. A mulher intriga e sonha; é a mãe da fantasia, dos deuses. Possui a segunda visão, as asas que lhe permitem voar para o infinito do desejo e da imaginação. . . Os deuses são como os homens: nascem e morrem sobre o peito de uma mulher. . .” — Jules Michelet, citado por Carlos Fuentes em *Aura*.

Como se pode notar, as percepções sobre a mulher são bastante diversificadas, embora haja uma relação de causa e efeito entre Jules Michelet e Norman Mailer.

É difícil situar a visão de Bukowski entre essas citações. Pois ele, apesar de seu despuddorado descompromisso, de seu ceticismo, de sua aparente frieza, é um ser contraditório, emotivo (como perceberão a partir da segunda metade do livro), que se sente destrozado, mas não destruído.

“O mundo é um lixo, mas eu não sou lixeiro” — AJC.

Numa das passagens do livro, ele desabafa dizendo: “Um homem não precisa de uma mulher para ser reconhecido.” Onde expressa seu descontentamento com a diversidade de desejos, entre ele e as mulheres. Pois, enquanto ele propõe uma relação amparada na sexualidade e despojada de compromissos, elas, em contrapartida, anseiam por mais, querem a “cumplicidade” etc. Fazendo com que corpos distintos tenham desejos distintos e respostas distintas. E como é difícil penetrar no universo psíquico feminino, ele partirá para a relação inter-sexual, que é sem dúvida mais palpável.

Mas isso sem teorizar sobre o assunto; não fazem parte de seu trabalho a análise, a dissecação, mas apenas a exposição. O que ele diz é que as relações entre homens e mulheres estão cada vez mais miseráveis, e que poderia ser de outra forma. Porém, se as relações estão más, elas também nunca estiveram boas, apenas a miséria era mais oculta. O assunto mereceria, inclusive, uma pesquisa de opinião pública, onde a população apontaria sugestões, expressaria conceitos etc. Isso, é claro, nos intervalos dos porres masculinos e das enxaquecas femininas e vice-versa.

Na contracapa de *Mulheres* um crítico do *Los Angeles Times* sintetiza: “Esta novela de Bukowski parece ser só uma estória de sexo e bebedeira, mas é, na realidade, um poema sobre amor e dor.”

Que teima em rimar, numa estrutura deformada.

— Ele não é uma gracinha? — perguntou Duddley.

— Eu adoro gatinhos!

— Eu tô mais interessado nas fêmeas.

— Você não sabe o que está perdendo.

— Não é meu departamento.

— O Jack Mitchell está andando com travestis. Ele escreve poemas sobre os caras.

— Pelo menos parecem mulheres.

— Alguns ganham delas.

Fiquei quieto, bebendo” (p. 178).

Afinal, já está na hora de homem e mulher acertarem os ponteiros. Que horas são, Roberta Close?

Álvaro Justa de Castilho

MITO E VERDADES

Paul Veyne. *Acreditavam os gregos em seus mitos?* Tradução de Horácio González e Milton Meira Nascimento. São Paulo, Brasiliense, 1984.

Especializado em história da antigüidade helenística e romana, Paul Veyne utiliza seus interesses como pano-de-fundo para pensar questões como o sentido da verdade, seus critérios e fundamentos. Já no segundo capítulo pode-se ler que “a verdade é uma palavra homônima que não deveria se empregar senão no plural”. Veyne afasta da verdade qualquer categoria de universal, e utiliza em sua reflexão a relação analógica, método que teve muitas críticas, como a de Stuart Mill. Mas, se os argumentos contra a analogia dizem que esta pode passar a ser uma generalização indutiva, não garantindo o conhecimento verdadeiro, podemos inferir na leitura, que o autor escolheu operar nesta faixa em que verdades e crenças estão em xeque.

