

FACULDADE DE LETRAS  
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO  
TESE DE DOUTORADO EM LETRAS

MILTON COLONETTI

**INCUBADORAS LITERÁRIAS:  
O LUGAR DO CONTEMPORÂNEO  
NO CAMPO DA LITERATURA BRASILEIRA**

Porto Alegre  
2014

MILTON COLONETTI

**INCUBADORAS LITERÁRIAS:  
O LUGAR DO CONTEMPORÂNEO  
NO CAMPO DA LITERATURA BRASILEIRA**

Tese de Doutorado apresentada como requisito parcial para a obtenção do grau de Doutor em Teoria da Literatura do Programa de Pós-Graduação da Faculdade de Letras da Pontifícia Universidade Católica do Rio Grande do Sul.

Orientador: Prof. Dr. Charles Kiefer

Porto Alegre  
2014

**Dados Internacionais de Catalogação na Publicação ( CIP )**

C719m COLONETTI, Milton

Incubadoras Literárias: o lugar do contemporâneo no campo da literatura brasileira / Milton Colonetti. - Porto Alegre, 2014. 280 f.

Tese (Doutorado) – Faculdade de Letras, PUCRS.

Orientador: Prof<sup>o</sup>. Dr<sup>o</sup>. Charles Kiefer.

1. Literatura Brasileira – História e Crítica. 2. Teoria Literária. 3. Literatura Brasileira – Séc. XXI – Crítica e Interpretação. I. Kiefer, Charles. II. Título.

CDD 869.909

## **AGRADECIMENTOS**

Ao longo dos anos de trabalho que resultaram nesta tese, pessoas e instituições me ajudaram em diversos aspectos. Agora que da obra é minha a parte feita, é preciso que eu estenda meus agradecimentos:

Ao CNPq e ao Programa de Pós-Graduação em Letras da PUCRS, pela criação e manutenção das condições de existência de meu Doutorado.

À professora Vera Teixeira de Aguiar, pelo acolhimento na fase inicial de minha tese, e ao professor Charles Kiefer, pela disponibilidade durante a fase final.

Aos meus pais e meu irmão, por sua inabalável dedicação e constante amor, e aos meus colegas, que muito ajudaram no desenvolvimento das hipóteses aqui expostas.

Aos meus amigos e amigas, como um todo e a cada um deles. Em especial agradeço à Daniela Kunze, por todo apoio emocional e disposição com que me acolheu durante parte desse caminho.

## RESUMO

Os estudos desenvolvidos sobre literatura brasileira contemporânea tendem a ignorar o fenômeno das pequenas editoras, que em sua existência transitória reúnem autores recém-chegados interessados em sua inserção no mercado cultural nacional. O campo literário depende de um sistema relativamente autônomo de valoração, consagração e canonização responsável pela renovação de meios e mediadores culturais.

A investigação aqui empreendida leva em conta uma perspectiva sincrônica, utilizando uma abordagem de conjunto, e investiga os processos de autolegitimação e acumulação de capital simbólico responsáveis pelos movimentos de inserção de novos agentes no campo literário, através da construção do conceito de *incubadoras literárias*, com o auxílio das teorias sociológicas sobre a produção e circulação de produtos culturais desenvolvidas por Pierre Bourdieu.

Palavras-chave: literatura brasileira contemporânea; vida literária; campo literário; história editorial; incubadoras literárias; Ciência do Acidente; Livros do Mal; Não Editora; Jovens Escribas; Joca Terron; Daniel Galera; Antônio Xerxenesky; Carlos Fialho.

## ABSTRACT

The studies made on contemporary Brazilian literature have a tendency to ignore the phenomenon of small publishers who gather, in their transitory existence, newcomers authors interested in their inclusion in the national cultural market. The literary field depends on a relatively autonomous system of valuation, consecration and canonization, responsible for the renewal of media and cultural mediators.

The research undertaken here takes into account a synchronic perspective, using a comprehensive approach, and investigates the processes of self-legitimation and accumulation of symbolic capital, that are responsible for the insertion of new agents in the literary field, through the construction of the concept of *literary incubators*, with help of the sociological theories about the production and circulation of cultural products developed by Pierre Bourdieu.

Keywords: contemporary Brazilian literature; literary life; literary field; history of publishing; literary incubators; Ciência do Acidente; Livros do Mal; Não Editora; Jovens Escribas; Joca Terron; Daniel Galera; Antônio Xerxenesky; Carlos Fialho.

## SUMÁRIO

<b>1</b>	<b>INTRODUÇÃO: O COMÉRCIO DA ARTE</b>	<b>07</b>
1.1	O CONTEMPORÂNEO COMO OBJETO	16
1.2	AS REGRAS DA ARTE	18
1.3	O FENÔMENO LITERÁRIO: UM CAMPO DE FORÇAS	28
1.4	INCUBADORAS LITERÁRIAS	33
<b>2</b>	<b>O LASTRO HISTÓRICO DO CONTEMPORÂNEO</b>	<b>49</b>
2.1	EVIDÊNCIAS DO RETROCESSO	50
2.2	UMA PEDRA DE TOQUE: O CICLO DE 30	54
2.3	INTERDIÇÕES E COOPTAÇÕES	66
2.4	O CAMPO DE FORÇAS DIGITALMENTE MEDIADO	70
<b>3</b>	<b>O RECÉM-CHEGADO EM BUSCA DA LEGITIMAÇÃO</b>	<b>80</b>
3.1	CARACTERÍSTICAS GERAIS DA ATUAÇÃO DAS INCUBADORAS	80
3.2	AS DISPUTAS PELA CONSAGRAÇÃO	102
3.3	TOMANDO POSIÇÃO: O TEXTO DE APRESENTAÇÃO	110
<b>4</b>	<b>MERCADO DE POLÊMICAS</b>	<b>128</b>
4.1	EM BUSCA DA LITERATURA PERDIDA	131
4.2	A EXPRESSÃO DO AMOR	139
4.3	O BOM LEITOR	151
<b>5</b>	<b>CONSIDERAÇÕES FINAIS</b>	<b>160</b>
<b>6</b>	<b>REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS</b>	<b>165</b>
<b>7</b>	<b>ANEXO: REPRODUÇÃO DAS FONTES DIGITAIS</b>	<b>168</b>

## 1 INTRODUÇÃO: O COMÉRCIO DA ARTE

“O comércio da arte é o comércio das coisas de que não se faz comércio”

Pierre Bourdieu

Pegue um livro, qualquer livro. Aparentemente um objeto simples, um conjunto de páginas reunidas entre duas capas. Um título em posição de destaque, que identifica e distingue esse livro de outros livros; um nome de autor, que agrega esse livro a outros livros dentro de uma série qualquer; um ícone ou um escrito menor, que mostra sua procedência editorial; talvez possua um texto na contracapa, descrevendo sucintamente o conteúdo das páginas; talvez tenha orelhas, onde se encontra uma lista de motivos explicando porquê este livro, e não outro qualquer, deve ser apreciado; talvez se encontre até uma fotografia do autor. Talvez seja um livro de ficção, talvez um romance, talvez um clássico francês ou russo.

O livro é esse objeto físico, que ocupa espaço em uma prateleira, mas que contém um outro objeto, intangível, codificado nas marcas legíveis que preenchem as páginas, na aura que paira sobre o nome do autor, na série que ocupa em relação a outros livros. Um livro é um objeto possuído por um entorno intangível, uma coleção de fatores que é capaz de atribuir valor e sentido ao que seria apenas um conjunto de páginas reunidas entre duas capas.

Para que esse objeto exista enquanto matéria que ocupa espaço em uma prateleira é necessária a existência de um aparato multifacetado que seja capaz de possibilitar essa existência. Um livro é a prova material desse aparato, o último termo do complexo processo que gera livros. Para que qualquer livro chegue a uma prateleira e esteja disponível a um leitor é preciso que seja conjurado aquele outro objeto intangível, que será fixado nessa matéria folheável. É preciso que ele passe por estágios intermediários, definidores das características finais que irá assumir. Os livros não brotam, eles são construídos, refinados, fabricados e então distribuídos. Talvez sejam lidos, celebrados e comentados, reeditados e traduzidos. Talvez não.

Do mesmo modo, os autores não brotam espontaneamente de suas obras. Eles precisam ser construídos, fabricados de acordo com regras específicas. Precisam se situar dentro do espaço ocupado por outros autores, disputar com eles as posições que estão disponíveis nesse espaço, como os livros disputam os espaços de uma prateleira já abarrotada.



