

SOÇÃO

MONTECLAROS, OUTUBRO DE 2009 - ANO I - NÚMERO 01

SUPLEMENTO LITERÁRIO

ISSN 2175-411X

1 CONFIGURAÇÕES DO GROTESCO EM CHARLES BAUDELAIRE E MANUEL BANDEIRA
TELLY WILL FONSECA DE ALMEIDA

2 e 3

ENTREVISTA
PERRÉ LÉVY
"MEMÓRIA E
CIBERCULTURA"

PERLY YNDA DROULY E MARIA ANTONIETA FERREIRA
TRABALHO AMERICANO/FARTAN
INTERCULTURAL

DEFINIR O DEFILE
OSWALD DE ANDRADE NO
JORNAL O HOMEM DO POVO

ANGELA MARQUES DIAS

4
A MÚSICA POPULAR
BRASILEIRA EM DEFILE*
ELCIO LUCAS

TELLY WILL FONSECA DE ALMEIDA*

"Dedico este artigo aos meus pais José Alves de Almeida (in memoriam) e Maria Cleonice Fonseca de Almeida que tudo fizeram e lutaram por minha formação. Dedico também à minha esposa Sirlene F. Santos de Almeida e, meu filho, Thalles Willyan. Dedico também aos professores da Disciplina Poética Brasileira da década XX Prof. Dra. Tefina Borges Da Silva e prof. poeta Rodrigo Galimardes."

Segundo Massoud Moisés, em seu *Dicionário de termos literários*, grotesco se origina do vocabulário primitivo italiano *grota* (gruta) e designava primitivamente as estranhas decorações, descobertas no século XV, que os antigos faziam nas paredes das grutas localizadas em Roma. Desde essa descoberta, constata-se que sua configuração nunca exige "exuberante e acalorada força de imaginação", como menciona Wolfgang Kayser em *O grotesco*: configurações na pintura e na literatura. Sob o viés desse crítico e historiador, constatamos que o grotesco não se trata apenas de um efeito de sentido, mas de um aspecto estruturante que permeia as poéticas da modernidade em Baudelaire, Rimbaud e, talvez em Mallarmé. O Modernismo brasileiro também fez uso dessa estética grotesca como aparece em alguns poemas de Manuel Bandeira.

Em um primeiro momento, antes de sua definitiva emancipação estético-literária, o grotesco era entendido como uma subtegoria ou subclasse do cômico. Com isto, aproximarmos-no do conceito de caricatura. Esta categoria, por sua vez, pode ser dividida em três gêneros: caricaturas verdadeiras, nos quais o pintor reproduz fielmente a realidade (uma deformação concentrada na natureza), exageradas, onde se aumenta propositalmente uma característica provocando uma deformação análoga e reconhecível à imagem original; e inteiramente fantásticas, onde o pintor entrega-se a uma "imaginação selvagem" — a do sobrenatural, do contra-senso, provocando sensações de nojo, angústia e surpresa.

O termo "grotesco" se diferencia da caricatura, uma vez que, focar retrato à literatura? Entretenimento, paradoxalmente, compreende o aspecto caricatural, em certa medida, com acréscimo de uma estrutura contrastante. Daí seu caráter dual: uma ligação com o real que já não é mais um produto simples de imitação (*imitatio*), mas de uma imaginação selvagem, constituindo um "peço duro cerebral". Um reflexo dessas considerações sobreviveu a todas as épocas: o seu efeito psíquico, uma simulação extravagante de objetos ou imagens que não possuem relação natural alguma entre si, porém os processos de antropomorfização e zoomorfização.

Nas inquietações de Kayser, ao discutir as *Concepções sobre poesia*, de Friedrich Schlegel, encontramos certas conexões de poesia como a presença de heterogêneas, a confusão, o elemento fantástico e o estabelecimento do mundo. Há também impregnado nesse conceito, o caráter abstrato e o interesse pelo horror diante das ordens em fragmentação.

Finalmente Mário Hugg, em *Cronovell*, amplia a acepção de grotesco que não se esgota nos aspectos cômicos, burlescos ou monstruosos-horroríficos. Ele o aproxima do feio em detrimento à inocência do belo. O grotesco torna-se um polo de tensão com o sublime ou belo — é um meio de contraste, de oposição.

Essa perspectiva irá contribuir para as definições de Thomas Mann, segundo a leitura de Kayser, nos quais o grotesco é a ideia "super-realidade", real e não falso ou absurdo. O grotesco é encontrado na realidade e trata-se de uma deformação estranha cujo traço do objeto "real" é perfeitamente reconhecível. O estranho é a única categoria do assustador que remete ao que é velho.

CONFIGURAÇÕES DO GROTESCO EM CHARLES BAUDELAIRE E MANUEL BANDEIRA

O grotesco torna-se um polo de tensão com o sublime ou belo — é um meio de contraste, de oposição

do velho, o há muito familiar".

Nesse sentido, a presença da "fantasia", "absoluta", a visão, a intuição e o sonho surgem como forças poéticas para enxergar além da superfície da realidade dando caráter mais verdadeiro e profundo da arte. Em Charles Baudelaire, encontramos uma espécie refinada de estranhamento: "algo que era familiar e se torna estranho (*étranger*) aqui e agora". Nesse sentido, o grotesco configura-se como imagem em movimento na lírica moderna. Segundo Gilda Selam Sikkó, em *As flores do mal nos jardins de Baudelaire*: Baudelaire e Drummond, a influência da pintura e fotografia em Baudelaire confere a visão de sua poética em paisagens, objetos, indivíduos e, a nosso ver, principalmente em sistemas. Os poemas que a tradição do grotesco remete são serpentes, corujas, sapos, anãs, em suma, animais rasteiros e noturnos que vivem do ambiente urbano no moderno.

O grotesco, como já discutimos, não se manifesta apenas na conexão entre o feio e o belo, mas de fato a conexão relações e o estranhamento do mundo e imagens fragmentadas em movimentos. Nesse sentido, acreditamos que o grotesco tornou-se uma categoria bastante corrente com as poéticas da modernidade. Octavio Paz, no texto "Indicador da ruptura", de *Lyra de filhos de barro*, menciona que a tradição moderna se associa ao "grotesco" heterogêneo ou do heterogêneo. Modernidade é esta condenada à globalidade, à unidade entre o "novo" e o "antigo" em constante ciclo de atualização. Essa atualização compreende um mergulho constante na tradição sem deixar a consciência crítica do presente.