Acreditavam os gregos em seus mitos? refere-se menos às críticas de Xenófanes ao antropomorfismo dos deuses gregos, ou ao uso de mitos simbolizando conceitos, como se pode encontrar nos fragmentos de Heráclito, do que aos textos historiográficos. São descritas as diferenças entre a história feita pelos gregos e a dos nossos dias. Entre os gregos não havia a preocupação em dar as “fontes” de um fato, ou interrogar a veracidade do transmitido. Isto pois a verdade era conhecida por tradição e o próprio historiador era a fonte, não necessitando de nenhuma outra autoridade que a própria, e podendo até “melhorar” sua fonte original. A prá-

tica de anotações eruditas *autorizando* o texto nasce das “controvérsias teológicas e práticas jurídicas”. Com o surgimento da universidade, o historiador, diferente dos antigos que escreviam para “simples leitores” passa a escrever para “outros historiadores”.

As verdades e crenças passam pela pluralidade do devir que escapa fatalmente de nossa apreensão. Assim como uma visão histórica de um fato irá demonstrar causalidades e perpetrar análises, podemos indagar se houve uma apreensibilidade verdadeira do acontecido ou pelos mesmos critérios, *a posteriori*, poderíamos explicar facilmente fatos diferentes. Sabe-se que as diversas concepções de história e noções de veracidade correspondem a projetos particulares de civilização, e mesmo, que há um projeto histórico que funda nossa civilização. A história acaba por afastar o mito, visto que este sedimenta-se numa atemporalidade. Mas, pode-se argumentar o contrário, como Lévi-Strauss (*O pensamento selvagem*, p. 241) que vê identidade entre pensamento mítico e ideologia política, e como exemplo cita um livro do político e historiador Michelet, no qual a descrição revolucionária é feita com pressupostos míticos.

“Um mundo não poderia ser fictício por si mesmo, mas somente conforme se acredite nele ou não; entre uma realidade e uma ficção, a diferença não é objetiva, não está na coisa mesma; mas em nós, conforme subjetivamente nela vejamos ou não uma ficção” (p. 32). Esta pequena transcrição mostra gnoseologicamente a postura do autor. O que lembra um grego, que não foi citado em meio a tantos que aparecem no livro. O grego em questão é Protágoras, com o conceito de que “o homem é a medida de todas as coisas”

Walter Antônio Abreu

O PIONEIRO PROPP

A Editora Forense Universitária, do Rio, acaba de lançar a *Morfologia do conto maravilhoso*, livro com o qual Vladímir Propp (1895-1970) iniciava em 1928, aos 33 anos, sua carreira de teórico brilhante do folclore e desbravador de mundos para a “folclorística” e ciências cognatas do século XX.

Propp foi o que se pode chamar de cientista na acepção maior da palavra, homem do século XX, profundamente imbuído do espírito da renovação teórica e empírico inveterado, para o qual as hipóteses teóricas só têm validade quando se referem a um fenômeno ou grupo de fenômenos imediatamente observáveis e verificáveis. Se os efeitos de uma pesquisa são inacessíveis à verificação com base nos objetos experimentais, então a hipótese não tem valor nenhum e qualquer conclusão a partir dela não passa de especulação no vazio. Trata-se de uma posição de princípio de um cientista preocupado com a coerência do seu trabalho e com a demonstração dos seus postulados teóricos. Especular é preciso, mas demonstrar é imprescindível.

A *Morfologia do conto maravilhoso* já revela um pensador seguro, metódico e muito original. O próprio conceito de conto maravilhoso é tomado num sentido dialético. O conto não é uma unidade estagnada, definida, acabada, dissociada do contexto em que surge e imune às transformações da História e da cultura. Está associado ao processo de renovação por que passa a vida real, a qual sempre cria figuras novas, brilhantes, coloridas, que suplantam os personagens do conto maravilhoso; este é influenciado pela História contemporânea, a produção épica dos

povos vizinhos, a literatura, a religião, as credences populares. Implicando traços do paganismo mais antigo, dos costumes e ritos antigos, ele passa por um processo gradual de metamorfose e está sempre submetido a leis específicas, o que complexifica mas não impossibilita o seu estudo. Uma vez descoberta a lei que rege o conto maravilhoso, seu estudo se torna possível. Para o autor, “entre a realidade e o conto existem certos degraus de transição, e a realidade se reflete nele de modo indireto”. Assim, muda a realidade, muda também o conto.