Nesta tese tentarei mapear algumas das estratégias assumidas por alguns dos autores que vêm ocupando espaços dentro da literatura brasileira contemporânea na última década, mais especificamente aqueles agentes recém-chegados, e sua ação dentro do campo literário brasileiro e contemporâneo. Em minha dissertação de mestrado, *Livros do Mal: um problema de história editorial*, abordei a questão do surgimento de novos autores sob um viés materialista, investigando a atuação de uma experiência editorial de curta duração, com sede em Porto Alegre, através da qual os agentes conseguiram inserir seus produtos no campo literário com relativo sucesso. A investigação empreendida na dissertação tentou demonstrar que os produtos mais notáveis dessa editora não foram os títulos publicados ou o retorno monetário conseguido com a comercialização dos livros. O subproduto mais importante dessa editora foi a construção e inserção de novos agentes e práticas no campo da literatura brasileira. A partir dessa constatação, pretendo aqui retomar e reelaborar com maior profundidade os pressupostos e as análises realizadas na dissertação, e aplicar os achados dessa investigação a outros autores e editoras, buscando vislumbrar com maior precisão as regras e os aparatos que tornam possível a entrada de novos jogadores nesta arena literária.

A literatura e a sociedade são duas formas de organização dos recursos materiais e simbólicos que estão disponíveis para a humanidade, organizações essas que se estendem e se transformam na dimensão temporal. Como nosso objetivo é realizar uma investigação da relação dinâmica estabelecida entre o aparato gerador de livros e os produtores recém-chegados, é de nosso interesse ativar uma abordagem a partir da qual seja possível problematizar um conjunto de fatores determinantes para a produção literária, uma abordagem que, de certo modo, ultrapasse a superfície estética com o intuito de analisar as formações e transformações ancoradas na ciranda social nas quais os produtores estão imersos.

Um desses fatores, talvez o mais determinante dentro do funcionamento contemporâneo da literatura, é a instância editorial. Em geral a ação das editoras (e editores) é vista como transparente, uma necessidade presente na materialização do objeto livro, mas ao mesmo tempo considerada descartável para o estudo daquele entorno intangível que dá sentido ao objeto. Entretanto, como poderemos perceber, a instância

editorial é um dos mecanismos responsáveis por determinar muitos dos parâmetros e práticas que conformam o campo literário.

Em primeira análise, a instância editorial parece funcionar apenas como um dispositivo de trocas entre o campo econômico e o campo intelectual, transformando o produto intangível do pensamento em objetos tangíveis com valor comercial. Mas esta posição ocupada pela instância editorial, de transmutadora de ideias em dinheiro, é ocupada com certo desconforto, de um modo instável que pendula entre a aceitação e a rejeição de seu papel econômico. O que gera essa instabilidade é o recalçamento “constante e coletivo do interesse propriamente econômico” (BOURDIEU, 2001 [1972]<sup>1</sup>, p. 19), através do qual a instância editorial, ao mesmo tempo, afirma seu desinteresse econômico e garante a viabilidade de seu produto, procurando ocupar a difícil posição do comerciante de arte, que está, por um lado, mergulhado na matéria do valor econômico do que comercializa, mas, por outro lado, necessita reafirmar o caráter incorruptível e imaterial de seu produto.

Por este motivo, no momento em que tomamos os editores e seus empreendimentos como objeto de investigação, se torna possível uma visada que leve em consideração não apenas o produto cultural literário em sua intangibilidade abstrata, mas também possibilite explicitar os nexos estabelecidos por esse produto em sua circulação subjetiva e objetiva dentro do campo dos produtos culturais, o que pode nos auxiliar no mapeamento das coordenadas que orientam o campo literário. Afinal, conforme avalia Luiz Renato Vieira,

A editora divide com a universidade, com as instituições de pesquisa e com determinados segmentos da mídia o poder de legitimar um intelectual em ascensão, de reforçar ou alterar posições no campo, sendo mesmo capaz de interferir de maneira privilegiada nas próprias regras que estruturam esse campo.

(VIEIRA, 1998, p. 68)

É a partir dessa posição de privilégio ocupada pela instância editorial na série legitimadora que novos autores podem surgir dentro de um ciclo histórico, assim como a partir do poder de consagração esse privilégio pode tornar tais formas ou quais estilos em produtos hegemônicos. A investigação da instância editorial permite esclarecer como a sorte de uma carreira literária não depende exclusivamente das capacidades produtivas de um autor, ou sequer do suposto valor objetivo de sua produção. Cabe à instância editorial, em

---

<sup>1</sup> O modelo de citação utilizado nesta tese pretende desfazer, em parte, a sensação de anacronismo gerada pela indicação exclusiva da data da edição referenciada. Assim, a data inicial corresponde à edição que consta nas referências bibliográficas, enquanto a data entre colchetes indica o ano original de publicação. Quando a data da edição corresponder ao ano original de publicação, apenas a primeira data será indicada.

concerto com as outras instâncias que ocupam a série legitimadora, gerar os modos pelos quais seus produtos (que são as obras, os autores, a marca, as práticas editoriais, os arranjos contratuais e as estratégias de marketing) serão recebidos e inseridos nas negociações simbólicas que dão forma à sociedade.

Com o intuito de desvendar a dinâmica das práticas – sociais, simbólicas e econômicas – que formatam a literatura brasileira em seu momento contemporâneo, a análise que vamos apresentar incide, principalmente, mas não exclusivamente, sobre os grupos relativamente autônomos que acabam por formar o que vamos chamar de *incubadora literária*. O conceito de *incubadora literária* pretende competir e desarmar a inadequação dos termos *pequena editora* e *editora independente*, que, como poderemos demonstrar mais adiante, possuem algumas limitações e imprecisões que geram uma opacidade no objeto, pois o fenômeno que encontramos em desenvolvimento apresenta facetas mais definidoras de sua ação no campo, a partir das quais o tamanho do empreendimento ou a independências de tais editoras são apenas aspectos secundários. Podemos descrever melhor o fenômeno considerando a faceta a partir da qual percebemos que, para além do anteparo da pequenez ou independências, está em ação uma reunião temporária de autores com interesses literários afins, dispostos a trabalhar conjuntamente na formação de uma estrutura editorial mínima que permita a publicação e divulgação de suas obras com maior agilidade do que a permitida pelos entraves (sociais e formais) do grande mercado editorial.

Nosso argumento tentará demonstrar que este fenômeno, constituído por pequenas editoras de existência transitória que reúnem autores (de primeira edição ou recém-chegados) interessados em sua inserção no mercado cultural nacional, é produto de uma mudança material e de perspectiva quanto ao papel do escritor frente à indústria cultural. Por exemplo, a relação de dependência que muitos dos escritores brasileiros estabeleceram com o funcionalismo público, característica da história literária do nosso país pelo menos até o começo dos anos 70, não é mais vista como uma alternativa aceitável. O que podemos observar atualmente é a progressiva profissionalização dos escritores de ficção, o que implica a determinação de uma nova posição autoral, que estabelece relações polivalentes com o mercado cultural. Sendo assim, as questões exploradas na investigação dessas incubadoras podem permitir, partindo do detalhe em escala micro, o estudo de estruturas e fenômenos de emergência que exponham os movimentos de desenvolvimento interno do

campo em escala macro, o que irá auxiliar na construção de uma descrição da especificidade histórica do momento contemporâneo.

A história do campo literário brasileiro possui particularidades que muitas vezes dificultam sua análise. A literatura brasileira pode ser percebida como jovem, em comparação com o tempo de existência de outras literaturas nacionais, e algo que possa ser considerado um campo literário só começa a ser delineado a partir da segunda metade do século XIX, principalmente devido a atuação militante de figuras como Paula Brito, Machado de Assis, José de Alencar e Louis Baptiste Garnier. Mas se colocarmos a questão do desenvolvimento do campo literário no Brasil em termos esquemáticos, podemos afirmar que seu movimento histórico se caracteriza por uma alternância entre ciclos de maior e menor autonomia, entre uma expansão maior e menor do mercado editorial, que dentro de sua dinâmica própria, seja no zênite do desenvolvimento ou em seus momentos de maré baixa, pode privilegiar ou desprezar certas formas e produtos literários.

Como exemplo, o período que vai de 1930 até pelo menos 1950 foi marcado por um rápido desenvolvimento de todos os elementos do sistema literário. Durante esse ciclo histórico, a proliferação de novos autores coincidiu com a fundação de novas editoras e a modernização de antigos projetos editoriais, constituindo espaços onde anteriormente havia barreiras para a circulação dos produtos do sistema. Uma quantidade significativa de autores passaram pelo processo de canonização e celebração, auxiliado pela multiplicação de espaços de crítica em veículos do campo jornalístico, além de um investimento por parte das editoras na criação de seus próprios espaços de geração de crítica e modulação da recepção. Foi o ciclo que viu surgirem nomes como Graciliano Ramos, Erico Verissimo, Guimarães Rosa, Drummond e Clarice Lispector. É neste momento também que se dá a fundação (extemporânea) de uma ideia de nação republicana, que é acompanhada por um esforço de construção de uma literatura capaz de mapear na diversidade geográfica a unidade governamental.

Essa modificação de caminhos e espaços que tais produtos ocupam leva a uma nova configuração da relação entre os diversos segmentos da indústria cultural, uma vez que esses produtos são utilizados nos intercâmbios dinâmicos entre esses vários segmentos da produção de bens simbólicos, condição que, por sua vez, recoloca a questão da autonomia do literário frente a esses segmentos e permite que esta autonomia seja operacionalizada

sob uma nova perspectiva. De modo similar, no ciclo contemporâneo é possível perceber uma organização do campo que pode ser comparada ao ciclo de 1950, no qual o sistema literário, depois de uma forte subordinação ao campo político e econômico dominado pela ditadura militar instituída em 1964, parece contar com as condições favoráveis para a constituição de uma posição de maior autonomia.