No poema "O crime", de Charles Baudelaire, por exemplo, encontramos essa consciência histórica e o pensamento criando seu próprio duplo, "de flamar por si mesmo". O olhar cosmopolita, o sujeito transcendente. Segundo Gilda Sikkó, é marcado sobretudo pela estranheza e pela ironia — elementos estes que encontramos numa poética do grotesco. Falamos anteriormente que, para caracterizar o grotesco, devemos encontrar contraste (trágico e sublime) e movimento. O poema de Baudelaire está na verdade "Quêntos portugueses", de *As flores do mal*, nos quais o poeta mostra o apogeu e decadência de Paris, com o advento do capitalismo. São justamente as imagens contrastantes em movimento, as decomposições do espaço através da memória do poeta que atestam para a substancialidade do grotesco no texto do poema. Nos versos 4, 5 e 6 do poema de Baudelaire encontramos o contraste: "As eivas plumas arrastando no chão grotesco"; e a aproximação da imagem do etéreo à imagem do homem: "Tal qual o homem de Ovidio, às vezes não impulsos? Erasmus para o céu encruelmente azul e róseo". "O verdadeiro, o grotesco apresenta-se como um gatinho (bêgato) para a tradição do poeta, para sua consciência histórica. Com a imagem do etéreo, a voz poética pensa em Andrômeda — personagem da mitologia atirada de seu lar, na rocha, personagem recente da história da colonização, tirada da terra natal, e "em alguém que perdeu o que o tempo não traz nunca mais". Na verdade o poeta pensa em si mesmo, na efêmera sua e dos demais. Ordenado essa que vive em si o Decadentismo da estética simbolista. Dessa forma, o poema atinge um caráter dual: individualidade e universalidade já que insere o poeta como sujeito histórico e leitor de sua época, não como entidade, por se identificar com a obra.

Segundo Chevalier e Gheerbrant, o crime é uma ave sagrada, companheira do Apolo, o deus da música e da poesia. Ela representa a fecundidade por ser um símbolo da água e da terra. Tradicionalmente, o crime não estaria no rol dos animais grotescos, mas a maneira como poeta o vê, despojo de toda sua elegância e luz, representa o elemento grotesco. Um, e "individual" tão inerente ao grotesco quanto à modernidade. Ainda segundo a simbologia, o crime representa a força do poeta e da poesia. Nesse sentido o crime é o poder do poeta já que personifica o animal desses países.

"Aqui, quando cairás? Quando soarás trovão?" En vejo esse infeliz, não estanho a 1888." Assim, como o animal designa equilíbrio do mundo, o poeta pensa seu estranhamento, da crítica frente às mudanças de Paris em finais do século XIX.

É no poema "O crime", do livro *Libertinagem* de Manuel Bandeira, um dos principais expoentes do Modernismo brasileiro, encontramos mais especificamente a concepção do "estranho" *étranger*, uma vez que a contradição própria da configuração do estranho ou do grotesco é inerente à figura do crime. O jogo complexo entre erudito e popular, presente na estética modernista quanto à configuração do grotesco, reside numa única figura escolhida por Bandeira: Arruice Jr., em seu estudo sobre a poesia de Bandeira, percebe esse jogo paradoxal entre um elemento natural, do-próprio (portanto, familiar) e o plano de realidade espiritual ou cultural. O grotesco, que chegou a ser usado como algo não-mitético, encontra, em Bandeira, uma representação possível. Nesse aspecto, Bandeira remete às duas primeiras concepções do grotesco: a caricatura verdadeira e a exagerada.

Arruice Jr. evidencia que a estrutura do poema é contrastante: "É importante notar como a situação do aspecto da vida cotidiana condiciona o modo de olhar o mundo e tem consequências na elaboração dos poemas". É um importante aspecto para se pensar o grotesco como coisa estranha, mas não pode ser o único. Assim, embora no último verso da primeira estrofe de "O crime": "Era enorme, mesmo para esse tempo de facilidades excepcionais". Era uma figura familiar mas, por seu tamanho exagerado para uma terra tropical, causava medo de ser lido e suspenção. Essa ironia, portanto, é um misto de familiar e estranho: aspecto constitutivo do grotesco somado ainda à perplexidade da voz poética. Assim como o caso de Baudelaire, o crime também se um elemento estranho, inadequado para aquele lugar. Notamos, nesse sentido, um fator que rompe com a tradição do grotesco retomada em Baudelaire: a ironia intrinsecamente ao olhar — não só o elemento da "bêgato" mas o "bêgato" inadequado para, burlesco, anãozinho, mas oprimido e que não se ajusta mais aquele espaço, não se presta à cores óticas, o objeto "Era belo, capuro, atraente". Nesse modo, tais configurações do grotesco, em Kayser, encontramos a seguinte constatação: "Mesmo o homem moderno pode sentir, e até se mover a respeito do feio familiar, a estranheza do que é tipicamente outro e de um fundo histórico".

O leitor certamente sentirá um impacto ao ler estas versos de forma que esse olhar controverso, se compararmos ao de Baudelaire, assume uma posição contrastante nos fundamentos da modernidade, causa, portanto, no leitor esse mesmo efeito. É ser possível evidentemente não perceber esse efeito, não pela voz poética que assume uma diversidade da modernidade. Arruice Jr. percebe isso quando reflete sobre essa ironia semelhante, familiar do ponto de vista clássico da mitologia, mas e tratado por Bandeira da forma muito diferente. Outro fator que rompe com essa tradição é a redução críptica dos elementos compositivos do poema como atesta Arruice Jr. O poema tem apenas dois momentos — quadro em movimento que, mais uma vez, remete à estética grotesca. A linguagem, como reflete Kayser, também é fundamental para confirmar o grotesco. Por outro lado, a questão da recepção, no presente, como mencionou Kayser, é um objeto de estudo desafiador porque se destaca para o leitor cultural. "[...] o repentino e a surpresa são pontos essenciais do grotesco". Nesse sentido, novidade e inesperado, no tocante à modernidade para Octavio Paz, são termos afins, mas não equivalentes, mas que configuram a poesia moderna de Bandeira, por exemplo. Como nos mostra João Alexandre Barbosa, em "As histórias de modernidade", o elemento cultural, sob alusão da tradição histórica, torna-se um obstáculo à compreensão do leitor. No caso do grotesco, a exclusão da voz poética, no poema de Bandeira, pelo interpretado ou repentino (o que não se presta à convivência em seu próprio ambiente natural) pode não parecer o mesmo jogo de tensão, mas é o "efeito" do poeta que desloca o familiar para o estranho. São os "olhos sociais" ou experiência da voz poética que vê o estranho e estranhando no cado, não necessariamente o leitor. Da mesma forma ocorre no poema de Baudelaire, o leitor deve participar desse jogo para que possa perceber a substancialidade do grotesco na figura do crime. Podemos ver nos poemas discutidos não o modo da morte (que não é um fator substancial para o grotesco como se costuma pensar), mas a angústia de viver que, em Baudelaire, permanece uma consciência de uma perda (previsível), e, em Bandeira, a inquietação, o estabelecimento ou afundamento do mundo.