Em *Morfologia*... o autor dá ênfase especial ao problema das funções dos personagens, as quais estuda como um processo de constante deslocamento de procedimentos que passam de um personagem a outro, tudo de acordo com a importância de cada um para o desenrolar da ação. “Assim como as propriedades e as funções dos deuses se deslocam de uns para outros, chegando finalmente até os santos do cristianismo, as funções de certos personagens dos contos maravilhosos *se transferem* para outros personagens”. Essa transferência de papéis, funções etc. dá à narrativa uma configuração *sintagmática* como sucessão linear das funções dos personagens. Criando a sintagmática de temas, motivos etc. do conto de magia e colocando as funções como *invariantes* desses contos, Propp projeta-se do fato como *pioneiro dos estudos estruturais do folclore*. Mais tarde, em outro estudo de importância capital — *As raízes históricas do conto de magia*, escrito ainda na década de 30 (Propp o imaginou inicialmente como parte do *Morfologia do conto maravilhoso*) e só publicado em 1964, o modelo estrutural se assenta sobre uma base histórico-genética. O autor lança mão de dados folclóricos e etnográficos, compara motivos do conto de magia com concepções mitológicas, ritos e costumes de sociedades primitivas. Associa temporalmente o conto de magia aos ritos de iniciação, e isto não se deve a aspectos do conto mas ao próprio gênero. Para ele, há uma nítida diferença entre as manifestações dos elementos do rito e do mito, na maneira como são reformulados, verificando-se uma transformação do rito mediante o tratamento que este recebe no conto de magia, onde o patrono sagrado da iniciação se transforma na serpente má que acaba sendo morta pelo herói. Por outro lado, Propp registra no

conto de magia manifestações do ciclo da morte, donde a idéia básica da morte provisória do neófito no rito de iniciação. Trata-se de um tema já abordado por James Frazer em *The Goulden Bough*, com o mito dos reis que morrem e ressuscitam em nova qualidade, assim como da morte-resurreição dos reis-magos. O mesmo tema é desenvolvido por Mikhail Bakhtin em *Problemas da poética de Dostoievski* (1929) e, na década de 30, em *Rabelais na história do realismo*. O tema da morte aparece no par antinômico coroação-descoroamento do rei carnavalesco, através do qual Bakhtin vislumbra todo o processo dialético de revitalização simbólica da história através da ritualização dos elementos carnavalescos.

Muitas interpretações foram feitas do *Morfologia*... e, entre elas, a mais famosa no Ocidente é sem dúvida a de Lévi-Strauss "A estrutura e a forma", publicada pela Tempo Brasileiro no livro *Antropologia estrutural dois*. A edição da *Morfologia*... editada pela Forense Universitária, inclui o artigo de Lévi-Strauss e a resposta de Propp "Estudo histórico e estrutural do conto de magia, bem como um ensaio do etnólogo soviético Eleazar Mielietinski, que muito contribui para a compreensão do livro de Propp. O leitor terá oportunidade de acompanhar a polêmica de dois gigantes. Verá em Propp um polemista seguro, implacável com o seu opositor mas digno para reconhecer no outro suas qualidades de cientista e mostrar os momentos em que este tem razão. Propp não defende apenas a sua obra contra as interpretações que considera errôneas: defende acima de tudo um princípio científico. E o princípio científico radica também no método, que ele considera fundamental. Para Lévi-Strauss, o método é *a priori* ao objeto de estudo; para Propp, primeiro se tem o objeto, depois o método, pois só assim é possível saber se o método X se aplica ao objeto Y.

A tradução do *Morfologia do conto maravilhoso* é um trabalho arrojado, tão sério que se sente no texto a tensão que envolveu o tradutor das primeiras às últimas páginas. É uma tradução de excelente nível técnico, efetuado por um profissional habilidoso e honesto. Não passa, porém, como qualquer tradução, sem pequenos erros, que felizmente não compro-

metem em nada nem a qualidade, nem a inteligibilidade do texto. É o caso, por exemplo, do termo russo “siêri volk”, que foi traduzido por *lobo cinzento* e é simplesmente o *lobo mau*. Há outros pequenos deslizes, que poderão perfeitamente ser sanados numa reedição.

Paulo Bezerra