Por esses motivos, no estudo da literatura contemporânea é de grande interesse a investigação de alguns dos empreendimentos editoriais gerados por autores recém-chegados, especificamente aqueles que parecem ter sido formados com o intuito específico de acumular o capital simbólico necessário à inserção dos recém-chegados nas malhas constituintes do campo, aqui identificadas como essa configuração que chamamos de incubadoras literárias. Como analisa Beatriz Resende,

A verdade é que os jovens escritores não esperam mais a consagração pela “academia” ou pelo mercado. Publicam como possível, inclusive usando as oportunidades oferecidas pela internet. E mais, formam listas de discussão, comentam uns com os outros, encontram diferentes formas de organização, improvisam-se em críticos.

(RESENDE, 2008, p. 16)

Teremos tempo para analisar a forma adequada de interpretar tais “oportunidades oferecidas pela internet” que aparecem na citação de Resende de modo naturalizado. Importa agora esclarecer que o método aqui assumido para realizar a tarefa de investigar o campo literário contemporâneo toma como régua o processo que envolveu a atuação da editora Livros do Mal (2001-2004), identificada e analisada pelo conceito de incubadora literária que será desenvolvido mais adiante. Com o estabelecimento deste objeto analítico se tornará possível investigar outros exemplos de editoras e empreendimentos editoriais, buscando através desses exemplos uma melhor compreensão das posições que estão presentes no campo.

A atuação desses empreendimentos editoriais pode ser analisada a partir de depoimentos espontâneos, em matérias de jornais e entrevistas, expedientes pelos quais os agentes explicitam suas percepções quanto a sua atuação e refletem sobre as posições e estratégias disponíveis no campo. A literatura brasileira contemporânea se tornou um dos elementos da constelação do cotidiano, fazendo sua presença reverberar dentro do campo cultural por uma variada gama de estratégias celebratórias. Feiras, festas, bienais, participação em eventos literários internacionais, lançamento de coleções, são fenômenos

que povoam de notícias o imaginário da opinião pública. É a partir desses trapos do cotidiano que podemos encontrar os indícios capazes de revelar o seu processo de produção.

Por este motivo, podemos eleger como objeto auxiliar de análise qualquer um dos espaços de agência dentro do campo, capazes de gerar a legitimação e a consagração de obras e autores. A forma que tomam estes espaços em sua existência é determinada pelas condições de produção atuais, e portanto trazem em si as marcas indiciais do funcionamento do campo. Mesmo blogs, seja aquele mantido pelo Instituto Moreira Sales, ou o blog da Companhia das Letras, ou outros blogs menos institucionais podem ser espaços de interesse, pois, além de seu papel primário de legitimação e consagração, são também o lugar de *emprego* dos autores, local onde há acúmulo de capital simbólico e a possibilidade de reverter tal capital simbólico em capital monetário.

Cada entrevista ou exposição de intenção direcionada ao campo por uma instância de legitimação (editoras, autores, críticos, academia, mídia) pode ser considerada como uma das condições que coordenam a recepção dos discursos, literários ou críticos, dos agentes do campo. Como em uma arena de disputas, é através de entrevistas ou declarações públicas, multiplicadas atualmente pela caixa de ressonância agenciada pelas ferramentas sociais da internet, que são construídas as polêmicas que definem os espaços de poder dentro do campo.

Outro fator crítico do ciclo contemporâneo é a presença digital das editoras, na forma de uma página oficial na internet, muitas vezes conjugada a uma presença nas redes sociais, que compõe e estrutura seus discursos, além de servir de plataforma de divulgação para outras modalidades de discurso de seus próprios agentes. Se no século XIX e até meados do século XX a mídia que dominava os espaços de circulação simbólica foi o jornal, no ciclo contemporâneo a internet é o veículo hegemônico para a disseminação de informação e construção simbólica de identidade. Cada vez que é introduzida uma nova tecnologia de disseminação massificada de informação em uma sociedade, temos uma profunda modificação nas relações sociais e simbólicas, que acaba por deixar sua marca em todos os produtos culturais gerados dentro deste contexto, como aconteceu com a introdução do jornal, do rádio e da televisão.

Mesmo que algumas das grandes casas editoriais brasileiras ainda não utilizem plenamente todos os recursos disponíveis neste espaço digital, a constituição da identidade

discursiva da editora pode ser amplificada pelo investimento nesse meio, como é evidente no caso da utilização de tais recursos pelas editoras Companhia das Letras e Cosac Naify. A presença digital dessas duas editoras é uma peça fundamental na construção da identidade e na disputa de espaço no campo, realizada principalmente pela utilização de blogs para o emprego de escritores e outros agentes legitimadores. Se este é o caso para algumas editoras estabelecidas, para as pequenas editoras e, principalmente, para as incubadoras literárias, a presença na internet é uma das principais plataformas para sua atuação dentro do campo. É a partir da utilização das potencialidades dessa presença que algumas editoras articulam suas estratégias de lançamento, de estruturação de catálogos, de compilação de notícias acerca do empreendimento que atestam sua viabilidade frente a seus pares. Para os empreendimentos editoriais no ciclo contemporâneo, não é o suficiente existir passivamente dentro da indústria cultural, pois se faz necessário manter continuamente um estado de atenção e interesse no entorno de suas ações e produtos.

Dentro desse corpus multifacetado de enunciações reunido na presença digital teremos a oportunidade de perceber como o “texto de apresentação” das incubadoras literárias é um lócus privilegiado da tomada de posição frente ao campo, no qual os agentes expõe suas intenções para o público e seus pares, e a partir do qual podemos traçar as linhas de força que dão forma ao campo. Se em outros ciclos históricos grupos e movimentos literários organizados realizaram sua inserção discursiva e simbólica no campo utilizando a ferramenta textual dos Manifestos, como foi o caso dos Surrealistas europeus e dos Concretistas brasileiros, os produtores recém-chegados ao campo contemporâneo da literatura brasileira parecem privilegiar a utilização desse “texto de apresentação” de seus empreendimentos editoriais, que não raramente são construídos em formatos muito próximos daqueles manifestos, servindo como declaração de intenções que norteiam as pertencas identitárias dos agentes envolvidos no empreendimento, seja no polo de produção textual da obra (editores, autores), seja no polo de produção de leituras possíveis (leitores, mídias, crítica). Por esse motivo, algumas das questões que serão investigadas dentro do funcionamento das incubadoras literárias poderão ser mapeadas a partir deste texto.

Acompanhando esse momento de maior desenvolvimento, os estudos de literatura brasileira contemporânea produzida na primeira década do século XXI vêm ganhando espaço

dentro e fora da academia. O crescimento do campo literário e do mercado editorial, possibilitado pela modificação das condições objetivas de produção dos produtos culturais a partir da expansão da internet, provocou um aumento no interesse em investigar tanto as produções contemporâneas quanto o aparato técnico-social que conforma sua existência.

Seja através de pesquisas sobre a leitura<sup>2</sup>, ou levantamentos quantitativos do conteúdo de romances, ou ainda pela crítica interpretativa das obras, a literatura brasileira contemporânea vem adquirindo status de instituição disciplinar, capaz de gerar discursos sobre o estado de coisas que a circunda, assim como capaz de gerar discursos a partir de dentro do estado de coisas sobre sua existência.

Ou seja, como estamos discutindo até agora, o campo contemporâneo não é constituído apenas pela produção de obras literárias. É composto, de fato, por uma rede de ações e produções que ultrapassa aquele foco fechado dos estudos dos produtos do campo literário que se preocupam apenas com os aspectos academicamente canônicos das obras. Para além de obras e escritores, a literatura brasileira contemporânea abarca um universo de editoras, pesquisas universitárias, críticos publicando dentro de canais canonizados, opiniões semi-informadas publicadas em outros veículos, espaços de celebração e de socialização dos agentes.

Podemos dizer que um dos índices dessa maturação institucional é o desacerto quanto a sua caracterização. Para uma parte do campo crítico – que pode ser subsumido à atuação crítica de Beatriz Resende (cf. 2008, p. 16-18) – a literatura brasileira contemporânea é múltipla, desagregadora, formalmente inovadora; enquanto em outro segmento do campo – que podem ser remetidos aos agentes ligados ao Grupo de Estudos em Literatura Brasileira Contemporânea (GELBC), coordenados pela professora da UnB Regina Dalcastagnè (cf. 2005, p.18) – a literatura brasileira contemporânea é considerada homogênea, conciliadora e reprodutora de modelos já presentes no campo, circunstância essa que restringe a representatividade social de grandes parcelas do contexto sócio-histórico. Que dois consensos críticos tão polarizados possam incidir sobre o mesmo objeto pode servir de indício que demonstra não apenas sua complexidade, mas também sua dimensão, cuja extensão dificulta a tentativa de abarcar sua totalidade sob um único ponto de vista.