TELLY WILL FONSECA DE ALMEIDA é mestrande do Programa de Pós-Graduação em Letras - Estudos Literários da Universidade Estadual de Maracá, Universidade do Estado do Rio de Janeiro.

* ENTREVISTA PIERRE LÉVY

Pierre Lévy é filósofo. Nascido na Tunísia, em 1956, realizou seus estudos na França, onde se doutorou em Sociologia e em Ciências da Informação e da Comunicação. Lecionou em várias universidades de Paris e Montréal. Atualmente é professor da Université du Québec à Trois-Rivières na cidade de Québec, Canadá. Os conceitos desenvolvidos por Lévy, especialmente as ideias de hipertexto e inteligência coletiva, fundamentam as ações do Programa *A tela e o texto*, criado em 1998, que abriga pesquisas sobre a literatura e cinema do Brasil e da Argentina. O principal objetivo do programa é fornecer leitores críticos de telas e textos. Importante estudioso da vida digital e das mudanças que as novas tecnologias provocam nas relações humanas, Lévy, nesta entrevista, feita em Ottawa, em junho de 2008, fala de cibercultura, realidade virtual e inteligência coletiva, alertando que o crescimento da internet pode e deve ser encarado de uma perspectiva mais humanista. É autor de muitas obras, dentre elas *O que é o virtual*, *As tecnologias da inteligência*, *Cibercultura* (todas pela Editora 34) e *A inteligência coletiva* (Editora Loyola)



MEMÓRIA E

Por LYNNDY PROULX e MARIA ANTONIETA PEREIRA*
Tradução: ANDERSON FABIAN FERREIRA HIGINO

2
OCTUBRO 2008
Sejoão

Revista LIXO JOÃO - Para você, qual é a importância da tradição e da memória na cibercultura?
PIERRE LÉVY - O ciberespaço é fundamentalmente uma tecnologia da memória. As coisas são registradas digitalmente em vez de serem impressas ou gravadas em fitas magnéticas e ficam acessíveis online. A grande novidade - concretamente, o que está para acontecer - é que toda a memória da humanidade está em vias de ser digitalizada e disponibilizada online. Isso é completamente novo. Em geral havia a memória de uma comunidade. Têm memórias fragmentadas, umas ao lado das outras. Elas não estavam reunidas em conjunto. Agora, e desde as primeiras tentativas, todos os centros de documentação, todos os jornais etc., estão no mesmo espaço e automaticamente manipuláveis por meio de programas. Isso é uma situação para a qual não temos referência no passado cultural. Não há instituições ou mesmo conceitos que se referem a isso. Do meu ponto de vista, vamos aprender a domesticar esta situação progressivamente, através de muitas gerações provavelmente. Quanto à sua importância, a cibercultura e uma tecnologia da memória. Pode ser a memória de curta duração, como a que é acumulada por um grupo em interação. Mas pode ser também a de longa duração, como a das gerações passadas que nos foi legada. E essa pode ser uma ocasião extraordinária para nos reapropriarmos dela. Para mim, não há qualquer contradição entre a cibercultura e a memória: é exatamente o contrário.

LIXO - Como você relaciona as árvores do conhecimento com os princípios do hipertexto que dialogam com o conceito de rizoma de Deleuze e Guattari? Elas teriam uma estrutura arborescente e ao mesmo tempo rizomática?
PIERRE LÉVY - O que aconteceu foi que Guattari viu as árvores do conhecimento - em fitas muitas apresentações em sua presença - e as pessoas perguntavam: "Mas como?" Então, acusaram-me de não ter respeitado a ortodoxia porque as ideias de Guattari, as árvores estão condenadas ao benefício do rizoma. E Guattari disse a essas pessoas: "São árvores se vocês quiserem. Mas são árvores que são rizomas, porque, de início, há muitas árvores

possíveis. E elas se comunicam como por um tecido, pois há coletivos humanos que os fazem crescer e que se comunicam por tecido como o rizoma, de maneira horizontal." De todo modo, imaginei as árvores do conhecimento com alguns colegas em 1992, quer dizer, antes da web. Logo, isso é algo muito antigo. São sistemas de visualização dos conjuntos de conhecimentos e de competências pertencentes a grupos de pessoas, de maneira que elas podem se situar a si próprias no conjunto dos conhecimentos do grupo, além de encontrar os conhecimentos dos outros, em função dos seus próprios ou daqueles dos quais precisam para realizar projetos, para trocar saberes etc. Repare que não se trata de falar em gestão do conhecimento. Não se trata apenas de aumentar a produtividade das empresas, mas também de dinamizar os coletivos humanos em geral. Tentamos valorizar não todos os conhecimentos e todas as competências, somente os conhecidos, fazendo-os servir para algo. E, portanto, nessa crítica que eu desenvolvi esse programa de computadores, mas hoje, o que estou pensando com outros projetos de pesquisa que trabalham na mesma direção, em bastante na mesma direção, mas que vão muito mais longe e não são mais a dimensão de rizoma e ainda mais evidente. Eu me pergunto se você já viu as críticas que vão lhe mostrar agora (Lévy abre uma tela de computador na qual se vê uma árvore de conhecimentos). Bom, isso é uma árvore, e cada nó aqui representa uma significação. Eu gero automaticamente essas árvores de significação e pego cada link entre, digamos, uma folha (ou um elemento da árvore) e a folha seguinte: ou, digamos, a geração seguinte. Trata-se de uma função semântica particular. Assim, há muitas funções semânticas diferentes que interligam todos esses nós e, além disso, o mesmo nó poderia estar conectado a outras funções que viriam de outras árvores. Isso cria uma rede na qual não há uma árvore organizada, mas uma multidão de árvores organizadoras que se entrecruzam. Trata-se de árvores porque é mais prático visualizá-las, no contexto da informática, mas, no final, resultam em verdadeiros rizomas. (O leitor pode ver a figura das árvores de hiperlinks no xepique da Wikipedia sobre Pierre Lévy). A ideia é criar, automaticamente, links hipertextuais como estes, por