---

<sup>2</sup> Principalmente a pesquisa Retratos da Leitura no Brasil, realizada por uma parceria entre o IBOPE e o Instituto Pró-Livro, que contou até agora com 3 edições: 2001, 2008 e 2011.



## 1.1 O CONTEMPORÂNEO COMO OBJETO

Uma das dificuldades em tomar o contemporâneo como objeto surge da própria delimitação do problema em seu contínuo histórico. É preciso perguntar: qual o corte histórico que é necessário utilizar para dar conta do *contemporâneo*? Uma estratégia a que podemos recorrer para tentar responder a essa questão é procurar as marcas da delimitação no contexto político-social nacional. Há uma parcela da crítica literária brasileira que trabalha com o que podemos considerar um recorte amplo do que seria o contemporâneo, incluindo as décadas que vão de 1960 até o presente, utilizando uma divisão que toma como marca principal o final da Segunda Guerra Mundial, como é o caso de Jaime Ginzburg (2012) em seu artigo sobre o narrador brasileiro contemporâneo. Entretanto, acredito que uma forma mais adequada de eleger um início para o ciclo histórico do contemporâneo em nosso contexto social é selecionar o período da abertura democrática pela qual o campo político e a malha social passaram com a primeira eleição direta para presidente, a de Fernando Collor de Mello em 1990. Abertura política, econômica e social, a redemocratização do aparato político-ideológico brasileiro não apenas modifica as relações e hierarquias de poder do país, como também acompanha o compasso das modificações macroestruturais do contexto transnacional, gerando uma forma histórica própria, ainda em plena atividade.

Em uma primeira análise, um recorte desse tipo pode ser considerado pouco arbitrário, com poder de delimitação equivalente aquele de um rio que define uma fronteira: com suas peculiares sinuosidades, cujo contorno mais preciso depende dos movimentos de vazante e enchente, mas de qualquer modo um limiar natural, sensível, auto evidente. Se apresenta como um axioma histórico-sociológico, a partir do qual se torna possível deduzir as condições de produção cultural atuais.

Utilizar esse recorte significa referenciar um encadeamento de transições de fase pela qual passou a malha sócio-político-cultural brasileira. Não apenas a primeira eleição democrática de um presidente depois do ciclo ditatorial iniciado em 1964, mas também o primeiro processo de afastamento processual de um presidente através da mobilização da opinião pública e de recursos legislativos e constitucionais em consonância com as aspirações democráticas da população.

Referencia também o momento em que Fernando Henrique Cardoso – um acadêmico da USP, participante e investigador da CEPAL (Comissão Econômica para a

América Latina e o Caribe), proponente da “teoria da dependência” – assume uma posição estratégica dentro do governo a partir da qual é capaz de desferir o golpe semiológico que foi o *Plano Real*, uma ousada estratégia de ressignificação do valor da moeda nacional, responsável pela estabilização do mercado interno através da suspensão do processo inflacionário cíclico a qual a economia nacional estava submetida desde meados dos anos 1970. Essa estabilização econômica é crucial para o melhor desenvolvimento de qualquer empreendimento, incluindo aí aqueles dedicados ao comércio da literatura. Posteriormente, a eleição de Luís Inácio Lula da Silva, em 2003, garantiu a manutenção desse estado de coisas, com a vantagem extra de um maior investimento em educação, tanto de base quanto universitária, além da instituição de vários projetos sociais que permitiram o alargamento das classes consumidoras, criando não apenas uma demanda maior como instigando o desenvolvimento de mercados estagnados há décadas, como foi o caso do mercado livreiro.

Essa estratégia sinalizou o surgimento de um caráter moderno (o termo da hora era *globalizado*) que molda as feições das discussões e dos discursos que conformam o panorama nacional, deflacionando a ênfase e a legitimidade dos pontos de vista localizantes e isolacionistas, agora compreendidos como uma herança arcaica do aparato ditatorial, a ser descartada em prol de uma abertura frente aos influxos homogeneizantes de um campo econômico transnacional, de bases corporativo-industriais.

Sob essa perspectiva, o contemporâneo é aquele período que tem início a partir da última ruptura identificável e se estende até o presente. A pesquisa mais extensiva sobre literatura brasileira contemporânea realizada até agora dentro da academia, pelo Grupo de Estudos de Literatura Brasileira Contemporânea da UnB, é um exemplo de utilização desse recorte histórico. Tal escolha afasta da discussão as produções literárias que eram consideradas contemporâneas no ciclo anterior, e que incluem aquelas produzidas antes dos anos 1980.

É preciso deixar claro que pretendemos utilizar uma concepção de contemporâneo sem que haja o interesse de atribuir valor aos fenômenos que estão sendo analisados a partir de sua caracterização. Não se trata de decalcar desta concepção temporal um juízo sobre a adequação ou inadequação estética dos produtos, como poderia ser o caso. Na disputa pelo moderno e pela modernidade da arte, entendida como aquilo que tem maior valor para o campo em questão, é possível utilizar o conceito de contemporâneo como uma marcação do alinhamento de certos produtos e produtores frente ao paradigma que é

celebrado como adequado ao momento. É assim, por exemplo, que Agamben tenta compreender o fenômeno, ao afirmar que o contemporâneo

é também aquele que, dividindo e interpolando o tempo, está à altura de transformá-lo e de colocá-lo em relação com os outros tempos, de nele ler de modo inédito a história, de “citá-la” segundo uma necessidade que não provém de maneira nenhuma de seu arbítrio, mas de uma exigência à qual ele não pode responder

(AGAMBEN, 2009, p.72)

O sentido aí desenvolvido para o conceito pretende fazer um juízo de valor que celebra o produtor *contemporâneo* capaz de estabelecer uma ligação dialética com a história em seu sentido mais amplo, um produtor ou produto que consiga se inserir na temporalidade a partir de seu próprio tempo mas carregando consigo os escolhos do tempo passado, retomando uma leitura proposta por Walter Benjamin em suas “Teses sobre o conceito de história”, na qual afirma que os *verdadeiros contemporâneos* têm “um faro para o atual, onde quer que ele esteja na folhagem do antigamente” (BENJAMIN, 1996, p. 230).

De minha parte, entretanto, interessa utilizar um conceito de contemporâneo de capacidade julgadora mais neutra, próxima daquela delimitação temporal utilizada pelo GELBC. Uma marcação temporal que permita investigar as modificações e a constituição do campo literário brasileiro a partir do novo milênio. Assim, tomando como objeto contemporâneo os processos de emergência e legitimação de produtores recém-chegados ao campo a partir de 2001, são analisadas as contribuições destes agentes para a conformação do campo literário, com o intuito de perceber quais foram as mudanças nas regras do jogo, e avaliar até que ponto seria possível atribuir estas mudanças à agência destes produtores.

## 1.2 AS REGRAS DA ARTE

O caráter do estudo aqui empreendido – cujo objeto é a trajetória de alguns dos autores e empreendimentos editoriais da literatura brasileira contemporânea – tem como coordenada teórica algo que podemos chamar de modo materialista. Por *modo materialista* de análise entendo aqueles jogos teóricos que levam em consideração as *condições materiais objetivas* da produção e da recepção dos produtos simbólicos. Como já mencionado, tais condições materiais incluem algumas informações sócio-biográficas

referentes aos autores, o estágio de desenvolvimento dos empreendimentos produtores de mercadorias simbólico-culturais e as condições políticas, econômicas e sociais de que participam os agentes que autorizam, fabricam e consomem tais mercadorias. Essas condições possuem também um vetor *temporal*, o que equivale dizer que estão imersas no *dever intra-histórico* e, portanto, são o produto de uma série contínua de transformações, transformações essas que imprimem sua marca na forma do objeto elencado para análise.

Tal análise tem um fundo dialético e dá destaque à relação interdependente entre textualidade e contextualidade, enfatizando a tensão constituída, na produção e na recepção, da presença ou ausência de uma forma (e da textualidade que lhe confere existência) em um contexto sócio-histórico. Nesse sentido, utilizo o conceito de dialética definido por Abbagnano do seguinte modo:

A dialética é a consideração dos fatos no quadro das suas conexões históricas, na concretude de suas inter-relações: ela se contrapõe à atitude analítico-científica que pensa os próprios dados isoladamente do contexto e da história. O objeto e o resultado da metodologia dialética é, pois, uma “totalidade concreta” na qual os fenômenos sociais surgem numa relação constitutiva e dinâmica com o conjunto da sociedade e da história.

(ABBAGNANO, 2007, p. 320)

Na tradição da crítica literária brasileira, a obra de Antonio Candido aplica procedimentos de análise e interpretação que são considerados dialéticos e incidem sobre a materialidade dessa “totalidade concreta”, na qual se enfatizam os aspectos históricos e sociais aos quais produtores, produtos e consumidores estão em relação constante e direta. Um de seus grandes trunfos na investigação dessa totalidade é a introdução e desenvolvimento do conceito operativo de *sistema literário*, sobre o qual iremos realizar uma pequena análise crítica, na busca de seus acertos e desacertos.

A ideia da literatura como sistema é bem diversa daquela professada pelos partidários da literatura como comunicação. Podemos perceber na abordagem comunicativa, que segue a divisão proposta por Roman Jakobson (cf. 2000 [1960], p. 123) entre emissor-mensagem-receptor, a presença dos elementos analisados pelo sistema (a obra, o autor, o público). Entretanto, nessa abordagem cada um dos elementos é entendido como um centro individual de solipsismo, sendo que o encontro de um elemento com outro é único e individualizado. Nessa configuração, o contato entre emissor e mensagem, ou entre mensagem e receptor, pode ser descrito entre dois polos, um marcado pela

indiferença frente a mensagem, e outro no qual se torna possível uma situação de cumplicidade que permite a comunicação íntima entre autor e público através da mediação da obra.

O solipsismo aí presente pode ser localizado historicamente como tendo surgido durante as conturbadas renegociações da posição do escritor que se realizaram durante a revolução industrial e burguesa do período que abrange os séculos XVII-XIX, primeiramente na Europa (o par Inglaterra-França é a pedra de toque rotineira) e depois expandido pelos influxos do mercantilismo, com as transformações necessárias a cada novo contexto, a outras partes do globo graças ao avanço das transações coloniais que as nações europeias exerceram sobre territórios considerados política e culturalmente subordinados.

Concomitante ao surgimento de uma definição de indivíduo centrada no trabalho livre, necessária à construção e manutenção da hegemonia comercial, temos o surgimento de um novo papel social reservado ao escritor. Em um contexto sociocultural cujas características incluem a massificação do público, a industrialização da prensa e a produção em massa de produtos escritos (livros, jornais, panfletos, revistas), a posição assumida pelo escritor na sociedade vai progressivamente perdendo aquele contato *caseiro* e *dengoso* que mantinha com seu público, como Antonio Candido descreve o tipo de relação entre o escritor e seu público nas últimas décadas do Brasil Imperial.

Formado por leitores aos quais o escritor muitas vezes tem acesso social, e que ademais não possui grande heterogeneidade, o público dos primórdios do capitalismo estabelecia com o escritor uma relação na qual o escritor se mantinha ainda bastante subordinado às pressões de uma lógica não inteiramente comercial, no qual ainda respondia às demandas de uma clientela selecionada. Para Bourdieu,

[...] todas estas “invenções” do romantismo, desde a representação da cultura como realidade superior e irredutível às necessidades vulgares da economia, até a ideologia da “criação” livre e desinteressada, fundada na espontaneidade de uma inspiração inata, aparecem como revides à ameaça que os mecanismos implacáveis e inumanos de um mercado regido por sua dinâmica própria fazem pesar sobre a produção artística ao substituir as demandas de uma clientela selecionada pelos veredictos imprevisíveis de um público anônimo.

(BOURDIEU, 2007 [1970], p. 104)

Ou seja, com a multiplicação do público e a expansão do mercado, passa-se de uma relação próxima e seleta para a imprevisibilidade na qual o escritor precisa se dirigir à massa de mil rostos cujo nome é multidão e teme assumir uma posição de incomunicabilidade, pois

receia que sua mensagem-produto-obra possa se perder na multiplicidade de outras mensagens e outros interesses. Para evitar tal estado de coisas, e resgatar o contato perdido devido à mercantilização das relações, o escritor pode tentar recobrir a obra com um discurso que visa fixar nela seu desejo de cumplicidade com esse público cujos contornos são tão indefinidos. Esse trauma da *perda da comunicação* é o pano utilizado na carapuça identitária que aparece conjugada a um tipo de percepção do fenômeno literário como sendo a expressão de uma *literatura comunicativa*. Essa visão de mundo que gera a concepção da literatura como um instrumento privilegiado de comunicação se superficializa como uma recorrência no discurso do campo, seja o discurso crítico ou aquele encontrado no entrecho ficcional. Para melhor compreender essa concepção, podemos selecionar como indício duas passagens do romance experimental *Não há nada lá*, de Joca Reiners Terron.

“É um aspecto interessante a respeito de livros”, continua Fernando Pessoa, “é que há sempre apenas uma pessoa a se reunir ao livro, não uma audiência. **Sou eu, o escritor, e você, o leitor, e estamos juntos nessa página, que é o mais íntimo local onde a consciência humana jamais pôde se reunir.** E por isto livros nunca morrerão. É impossível, sendo a única oportunidade que temos para penetrar a mente de outrem, e reconhecermos nossa comum humanidade fazendo isto.”

(TERRON, 2000, p. 31)

[...] *será que o fim da **mais estreita relação entre duas pessoas, continue, existente nas páginas de um livro, esse não-lugar, essa bolha de comunicabilidade íntima, onde trocamos nossos fluidos, continue, nosso magma, o mais fino produto de nosso cérebro, nossa imaginação, será que o fim dessa relação não seria suficiente** [grifos meus]*

(TERRON, 2000, p. 23)

O estado de coisas descrito nessas duas passagens, nas quais a literatura – representada metonimicamente pelo livro – aparece figurada como “essa bolha de comunicabilidade íntima”, participa da construção ideológica da ideia de indivíduo constituída na modernidade, possibilitada pela dissolução das hierarquias feudais e religiosas e do progressivo surgimento de uma classe burguesa, dependente e detentora dos novos meios de produção e circulação industrial e econômica. Tais condições dão forma ao paradigma de organização social atualmente referido como *sociedade civil*. Porém, tal concepção de indivíduo, quando problematizada em sua materialidade, demonstra fissuras pelas quais o solipsismo e o isolamento que servem de lastro a sua existência se tornam elementos discursivos que desejam a hegemonia através de imposições ideológicas

naturalizantes, não mapeáveis na realidade concreta de suas práticas. É assim que Marx poderá arquitetar sua crítica investigativa do indivíduo moderno nos seguintes termos:

Nesta sociedade onde reina a livre concorrência, o indivíduo aparece isolado dos laços naturais que fazem dele, em épocas históricas anteriores, um elemento de um conglomerado humano determinado e delimitado. [...] este indivíduo do século XVIII – produto, por um lado, da decomposição das formas feudais de sociedade e, por outro, das novas forças de produção que se desenvolvem a partir do século XVI – surge como um ideal que teria *existido no passado*. **Veem nele não um resultado histórico, mas o ponto de partida da história, porque consideram este indivíduo como algo natural, conforme com a sua concepção de natureza humana, não como um produto da história, mas como um dado da natureza. Essa ilusão tem sido partilhada, até o presente, por todas as novas épocas.** [...] Só no século XVIII, na “sociedade burguesa”, as diferentes formas do conjunto social passaram a apresentar-se ao indivíduo como um simples meio de realizar seus objetivos particulares, como uma necessidade exterior. Mas a época que dá origem a este ponto de vista, o do indivíduo isolado, é precisamente aquela em que as relações sociais (revestindo deste ponto de vista um caráter geral) atingiram o seu máximo desenvolvimento. [grifo meu]

(MARX, 2011 [1859], p. 225-226)

A análise de Marx aponta para a estratégia de naturalização utilizada na formação do modelo de indivíduo que servem de lastro às teorias filosóficas e econômicas desenvolvidas durante o Iluminismo. Em um primeiro momento, as condições de existência do ser humano dentro da história são esvaziadas de suas relações sociais relevantes, numa tentativa de estabelecer uma espécie de *humano mínimo* que apresente o máximo de autonomia frente à natureza e à história.

A partir dessa redução ao puramente humano (o que equivale dizer, ao puramente racional) é fundada uma nova ontologia, baseada em um ser ideal independente dos acidentes históricos. Marx, contudo, critica tal postura através da investigação histórica das condições de produção dessa individualidade. Assim, se na época anterior à modernidade individualista do iluminismo podemos identificar núcleos sociais de certa independência frente às condições sociais mais amplas (o modelo é o campesino que extrai a lã das ovelhas em sua pequena propriedade autossuficiente, matéria prima que irá servir para a confecção local da vestimenta necessária ao cotidiano), nas épocas posteriores à progressiva industrialização dos meios de produção o indivíduo é plenamente dependente de uma complexa rede transnacional para a obtenção do mais simples item de vestuário. Ou seja, a possibilidade de encontrar qualquer roupa em uma loja de varejo não diminui a dependência desse ser humano às “diferentes formas do conjunto social”. Muito pelo

contrário: o indivíduo pós-industrial é inescapavelmente dependente de uma ciranda produtivo-social que o submerge nas malhas coercitivas e sobredeterminantes de um aparato que se estende para muito além de sua capacidade de gerenciar sua própria produção isolada. De certo modo, o que Marx aponta é a comunhão, na sociedade chamada “de consumo”, de toda a humanidade para a produção de qualquer mercadoria industrializada disponível ao indivíduo que se considera isolado do contexto social.