que hoje muitos são criados à mão. Desse modo, tem-se um conjunto de nós semânticos para o qual se podem criar links hipertextuais automaticamente e que podem servir para indexar os documentos que existem na web. Isso permite navegar no interior da memória justamente em função das relações semânticas. Bom, hoje ainda não temos isso. Por exemplo, no Google, fazemos pesquisas com sequências de caracteres, quer dizer, há uma letra que segue outra letra que segue outra letra... Não é possível fazer pesquisas sobre o sentido, sobre o conceito. É isso que eu tento fazer. Para mim, as árvores do conhecimento existem há muito tempo - de 1992 a 2008 são 16 anos - e eu não trabalho mais com isso. Agora, faço algo ainda mais interessante do que as árvores do conhecimento.

LIXO - Há tempos, você mostrou que a humanidade construiu quatro espaços de significação - a Terra, o Território, o Espaço das Mercadorias e o Espaço do Saber. Os movimentos ecológicos poderiam ser considerados uma forma de reunir esses quatro espaços?
PIERRE LÉVY - Bem, digamos que o movimento ecológico se ocupa mais da Terra. É preciso ocupá-se (trabalhar) pois isso é necessário. Eu diria que, no movimento ecológico, há uma conexão entre a Terra e o Espaço do Saber, por ele estar muito ligado ao conhecimento científico. As ecologias se apoiam fortemente nas observações científicas, nos modelos científicos etc.

LIXO - Em termos da economia, do consumo?
PIERRE LÉVY - É isso. Mas esse é um modo de agir, afinal, porque há diferentes modos de agir. Há, por exemplo, o consumo e o investimento responsáveis. Já o Território congrega as entidades políticas clássicas: como se vota etc. Mas eu diria que também é algo menos direto: é um modo de agir, é o objetivo que se quer alcançar por

expediente: SEJOÃO é um suplemento literário criado para dialogar com a sociedade a partir e por meio das Letras. Mais que informar, formar e transformar quer compartilhar ideias e experiências literárias ou outras, teorias e críticas literárias. São periódicos assim que a primeira forma de resistência do IPGL/UEL - Programa de Pós-Graduação em Letras, Estudos Literários da Universidade - Universidade Estadual de Maringá, SEJOÃO é publicado como suplemento literário do jornal O Norte. Todos assinados são de responsabilidade dos autores.
Editorial e Jovialidade responsável: CACIO XAVIER - 7182863. Secretária de redação: GILSON NEVES. Projeto gráfico e direção de arte: CLÉBER CALDEIRA.
Conselho Consultivo: ANELITO PEREIRA DE OLIVEIRA, ALEX HARMANO CORREIA JARDIM, CLÁUDIA DE JESUS MATA, ELCIO LUCAS DE OLIVEIRA, FÁBIO FIGUEIREDO CAMARGO, ILCA VIEIRA DE OLIVEIRA, MARIA ANTONIETA PEREIRA, MARIA GENEÓSA FERREIRA SOUTO, OSMAR PEREIRA OLIVA, RODRIGO GUMARÃES SILVA, TELMA BORGES DA SILVA e REGINA CELIA LIMA CALDEIRO.
Conselho Editorial: CACIO XAVIER, CATIANA FERNANDES FERREIRA, DANIL O AQUAR MAIORINI, EDILSON BARBOSA CARVALHO, EDNA MORAIS MARTINS DA SILVA, GILSON NEVES, JONATAS GONÇALVES RIBEIRO, J. CILENE DE LOURDES VIEIRA, JUIJO CESAR VIEIRA, KÉBIA TAVARES CELESTINO, MARCELO ANTONINI NEVES, MARCELO MORELIS, MARJA FLÁVIA PEREIRA BARROSA, MARIÁBELLE GONÇALVES, SAMANTHA PIRES SANTOS, TILLY WILLI FONSECA DE ALMEIDA e WALTER BETH BARBOSA MATEO.



Este suplemento tem como responsável editorial o professor Marcos Fabiano. marcos@ipgl.uel.br

UNIVERSIDADE ESTADUAL DE MARINGÁ

Uaimonentes

Tel:comsejoao@gmail.com

Sejoão
www.sejoao.com.br

meio dessas ações, por meio dos diferentes espaços. No caso da ecologia, certamente, a Terra, ou melhor, a Biosfera.

txt/SJ - Em sua proposta de inteligência coletiva, é fundamental a discussão de uma nova ética baseada na reciprocidade e na inclusão. Para além da família e da escola, quais seriam os espaços de aprendizagem nessa nova realidade?

PIERRE LÉVY - Quando se fala de inteligência coletiva, não se vai começar por excluir, evidentemente. Se a inteligência é coletiva, é porque o outro é visto em termos do que ele pode trazer de diferente ou original, de pessoal ou especial a soma das experiências ou competências que já existem. Como cada um tem um percurso de vida e um conjunto de dons pessoais, o outro é sempre algo que vai servir para enriquecer a inteligência coletiva. Há sempre um potencial enriquecedor. Cada pessoa traz um potencial de enriquecimento da inteligência coletiva.

txt/SJ - O conhecimento do outro, pouco importa de onde ele venha, pouco importa sua educação, tudo o que ele faz tem um valor... Mas é possível medir esse valor?

PIERRE LÉVY - Eventualmente, mas nunca de modo absoluto. Ele é sempre relativo a uma situação, às necessidades. Não sei se sou muito bom em Física Quântica, mas quando se está no deserto e todo mundo está com sede, vale mais que eu seja bom em saber onde está o oásis. É isso o que eu quero dizer. Assim, é possível medir o valor, mas é sempre um valor circunstancial. Por isso, não se sabe nunca a priori se haverá circunstâncias que vão tornar o saber de alguém algo muito útil. Os espaços de aprendizagem dessa nova realidade estão por todo lado: na empresa, na cidade, na vida associativa.

txt/SJ - Você define o outro como "aquele que sabe o que eu não sei" e propõe substituir o cogito cartesiano pelo cogitamus comunitário. Nesse caso, você estaria valorizando o saber-fazer que seria uma forma mais avançada de conhecimento?

PIERRE LÉVY - Dignamos que na inteligência coletiva existe uma maneira de ver. A inteligência humana é muito ligada à tradição. Tudo o que sei, tudo o que sei fazer e, em grande medida, aquilo que me ensinaram a fazer. Não fui eu que inventei, isso me foi transmitido. Existe um estado de coisas em torno de mim que me permite fazer de tudo - por exemplo, há computadores, telefones, lâmpadas etc. - que amplia minha capacidade de ação e, ainda assim, não fui eu que inventei tudo isso. Há livros que eu mesmo escrevi, mas a maioria dos livros não foi eu que escrevi. O que quero dizer é que estamos, o

tempo todo, envolvidos numa rede extraordinária de saberes acumulados, incorporados nos objetos técnicos e sintetizados numa cultura. Logo, a inteligência coletiva está aí, em volta de nós, na memória. Ela está também se trocando, mas está muito maciçamente na memória. Nós agregamos algumas coisas. Mas é nada isso que podemos agregar pessoalmente, em relação ao que já estava aí quando chegamos. Isso é próprio do ser humano. Somos introduzidos na vida dentro de uma cultura.

txt/SJ - Nesse caso, você estaria valorizando o saber-fazer, que seria uma forma mais avançada de conhecimento?

PIERRE LÉVY - O saber-fazer é um conhecimento orientado para a prática, enquanto o conhecimento é abstrato e tem a grande vantagem de poder ser desvinculado de uma situação ou de um contexto particular. Uma vez abstraído de uma situação particular, o conhecimento pode ser reutilizado noutra situação. Essa é a grande vantagem da abstração. Mas eu creio que existe uma dialética entre a abstração (conhecimento retirado da ação) e o saber-fazer (ação que se é capaz de efetuar numa dada situação, a partir do conhecimento). Há uma parte de abstração, a partir da prática, e uma parte de exercício bem dominado de uma ação, a partir de um conhecimento. É uma dialética: os dois são necessários.

txt/SJ - Em toda a sua obra você enumera vários fatores que contribuem para o desenvolvimento da inteligência coletiva e da democracia direta. Os grupos auto-organizados ou os grupos moleculares poderiam ser considerados a forma de organização típica desse processo? Esses grupos teriam uma organização hipertextual?

PIERRE LÉVY - Isso depende dos grupos. Uma organização burocrática federal em Ottawa, por exemplo, não é necessariamente uma organização hipertextual. Pode ser muito pesada, muito burocrática, muito hierárquica. Mas essa é uma organização oficial. Há sempre uma organização oficiosa, na qual há relações transversais, as pessoas se conhecem etc. Há diferentes dimensões das organizações. As novas tecnologias de comunicação podem favorecer modos de organização mais flexíveis, mais transversais, mais hipertextuais - mas isso não é automático. É preciso se apoiar ao máximo nesses instrumentos, quando estão disponíveis, para dinamizar os grupos, os coletivos, as organizações.

txt/SJ - Mas há um tipo de grupo que é auto-organizado e molecular...

PIERRE LÉVY - São duas noções diferentes, porque "auto-organizado" quer dizer que o grupo cria para si mesmo sua própria lei ou sua própria organização. "Molecular" é outra coisa. Se você puder ter um grupo "molar" que seja auto-organizado...

txt/SJ - E se o grupo for molecular e auto-organizado, como tempo?

PIERRE LÉVY - Molecular quer dizer, na verdade, que não há instituição que defina o pertencimento ao grupo, em termos de grandes categorias. Por exemplo, se eu digo os homens e as mulheres, os pobres e os ricos, isso são grupos moleculares. Mas se eu consigo singularidades ou pessoas, esses são grupos moleculares porque se definem a partir de um pequeno nível de especificação e não de um grande nível. É possível fazer surgir grupos moleculares auto-organizados mais facilmente hoje graças às novas tecnologias, por causa de tudo que se relaciona às comunidades virtuais, às redes sociais etc. As pessoas podem se conectar pelas características particulares que possuem. Mas se você analisa o Facebook ou o Myspace, não está lá a grande inteligência coletiva ultracriativa. Não é isso o que quero dizer. Não é porque as pessoas podem fazer coisas extraordinárias que elas as fazem. Para isso, é preciso um projeto, mobilização social etc. Não se trata de algo automático.

txt/SJ - Você aborda a construção de coletivos pensantes como a mais importante característica da sociedade contemporânea. Em termos educacionais, que relações haveria entre essa ideia e a prática da transdisciplinaridade?

PIERRE LÉVY - A finalidade dos grupos é pensar em conjunto. É verdade que isso sempre existiu, mas é também verdade que isso se desenvolve cada vez mais. Por exemplo, a comunidade científica. Em princípio, é sua razão de ser esse pensar em conjunto. Mas agora, cada vez mais, exige-se das pessoas que trabalhem em conjunto, que funcionem numa inteligência coletiva. Isso até chega a ser o objeto de toda uma corrente da gestão, o *knowledge management*. A ideia é que cada pessoa se considere contribuinte da memória coletiva e, ao mesmo tempo, possa buscar recursos na memória coletiva. Cada um a alimenta e vai nela se alimentar. E assim se constrói uma inteligência coletiva. Esse modo de pensar o grupo vai se tornar o modo padrão na cultura do futuro. Mesmo que ainda não seja assim, é possível ver que nós caminhamos nessa direção. E que relações haveria entre essa ideia e a prática da transdisciplinaridade? Uma disciplina tem uma tradição, tem uma memória, um conjunto de produções, de resultados, de publicações etc.

CIBERCULTURA

3

DEPLSA DE TESE

OSWALD DE ANDRADE NO JORNAL O HOMEM DO POVO

Autora: Cardoso de Quadros - Letras/Unimontes (Bolsista Fapemig)
Orientadora: Dra. Maria Augusta Fonseca - Letras/USP

Data: 19 de outubro de 2009.