Deste modo, a abordagem da literatura como um sistema, nos quais estão em jogo diversas determinações, diversamente de uma visão atomista do indivíduo, não propõe que haja entes isolados interagindo acidentalmente, mas tenta perceber em que medida seus elementos são partes com funções específicas agindo mútua e concomitantemente umas em relação com as outras. Esta estratégia interpretativa permite um afastamento do pressuposto ideológico do individualismo solipsista, além de garantir maior proximidade com as condições concretas da atualidade, nas quais as relações sociais não são, como pretende o aparato ideológico que rege e define as relações no regime capitalista, diminuídas frente a existência de um indivíduo completamente autônomo e livre. Tais relações são de fato exacerbadas ao serem consideradas o verdadeiro nexo de constituição do indivíduo. Sob essa perspectiva, cada um dos elementos não é mais um todo isolado, pois o que há de todo é o sistema, que por sua vez só existe enquanto durar a relação dinâmica entre as partes, sem que haja falta de qualquer uma.

Vamos analisar agora, com maior detalhe, o modo pelo qual, em seu artigo “O escritor e o público”, Candido define o conceito operativo de *sistema literário*, em um dos momentos onde esse conceito é apresentado de forma desdobrada. Conforme o crítico (CANDIDO, 1967 [1957], p. 83-89), o escritor não seria apenas “um *indivíduo* capaz de exprimir a sua originalidade”, pois está imerso no contexto social que lhe confere sentido e existência, e aí desempenha um *papel social* pré-existente. Ao assumir tal papel, o escritor se instaura em uma *posição* definida por sua relação com o grupo profissional afim e “certas expectativas” por parte dos leitores. O panorama aí posto ganha complexidade “pela ação que a obra realizada exerce tanto sobre o público” quanto sobre o autor, pois a obra “esculpe na sociedade as suas esferas de influência, cria seu público, modificando o comportamento dos grupos e definindo as relações entre os homens”. A partir de tais considerações, afirma o crítico que



A literatura é, pois, um sistema vivo de obras, agindo umas sobre as outras e sobre os leitores; e só vive na medida em que estes a vivem, decifrando-a, aceitando-a, deformando-a. **A obra não é um produto fixo, unívoco ante qualquer público; nem este é passivo, homogêneo, registrando uniformemente seu efeito. São dois termos que atuam um sobre o outro, aos quais se junta o autor, termo inicial desse processo de circulação literária, para configurar a realidade da literatura atuando no tempo.** [grifo meu]

(CANDIDO, 1967 [1957], p. 86-87)

Para o crítico, o autor depende da “posição social do escritor”, que por sua vez, depende tanto da “noção desenvolvida pelos escritores de constituírem segmento especial da sociedade” quanto do “conceito social que os grupos elaboram” em relação aos escritores. A configuração dos fatores segue a fórmula *desigual e combinados*, no qual cada parte depende de todas as outras e determina o peso que cada qual terá dentro do sistema: “Se a obra é mediadora entre o autor e o público, este é mediador entre o autor e a obra, na medida em que o autor só adquire plena consciência da obra quando ela lhe é *mostrada* através da relação de terceiros” (CANDIDO, 1967 [1957], p. 88).

O público, por sua vez, é tanto uma “coleção inorgânica de indivíduos, cujo denominador comum é o interesse por um fato” constituindo uma *massa abstrata*, quanto “agrupamentos menores, mais coesos [...] como são os círculos de leitores e amadores entre os quais se recrutam quase sempre as elites, que pesarão mais diretamente na orientação do autor”. Ademais, “um público se configura pela existência e natureza dos meios de comunicação, pela formação de uma opinião literária e a diferenciação de setores mais restritos que tendem à liderança do gosto” (idem, p. 89). Aqui já há uma identificação prévia da orientação do autor em favor de um público de elite, capaz de atribuir privilégio e consagração, e detentor dos meios de comunicação, das estratégias da formação de uma opinião literária e da liderança do gosto.

Considero que uma das deficiências do sistema tripartite de Candido é o fato de não atribuir um papel distinto às editoras, que participam do sistema congregadas ao polo *público*, sendo apenas um dos elementos que configuram esse polo, reconhecido como “os meios de divulgação”, que são relevantes, mas não são estruturantes, circunstância que acaba reforçando aquela invisibilidade que estamos tentando abolir. Podemos observar também que Candido elege o autor como “termo inicial” do processo de circulação literária, remontando ao paradigma individualista do criador como ponto de partida do processo de criação, o que acaba por criar uma tensão entre sua imersão nas malhas sobredeterminantes

do sistema e um suposto papel de originador solitário do produto cultural em questão. No meu entender, tal conjuntura propicia um apagamento de elementos que são cruciais para a melhor compreensão do fenômeno.

Para compreender a dinâmica do campo, é também preciso abordar a questão a partir da consciência de que o autor, não sendo ente independente do processo literário, não pode ser considerado como origem isolada do processo. O autor se encontra sobredeterminado pela posição social do escritor, como reconhece Candido, posição esta que é produto dialético do desenvolvimento histórico da função social do produtor de bens simbólicos. Mas para além de uma origem do processo centrada no escritor, parece que o que temos é um *nascimento interdependente*, no qual o público, a obra, o autor e as instâncias de produção desenvolvem e são desenvolvidas no interior do contexto sócio-histórico e do devir intra-histórico específico ao fenômeno analisado, sem que haja um elemento iniciador identificável.

As transformações históricas das relações de produção em atividade no contexto social que geram as acomodações e conciliações, são, por sua vez, as de condições de produção de novas subjetividades e exercem um papel regulador do fenômeno, fazendo com que o surgimento das condições de produção do papel social do autor dependam das modificações do público, que por sua vez renegocia sua relação com os produtos simbólicos, em um processo de contínua retroalimentação, na qual a instância editorial é um dos termos necessários.

Portanto, para que possamos avançar no desvelamento da dinâmica do fenômeno analisado, vamos proceder a um desdobramento do polo *público* com a criação de um quarto polo, que contemple as *editoras*. Um esforço similar de investigação da instância editorial e seu lugar no campo pode ser encontrado na obra *Intelectuais à brasileira*, de Sergio Miceli, uma reunião de dois livros e quatro artigos nos quais o autor realiza uma análise sociológica e materialista das interconexões entre os intelectuais, o poder, a política e a comunidade em suas mediações culturais durante o período que vai da República Velha (1889) até o final da Era Vargas (1945).

A obra de Sergio Miceli é capaz de realizar essa análise por tomar como lastro teórico o trabalho do sociólogo francês Pierre Bourdieu, cujas estruturas conceituais se assemelham àquelas desenvolvidas por Antonio Candido, o que permite uma aproximação mediadora entre os dois teóricos. O autor brasileiro publica a maior parte de sua obra antes que

Bourdieu tenha entrado em cena, e, em muitos pontos, precede o autor francês, tanto em seus acertos teóricos quanto nos apartes necessários, à época, à inserção do discurso sociológico no meio disciplinar da crítica literária.

Portanto, vamos introduzir agora o trabalho de Pierre Bourdieu, principalmente sua obra *As regras da arte* (1996 [1992]), como um vetor de geração de questionamentos sobre o fenômeno literário e seus aspectos sistemáticos. Bourdieu executa uma análise do processo de autonomização do campo literário francês – um campo que foi iniciado e, em grande parte, possibilitado pela dupla recusa de Gustave Flaubert em relação à arte mercadológica e à arte socializante, bem como pela relação ambígua de Charles Baudelaire frente ao mercado, ao engajamento sócio-político e à arte pela arte flaubertiana, e os desenvolvimentos posteriores permitidos e tolhidos pelas posições assumidas por estes dois autores – a partir da qual podemos selecionar a adequada instrumentação metodológica que possa nos auxiliar a refletir sobre o processo de constituição do campo literário no contexto contemporâneo brasileiro.

Neste sentido, a incorporação da teoria de Bourdieu no panorama analítico proposto por Candido pretende facilitar a transferência do foco de atenção do binômio autor-obra para a instância editorial. Para que essa incorporação seja válida, entretanto, é preciso que haja uma readequação hierárquica do conceito de *sistema literário*, que não perderá sua validade específica, mas deixará de pretender ser um conceito explicativo que dê conta da totalidade do fenômeno. Deste modo, é possível afirmar que o *sistema literário* de Candido está contido naquilo que Bourdieu chamará de *campo literário*, e portanto descreve apenas alguns dos aspectos do funcionamento do campo. Com essa readequação, o sistema literário de Candido passa a corresponder, de fato, a apenas uma parcela das interações e relações estabelecidas dentro do campo literário.

Uma ampliação suplementar do escopo dessas teorias sobre a circulação dos produtos literários pode ser conseguida pela consideração da *teoria dos polissistemas*, de Itamar Even-Zohar (cf. 2011, p. 29-48). Retomando alguns dos pressupostos do formalismo russo, Itamar procura instrumentalizar a teoria da literatura no sentido de facilitar a análise da difusão literária em sua matriz material. O sistema literário, neste caso, seria apenas um dos sistemas em atuação dentro da cultura humana, realizando interfaces com outros aspectos da atuação intra-histórica. Se por um lado a teoria dos campos de Bourdieu fornece

o aparato necessário para uma análise centralizada nas tensões que constituem o campo, a teoria dos polissistemas permite uma visagem das estratégias de posicionamento entre os vários campos.

A partir da mirada de Itamar Even-Zohar se torna possível reposicionar o conceito de *vida literária* no centro do campo literário, deixando assim que esse elemento permeie e constitua as tensões constelativas do campo. Neste sentido, o que consideramos “vida literária” passa a ser constituinte da própria literatura, ao invés de ser apenas um pano de fundo sem muita ligação com os produtos do campo literário. De fato, sob esta perspectiva, a “vida literária” é um dos produtos do campo, tão decisivo para a determinação das condições de possibilidade quanto qualquer outro dos produtos. A posição assumida (e os modos de ação possíveis) dentro do campo por um autor é então compreendida como uma construção *produtiva*, que gera resultados e cria estados de ser e estar no que é considerado literatura. A relativa autonomia do campo literário depende dessa heteronomia frente a outros sistemas culturais, uma vez que as regras de ação dentro do campo são determinadas desde fora por agências de múltiplas origens, que incluem as determinações sociais, históricas, tecnológicas etc. Assim, Itamar Even-Zohar pode afirmar, dando continuidade ao pensamento de Eikhenbaum, que a vida literária não é apenas um

[...] fator “ambiental”, no sentido de “pano-de-fundo” [...], mas uma parte essencial das intrincadas relações que regem o agregado de atividades que constituem a “literatura”. **A partir do verdadeiro ponto de vista de Eikhenbaum, o “sistema literário” engloba, deste modo, uma gama de fatos/fatores muito maior do que se aceita normalmente nos estudos literários padrão.** [grifo meu]  
(EVEN-ZOHAR, 2011, p.32)

Depois de incorporar a instância editorial na análise e desfazer sua aparente transparência funcional, é possível a investigação de diversos parâmetros e práticas que conformam o campo literário e que estão sob a ação dessa instância, como: a aceitação ou recusa do manuscrito; a remuneração ou oneração do escritor; o número de exemplares; a materialidade do produto; a abrangência da distribuição; as formas de comercialização; o controle do discurso sobre o autor; a cobertura pela parte da mídia; a participação em eventos; a indicação a prêmios; a gestão do contrato; a atribuição de projetos; e o preço do produto final – parâmetros que são decisivos no momento de inserir um produto nas malhas da circulação mercadológica. Cada um desses fatores é um indício no qual podemos

encontrar o resultado da interação entre as condições de produção em dado momento e a forma que toma a instância editorial. Como analisa Bourdieu,

**O ajustamento entre autor e o editor e em seguida entre o livro e o público é, assim, o resultado de uma série de escolhas que fazem, todas, intervir a imagem de marca do editor:** é em função dessa imagem que os autores escolhem o editor, que os escolhe em função da ideia que ele próprio tem de sua editora, e os leitores fazem também intervir em sua escolha de um autor a imagem que têm do editor, o que contribui sem dúvida para explicar o fracasso dos livros “deslocados”. [grifo meu]

(BOURDIEU, 1996 [1992], p. 401, nota 40)

Inserir os editores e seus empreendimentos como parte do objeto de estudo literário pretende permitir uma abordagem analítica que leve em consideração não apenas o produto cultural literário em abstrato, como também possibilite explicitar os nexos estabelecidos por este produto em sua circulação subjetiva e objetiva dentro do campo dos produtores culturais, além de auxiliar o mapeamento das coordenadas que orientam o campo literário.

### 1.3 O FENÔMENO LITERÁRIO: UM CAMPO DE FORÇAS

É interessante, neste momento, encaminhando uma abordagem mais profunda do conceito de campo, determinar os parâmetros funcionais de outro conceito operativo introduzido por Bourdieu e que se será amplamente utilizado na análise aqui realizada: trata-se do conceito de *habitus*.

O *habitus* tem como função explicitar as ações dos agentes no campo sob uma perspectiva que engloba simultaneamente a esfera consciente das tomadas de decisão e a esfera inconsciente que delimitam tais tomadas, sem que haja uma diferenciação entre o que seja consciente e o que seja inconsciente. Bourdieu explica a necessidade desse conceito em sua construção teórica ao afirmar que “era preciso revelar e descrever uma atividade cognitiva de construção da realidade social que não é, nem em seus instrumentos, nem em seus passos, a operação puramente intelectual de uma consciência calculadora e raciocinadora” (cf. 1996, p. 205), o que implica a aceitação de uma teoria do ato cujo modelo da subjetividade é eminentemente indeterminado, ou seja, que as motivações do agente que resultam na ação não são cognitivamente discerníveis para o analista.

Deste modo, o *habitus* pode ser tanto um procedimento específico instituído dentro de um campo (como as cerimônias de iniciação), quanto a ação isolada ou modo de ação de um agente (são exemplos: o uso da concordância nominal ou verbal, o modo de se portar à mesa, os hábitos de consumo cultural etc.). É também a partir do *habitus* que um agente identifica os pertencimentos afiliativos de outros agentes, e do mesmo modo torna evidente suas afiliações. Por este motivo, aqueles que pretendem adentrar um campo específico, como é o caso dos recém-chegados que vamos analisar, precisam possuir o *habitus* do campo, seja por uma aquisição devido à posição social de nascimento, seja pelo acúmulo de experiência dentro do campo, ou por uma emulação do *habitus* de outros agentes.

Se por um lado a posse do *habitus* específico de um campo permite o pertencimento legítimo do agente neste campo, a partir da qual se torna capaz de competir pelas posições mais privilegiadas, há também posições desprivilegiadas, ocupadas por aqueles que pretendem participar do campo, mas não possuem esta condição legítima para a atividade dentro do campo, caracterizada por seu *habitus* específico. É importante perceber que tal posição não é externa ao campo, pois é em relação a esta posição que são estabelecidas as tensões opostas, determinantes para a manutenção da distinção que diferencia, classifica e hierarquiza os agentes dentro do campo.

Na constituição desse *habitus* estão envolvidos os *capitais* que entram em jogo nas trocas internas dos campos e entre os campos. Esses capitais, como deixa clara a escolha terminológica, são a *moeda de troca* utilizada nas transações entre os agentes. Como exemplo deste funcionamento, no caso de um agente do campo literário, o *capital simbólico* acumulado diz respeito (entre outras coisas) à sua carreira dentro do campo; à consagração de seu nome; o grau de autonomia; o *capital social* dá conta das relações estabelecidas dentro ou fora do campo com outros agentes; sendo seu *capital cultural* constituído pela escolaridade e, por exemplo, pelas referências culturais que pode mobilizar, seja em suas relações com outros agentes ou na textualidade de sua obra. Por fim, o *capital econômico* engloba o montante monetário e as linhas de crédito que o agente tem a sua disposição.

Tais capitais são conversíveis entre si, sendo que as regras de câmbio são determinadas pela posição do agente no campo. As operações de câmbio podem ser exemplificadas da seguinte maneira: um agente pode converter seu *capital cultural* em *capital social* ao se valer deste capital para estabelecer ligações com outros agentes ao demonstrar conhecimento de um autor, obra ou opinião legítima; em um segundo

momento, pode se valer do *capital social* adquirido para conquistar uma indicação ou emprego que garanta algum *capital econômico*; ao acumular *capital econômico*, tal agente exemplar poderia investir em uma atividade que permitisse acumular mais *capital cultural*, ou realizar um empreendimento de valor dentro do campo que garantisse um ganho em *capital simbólico*.

Quanto ao regramento do câmbio pelo campo, pode-se tomar como exemplo esquemático e simplificado um hipotético autor best-seller, que ao acumular grandes quantidades de *capital econômico* arrisca perder, frente a uma parcela das posições legitimadoras do campo, seu *capital simbólico*.

O capital simbólico de um agente pode também ser aplicado na construção da legitimidade de outros agentes, um poder de chancela que é mediado, por exemplo, através de elementos paratextuais como introduções, orelhas explicativas ou indicações editoriais. Partindo destas atividades pelas quais um agente amalha capital simbólico, podemos selecionar os indícios que revelem a forma que toma o processo de inserção de um agente dentro do campo em um dado momento histórico. Fazer parte do campo, em última instância, significa ter a sua disposição uma reserva de capital simbólico, cujo investimento autoriza e regula a agência específica ao campo (o *habitus*).

Temos visto até agora como o fenômeno literário pode ser compreendido sob diversas facetas, não necessariamente excludentes em sua participação na discussão da literatura, mas que recortam e colocam as questões pertinentes à investigação segundo perspectivas distintas. Dentro dessas múltiplas possibilidades, faremos a escolha de considerar a literatura como um campo de forças, cuja constituição tem uma configuração similar a outros campos presentes na organização social.