Local: São Nobre - Administração, Universidade de São Paulo - USP - São Paulo/SP

Resumo: Em 1931, Oswald de Andrade cria e publica *O Homem do Povo*, jornal em que manifesta seu anismo comunista, e no qual satiriza a sociedade capitalista e burguesa no Brasil de seu tempo. Suas edições, no total de oito, foram publicadas em março e abril de 1931 e contaram com a participação de Patrícia Galvão (Pagu) e Queiroz Lima. O trabalho tem por objetivo analisar propriedades expressivas e críticas das construções de Oswald de Andrade no jornal e evidenciar pontos de contato entre a face estética e a política, presentes nas formulações do ativista. Para isso foram selecionados do jornal os editoriais escritos por Oswald de Andrade, vários artigos que levam a sua assinatura, e outros assinados por pseudônimos ou anônimos, evidenciando os traços peculiares de sua escrita e de suas ideias. Por meio da pesquisa investigativa, leitura e análise do corpus, destacam-se três elementos substanciais presentes na sua escrita: o logó de espírito irreverente, a reflexão vinculada aos propósitos de sua própria formulação crítica a respeito da antropofagia, e a subversão, em que reúne elementos de estética e política, cuja combinação se manifesta na própria organização do jornal. Tais ingredientes, aliados à comicidade, dão sustentação à substância satírica que permeia o jornal *O Homem do Povo*. Assim, observa-se nas diferentes estratégias de sua linguagem, metáforas ou não, que Oswald de Andrade continuamente busca representar um mundo "às avessas", atrevido à sociedade capitalista e suas elites. Neste sentido, interessa explicar que, por suas elaborações hiperbólicas, o lacerado-jornalista, provocativamente, procura evidenciar, por diversos meios e modos, o desmontamento do burguês e a introdução do povo. Nessa tarefa, Oswald de Andrade busca se reinventar criticamente, ao transpor pela atividade jornalística seu espaço legitimado na burguesia e balizar-se por projetos voltados para o povo. Nesse exercício desdobram-se em seus pseudônimos e se posiciona como líder de um grupo, fazendo da palavra e do humor escudo e arma: com uma mão, de proteção ao oprimido; e, com a outra, agita a espada para sempre o poderio opressor, desmascando-lhe a falsificada seriedade. Com isso Oswald de Andrade aciona o potencial crítico da linguagem expressiva e comunicativa que, no jornal *O Homem do Povo*, serve para denunciar, provocar e ridicularizar valores consagrados pela burguesia e pelo sistema capitalista que a sustenta, fundando o debate político do articulista e o embalo estético do escritor modernista.

Palavras-chave: Oswald de Andrade; *O Homem do Povo*; Humor; Antropofagia; Subversão; Política e estética.



Seg João

Mas essa memória é separada da memória de outra disciplina. E uma memória fragmentada. Se tentamos pensar em termos de inteligência coletiva, como desfragmentar a memória? E esse é o grande problema, a dificuldade de trabalhar na desfragmentação da memória. É por isso que eu tento imaginar um sistema de coordenadas semânticas que defina um espaço semântico quase-infinito que seja capaz de envolver todas as diferentes memórias fragmentadas no mesmo espaço aberto e infinito. Esse sistema seria infinitamente maior que todas as pequenas memórias fragmentadas. Nele, as pequenas memórias fragmentadas poderiam se comunicar umas com as outras. O que eu tento é dar um suporte técnico a essa ideia. Tornar calculável o espaço semântico. Para que se possa utilizar uma biblioteca de modo correto é melhor que haja o mesmo sistema de organização para todos os documentos da biblioteca, o mesmo sistema de indexação e catalogação. Mas esse sistema é muito grosseiro, em realidade. No interior mesmo do sistema de documentação da biblioteca, existem os fichários, os títulos, os autores, as editoras, as datas, as palavras-chave. Mas os sistemas de catalogação e de documentação são diferentes no Brasil, na França, no Canadá, nos Estados Unidos, na Índia. Além disso, estão em línguas diferentes. E ainda que estejam na mesma língua, as palavras não têm o mesmo sentido: elas variam, de acordo com cada disciplina, por exemplo. Logo, como é a primeira vez que nos encontramos numa situação na qual toda a memória da humanidade está reunida no mesmo "continente", é preciso ter um sistema de navegação, no interior dessa memória, que seja a medida da nova situação. E tudo o que temos, no momento, foi elaborado a partir de situações diferentes, de memórias fragmentadas. Então, é preciso ter: 1) um sistema universal, 2) um sistema infinito, no sentido de poder ser infinitamente mais e mais preciso, e no sentido de se poder diferenciar os conceitos sem limite; e 3) a capacidade de se fazer cálculos com esses conceitos. Isso não pode ser feito se os conceitos forem expressos em linguagem natural. (risos) Isso é engraçado.

txt/SJ - Sim, pelo menos para mim...
PIERRE LÉVY - Isso porque há 50 anos nós não tínhamos computadores. Então, essa questão não tinha sido formulada. Não havia ciberespaço, não havia Internet, nada disso.

* A entrevista, aqui recitada, foi gentilmente cedida pela Revisita txt - leituras transdisciplinares de telas e textos. (txt n° 08, 2008, p. 46 - 50).

*LYNDA PROLEX é Mestre em Literatura, doutoranda em Educação (Universidade de Ottawa, Canadá) e professora de Língua Francesa da UFRJ e da UFF. Suas áreas de interesse são literatura e coletividade, diversidade cultural, movimento de aproximação e transdisciplinaridade.
MÁRIA ANTONIETA PEREIRA é Coordenadora Geral do Programa "A Teia e o Texto" e atua em Etnografia Literária pela UFMG. Em 2008, trabalhou como Visiting Researcher na University of Ottawa com a pesquisa "Arguing the Remotest - Paratexts, Networks and Culturalities". Professora da Curso de Mestrado em Letras Língua, Literatura e Linguística da Universidade de Limerick.
ANDRESSON FABIAN FERREIRA BILINO é bacharel em Física e especialista em Ensino de Física (UFMG), possui um Pós-graduação Tecnológica e professor das cursos de Engenharia e Tecnologia (UFPELARG). Doutoranda em Ciência da Informação (UFPA/PA).



A MÚSICA POPULAR BRASILEIRA EM DESFILE*

4

DIÁRIO
2008

Seção

ELCIO LUCAS

Pode-se dizer que a popularidade musical brasileira é desconhecida até de nós mesmos. Vivemos afirmando que a capriciosa bossa nova...

Essas coisas não queimam mais para e boataria de que a gente inventou a bossa nova em Curitiba...

Quero morrer usando batucada de samba Na cadência honra do samba, Ataulfo Alves e Paula Costa

Introdução

A música popular produzida no Brasil, manifestação artística que mais penetração alcançou em todo o território nacional, tem sido alvo constante do interesse cultural da comunidade mundial, não só pela rica diversidade rítmica e melódica de suas obras como pela excelente qualidade de seus compositores, intérpretes e instrumentistas. A história desse sucesso está permeada de sambas e bossas, irreverência tropicalista e canções de protesto, rocks e timbaladas, choros (gênero) e canções sertanejas. O que grande parte da crítica reúne sob a denominação "música popular brasileira" é na verdade uma complexa junção de formas estéticas musicais homogêneas e heterogêneas que, diferenciando-se do mero folclore, mantêm permanente diálogo com a cultura popular, desta exercendo influências e desta extraíndo novas inspirações.

Exibir em papel alguns dos principais movimentos que eclodiram nesta música no período compreendido desde meados da segunda década do século passado à virada para o atual milênio não seria, portanto, uma tarefa das mais fáceis. Além do alerta que nos poderia fazer Umberto Eco devida a grande amplitude do período a ser investigado, classificar é segundo Roland Barthes, por si só, um ato opressivo. Como então apresentar as alternâncias da música popular brasileira — o que pressupõe uma classificação — sem se moldar ao tempo linear — que impõe a dimensão temporal?

O desenvolvimento de nosso texto direciona-se pelo reconhecimento das diversidades poético-musicais (samba, bossa nova, tropicalia, mangue beat etc.), definindo âmbitos distintos de atuação, porém, pressupondo-as como partes de um mesmo sistema, a música popular brasileira. A nossa maior dificuldade, portanto, foi buscar uma maneira de integrar as diversidades em um único painel. Para tal intento, escolhi-

mos pensá-las como diferentes alas de uma mesma escola de samba, cada qual possuindo seus figurinos, alegorias e ritmos diferentes, porém, integrados a um mesmo enredo a história da música popular brasileira.

Assim, o conceito distribuído ao longo do texto (a nossa avenida) poderá ser alvo do olhar abremido do leitor para sobre as diferentes alas, certos alegóricos e destaques, na tentativa de abarcar tão peculiar agenciamento um só golpe, num exercício de simultaneidade dos sentidos. No início instaura-se a leitura, nos seus atos emitidos nessa verdadeira escola de bambas aprendidos como alunos e sempre agorde melódico percussivo, síntese e ruptura no tempo linear da narrativa.

O samba pede passagem (Ala)

Tema: o advento do samba carioca. Carro alegórico: A era do Gramophono. Tema do carro: o aparecimento do gramofone e das gravações em disco no Brasil e a importância desse fato para o difusão da música popular.

Música tema da ala: Pelo Telefone. Compositores: Donga, Mauro de Almeida.

"O chefe da folia pelo telefone manda me avisar: Que na Carioca tem uma raqueta para se jogar. Al. ol. ol. O chefe gosta da raqueta, o maninha Al. ol. ol. Ninguém mais fica ferrado, o maninha"

Música homenageada pela ala: Jura. Compositor: Sinhô.

"Jura, jura, jura de duração. Para que um dia eu possa dar-te o meu amor. Sem mais pensar na ilusão"

Maestro homenageado: Pixinguinha

Contextualização

Segundo Boris Fausto, "Ao longo da Primeira República (1889-1930), a estrutura social se diversificou com o assento da pequena propriedade produtiva no campo, a expansão da classe média urbana e a ampliação da base da sociedade."

Desenvolvimento do tema

Rio de Janeiro, manhã de dezembro de 1916, calor típico prenunciando a chegada do verão carioca. O compositor Donga (Ernesto dos Santos) sobe para rapidamente um café em um bar próximo ao Teatro Municipal do Rio de Janeiro e se dirige à Biblioteca Nacional para efetuar o registro daquele que viria a ser o primeiro samba gravado

no Brasil: "Pelo Telefone", sucesso absoluto no carnaval carioca no ano seguinte, trata estampado no selo o novo gênero que despontava: Samba.

Os festejos de Momo atraíram grande interesse popular desde finais do século XIX e propiciavam uma excelente oportunidade para os lançamentos musicais. Os responsáveis pelos ranchos, cordões e blocos do siso caprichavam para mostrarem-se, a cada ano, mais vigorosos e senhores das melhores marchas carnavalescas. Na esteira do sucesso dessa manifestação remanescente dos entrados portugueses, a incipiente indústria fonográfica apossava-se em identificar qualquer novo filão. É Augusto de Campos quem faz o seguinte comentário no seu *Balanço da Bossa e outras bossas*: "A partir deste marco inicial, multiplicaram-se as músicas que vinham rotuladas como 'samba', 'samba carnavalesco' e, aos poucos, o 'novo gênero da música' foi ganhando admiradores na classe média e, mais tarde, até nos salões mais requintados."

A marcha — gênero de sucesso na música carnavalesca desde o lançamento, no carnaval de 1899, da fantástica "O Abre Alas", de Chiquinha Gonzaga (uma das grandes figuras femininas da música popular de todos os tempos) — encontrava finalmente, com o advento do samba, um novo périplo pela disputa do prestígio popular. A partir de então, o novo gênero tomou-se uma opção a mais para o carnaval da classe média, que consuntiva discos e ia aos clubes.

A boa receptividade do novo ritmo não

deve ser encarada como uma surpresa inesperada. Desde os anos finais do século anterior já se fazia sentir uma inovação rítmica que, aos poucos, foi amadurecendo nas rodas musicais improvisadas pelos quintais, salas e varandas de modestas casas da região central do Rio de Janeiro, bem certo que ainda impregnado, como já dissemos, pelo maxixe, Sergio Cabral famosos se que:

Quando eu chegava em casa eu ia dançar no salão da casa da Princesa... Eu ia dançar no salão da casa da Princesa... Eu ia dançar no salão da casa da Princesa... Eu ia dançar no salão da casa da Princesa...

Toques de tambor, tamborim, pandeiro e gaita... em rodas de bambas violão e cavaquinho. Em casa do Sr. Caxa, a gente simples e alegre dos vizinhos populares se deliciava com as marchas, maxixes e tangos entoadas e batucadas até altas horas.

A volta do fono melódico e harmônico proclamou os contatos dos tambores, cantavam, comilan e bebiam, desfrutando da boa música e da culinária peculiaríssima, gêneros em filé e exóticos sabores dos temperos hitanos, doces memórias gustativas apreciadas em casa da tia Ana, que comemoravam antigos tambores em longínquas terras africanas. No fascículo dedicado a Sinhô na "Nova História da Música Popular Brasileira", ficamos sabendo que "Toda aquela área do bairro da Saúde à Praça Onze, da Praça Onze ao Estácio, passando por Catumbi, era rotunda de costume atrevidos trazidos da Itália [...] Com as famílias baianas que emigravam [...] levavam cantigas e danças, festas e credulidades, ritos e crenças."

A pulsante música daqueles tempos levada às madrugadas quentes da velha capital da República. Músicos profissionais para lá se dirigiam após as suas intervenções artísticas nos cinemas e locais dançantes. Mestre Chorocho, Hilarão Jovino Ferreira e João da Mata, Caminha, Índio, e grande Pixinguinha, Chita, Donga e Sinhô, mais tarde apelidado "rei do samba". Também apreciador da música popular, o poeta Manuel Bandeira comentaria em sua crítica intitulada "O entro do Sinhô"

Ele não se dá conta por ser e ele não conhece nada em Sinhô a sua personalidade mais íntima, mais próxima e mais profunda. De quando em quando, no meio de uma porção de loucas [...] einha de Sinhô um samba de iniciativa, um lançamento, um ato como um "belos para na catadral da arte", em um momento crítico, levanta que talvez o melhor dos seus talentos de Sinhô, Favela, Salgueiro, Marquês, São Carlos, Brasil acorrem a uma imitação carioca da influência e mais brasileira... Sinhô!

Bossa, que bossa, nova (Ala)

Tema: o advento da bossa nova. Carro alegórico: apartamento na zona sul carioca tendo ao fundo um novo cenário por uma favela. Nas paredes, fotografias dos sambistas Zé Ket, João da Folia e a musa da bossa nova, Nora Lúcia.

Tema do carro: raias de uma nova bossa. Música tema da ala: Corinto de Ipanema. Tom Jobim: Vinícius de Moraes.

"Olha que coisa mais linda, mais cheia de graça é ela a menina que vem e que passa num doce balanço a caminho do mar"

Contextualização

Waldyr Caldas assim sintetiza o período: "Com o governo de Juscelino Kubitschek (1955-1960) e sua política de 'Plano de Metas', o país abriu as portas para o capital estrangeiro e acelerava sua industrialização. Ocorre a modernização da produção e a instalação e ampliação da indústria, levando a sociedade à euforia do desenvolvimento."

Desenvolvimento do tema

Em 21 de novembro de 1962, no palco do Carnegie Hall em Nova York, para uma plateia com presenças como Miles Davis, Gerry Mulligan, Dizzy Gillespie, Tony Bennett, Peggy Lee, Gil Evans e Herbie Mann, a bossa nova era "apresentada" oficialmente ao mundo musical americano. O jornal "O Estado de São Paulo" comentaria: "O show foi marcado por cafés, mas teve seus grandes momentos com Tom Jobim — que, acompanhado por Roberto Menescal e Milton Bragança, interpretou Corcovado — e João Gilberto. Ainda que de forma desajeitada, a BN [bossa nova] começava a conquistar a América."

A despeito da maior parte da crítica naquele início de anos 60 ter nutrido oposição ao movimento, tomando-o como um elemento que mais contribuía para a descaracterização da "verdadeira" música brasileira, a arte de Tom Jobim, João Gilberto, Vinícius de Moraes, Delfino Powell, Beth Lúcia, Newton Mendonça, Carlindos Ery, Roberto Menescal, Ronaldo Belforte, Silvinha Telles, Milton Bragança e Dick Jorgensen se concretizou como o principal veículo renovador musical no país na segunda metade do século XX, projetando jovens compositores, arranjadores e magníficos intérpretes. O também nascido movimento da jovem-guarda iria insuflar até nos Estados Unidos propostas pela canção bossa nova, muito mais decisivamente rasturadas como transgressões harmônicas melódicas pela poética tropicalista.

"Chega de Saudade", disco lançado no final dos anos cinquenta pelo violonista e cantor João Gilberto, é considerado a pedra de toque desse novo movimento. Mas, afinal, o que havia de tão novo assim na música daquele intérprete bairano? Nas palavras do maestro Júlio Medaglia:

Em março de 1959, a Odeon lançou na página 1 LP de um artista-cantor que cantava e tocava violão, discaria a quase inexistente música interpretada pelo seu discípulo de seu exímio aluno "João Gilberto". De lá para cá houve muita coisa, mas não nada mais "novo", acrescenta, em outras palavras, "se você temer, em qualquer momento, o acompanhamento de instrumental, em qualquer momento, disco instrumental, que não é bossa nova, que não é bossa nova...". A música brasileira a partir de então ficou e se tornou "bossa nova", a música portuguesa da volta para a "bossa nova" e a música brasileira da volta para a "bossa nova" [...]

A bossa nova "em português no tempo influenciou toda uma geração de arranjadouros, guitarristas, músicos e cantores", garantindo no texto da contracapa do clássico long play o músico jovem contemporâneo, Ilan Cassio, arranjador e pianista Antonio Carlos Jobim, outro ícone do movimento, que era parcerias com Vinícius de Moraes, contemporânea alguns das canções mais conhecidas do movimento (Garota de Ipanema, Desafinado, Insensatez). A nova prática de compor e cantar não faria a desistência do samba tradicional como queria seus detratores, muito pelo contrário, o recital, revisitando a própria permanência da rítmica na contemporaneidade. Seize letra de Vinícius de Moraes. Tom Jobim construiu essa primeira: "Sei danço samba, sei danço samba, vai, vai, vai, vai, vai! Sei danço samba, sei danço samba, vai!"

Poderia então indagar o leitor, "Mas, afinal, de onde vem o samba? E, bem assim, qual a origem popular, ele próprio responderia: "Vou dobrar do barro do chão!"

"Toda vez que eu vou dançar samba eu lembro de minha mãe batendo o pé e me fazendo dançar no primeiro dia de festa"

ELCIO LUCAS é compositor e escritor, ingressou no Grupo Rápido, sendo integrante do Instituto de Arte e Cultura (IAC) em 1989. Atuou em suas funções literárias em A Hora da Escrita, Favela, Vozes da Rua e Rápido Veloz. Professor Doutor em Letras, Universidade do Estado do Rio de Janeiro, possui 150 livros publicados em 15 idiomas, com atuação também na França e Uruguai. Email: elcilo@uol.com.br