Sob este viés, segundo Bourdieu (1996 [1992]), um *campo* – seja literário, artístico, político ou do poder – é uma “rede de relações objetivas (de dominação ou de subordinação, de complementariedade ou de antagonismo, etc.)”, estruturado pelas “oposições sincrônicas entre as posições antagonistas (dominante/dominado, consagrado/novato, ortodoxo/herético, velho/jovem, etc.)”. Tais posições são *lugares estruturais* que podem ser ocupados por produtos, grupos ou agentes individuais. No funcionamento de um campo,

Cada posição é objetivamente definida por sua relação objetiva com outras posições ou, em outros termos, pelo sistema das propriedades pertinentes, isto é, eficientes, que permitem situá-la com relação a todas as outras na estrutura da distribuição global das propriedades. **Todas as posições dependem, em sua própria existência e nas determinações que impõe aos seus ocupantes, de sua situação atual e potencial na estrutura do campo, ou seja, na estrutura da distribuição das espécies de capitais (ou de poder) cuja posse comanda a obtenção de lucros específicos (como o prestígio literário) postos em jogo no campo.** Às diferentes *posições* (que, em um universo tão pouco institucionalizado quanto o campo literário ou artístico, não se deixam apreender senão através das propriedades de seus ocupantes) correspondem *tomadas de posição* homólogas, obras literárias ou artísticas evidentemente, mas também atos e discursos políticos, manifestos ou polêmicas, etc. – o que obriga a recusar a alternativa entre a leitura interna da obra e a explicação pelas condições sociais de sua produção ou de seu consumo. [grifos meus]

(BOURDIEU, 1996 [1992], p. 262)

Vamos analisar alguns elementos dessa definição para poder compreender melhor o conceito utilizado. Tomemos como primeiro passo a questão das “oposições sincrônicas”, que dizem respeito ao papel assumido dentro do campo pelos agentes que dele participam. No campo literário, podemos identificar o autor como pertencendo à posição de *dominado* em oposição à posição de *dominante* ocupada pelo aparato editorial. Salvo autores *consagrados* que têm a garantia de sua legitimidade e capital simbólico acumulado, os autores, em geral, não têm grande poder sobre os termos de sua publicação por casas editoriais estabelecidas e reconhecidas dentro do campo. Para o autor ainda não consagrado, a decisão de publicação por parte de uma editora estabelecida pode determinar sua inserção no campo, enquanto que a decisão de não publicação tende a diminuir suas chances de inserção e, em última instância, levar a sua exclusão. Vamos propor, por enquanto, que essa é uma das circunstâncias que geram as condições necessárias ao surgimento de empreendimentos editoriais gerenciados por autores *novatos* no campo literário brasileiro contemporâneo, através dos quais tais autores tentam driblar o bloqueio tácito das editoras estabelecidas, e procuram, por sua própria agência, realizar a *tomada de posição* que lhes permita assumir a posição de *recém-chegado* ao campo, ou seja, a posição de aspirante à consagração. Além disso, o produtor *recém-chegado* ocupa também uma posição de *dominado* frente ao escritor consagrado.

Esse é um bom momento para realizar uma distinção entre produtor, autor e escritor. Dentro da dinâmica do campo, públicos, autores, críticos e editores podem todos



ser definidos como *produtores*. Suas produções são: as obras; os valores pelos quais os atos dentro do campo são julgados; as distinções entre o legítimo e o ilegítimo; as posições; e, por fim, a dinâmica característica do próprio campo. Como ressalta Bourdieu, “em um universo tão pouco institucionalizado quanto o campo literário ou artístico, [as *posições*] não se deixam apreender senão através das propriedades de seus ocupantes” – o que equivale a dizer que o contorno das *posições possíveis* dentro do campo literário dependem das características específicas da agência daqueles que as ocupam. Ou seja, não há, neste momento, uma expectativa institucional de força reguladora quanto à posição de autor consagrado, existindo apenas o lugar estrutural do consagrado que, por sua vez, ocupará a posição e agirá deste ou daquele modo segundo determinações múltiplas e extrainstitucionais, ao mesmo tempo em que se encontra sobredeterminado pela dinâmica específica do campo e do contexto sócio-histórico no qual está imerso.

Neste sentido, o produtor de bens simbólicos recém-chegado que produz obras literárias poderá vir a ser legitimado como *escritor*, mas para tanto sua agência deverá entrar em contato com a dinâmica do campo de tal modo que sua posição seja construída a partir da interação dialética com as posições já ocupadas por outros produtores. Para tanto, os recém-chegados perfomarão *tomadas de posição*: realizarão atos simbólicos (lançamentos, entrevistas, opiniões, polêmicas, participação em projetos, etc.) com o intuito de penetrar no campo e estabelecer sua agência como legítima. É por este motivo que Bourdieu afirma ser necessário, para analisar o funcionamento de um campo, recusar a alternativa entre uma leitura imanente de suas manifestações e uma leitura puramente sociologizante, pois tanto uma quanto outra não dão conta da dinâmica específica apresentada pelas constelações das posições possíveis dentro do campo. Por isso, para analisar o campo em sua totalidade é necessário acionar ambas as perspectivas, e incluir o entreato que se esconde nesta disjunção, ou seja, as *tomadas de posição* realizadas pelos agentes do campo. A importância destas tomadas de posição se torna evidente no momento em que consideramos que:

O campo literário é um campo de forças a agir sobre todos aqueles que entram nele, e de maneira diferencial segundo a posição que aí ocupam (seja, para tomar pontos muito afastados, a do autor de peças de sucesso ou a do poeta de vanguarda), ao mesmo tempo que um campo de lutas de concorrência que tendem a conservar ou transformar esse campo de forças. **E as tomadas de posição que se pode e deve tratar como um “sistema” de oposições pelas necessidades da análise, não são o resultado de uma forma qualquer de acordo objetivo, mas o produto e a aposta de um conflito permanente. Em outras palavras, o princípio gerador e unificador deste “sistema” é a própria luta.** [grifo meu]

(BOURDIEU, 1996 [1992], p. 263)

O caráter específico que esta luta assume no campo da literatura brasileira contemporânea determina os contornos de sua manifestação. Tais contornos podem ser investigados mediante as tomadas de posição dos agentes, principalmente em sua manifestação enquanto editores recém-chegados em sua mediação editorial, em geral explicitamente expressos na apresentação formal da editora e nos depoimentos dos agentes para a parcela jornalística do campo. É sobre esses objetos que vamos operacionalizar as análises das estratégias empregadas por uma incubadora literária.

#### 1.4 INCUBADORAS LITERÁRIAS

Como foi delineado anteriormente, acredito que uma das características que marcaram o campo da literatura brasileira contemporânea foi o surgimento, a partir do final do milênio, de empreendimentos editoriais agenciados por produtores recém-chegados ao campo que conseguiram estabelecer suas posições com grande eficácia.

Esta não é a via única de entrada no campo, ou sequer a via mais segura, mas pode ser considerada como uma característica dominante do seguimento dominado que é ação dos recém-chegados no campo. A inovação contida nesta estratégia também não deve ser entendida como exclusivamente dizendo respeito ao fato de que autores recém-chegados construam um pequeno empreendimento editorial com o intuito de inserir seus produtos (sua posição de autor e suas obras) dentro do campo, uma vez que pode ser identificada, em outros momentos históricos, tal dinâmica. O dado novo, referente ao ciclo contemporâneo, está na relação dialética entre tais empreendimentos, as condições de produção contemporâneas e as expectativas do campo, que agora parecem favorecer e celebrar tais empreendimentos de modo muito distinto daquele encontrado em outros ciclos históricos.

Como tentamos demonstrar até agora, se quisermos realizar uma análise da ação destes autores tornados editores, devemos levar em consideração a própria estrutura editorial por eles montadas, uma vez que os discursos, práticas e produtos gerados por esses empreendimentos estão todos imersos em um sistema simbólico coerente, que constrói um dispositivo de atribuição de identidades aos produtos e produtores, caracterizando o todo dessa agência como um artefato cultural (cf. JAMESON, 1992 [1981], p.89). Poderíamos dizer que, sob essa perspectiva, o nexos de coerência entre os agentes pode ser encontrado no aspecto mais material da literatura, pois, para os propósitos desta análise, os processos editoriais podem ser considerados como estratégias que formatam tanto objetiva quanto subjetivamente os produtos gerados, sejam eles obras ou autores.

Inicialmente podemos identificar, internamente ao campo da literatura, uma discussão acerca das ações específicas e das regras que regem o campo quanto aos seus aspectos considerados orgânicos ou programáticos. Por um lado, não podemos mais, na atualidade, tomar a sério o paradigma romântico do autor como gênio isolado, considerado como fonte única de seu produto literário, um paradigma que teve início com a revolução industrial, como bem analisa Raymond Williams, sob o qual “a representação do escritor como criador independente, como gênio autônomo, torna-se uma espécie de regra” (1960, p. 35). Mesmo assim, parece haver espaço para a criação de condições de autonomia restrita, que permitem o surgimento de alternativas ou modificação das regras estabelecidas dentro do jogo do campo.

Neste sentido, poderíamos colocar a questão que estamos abordando, referente às incubadoras literárias e sua construção de legitimidade, como sendo um desenvolvimento que ocorre sob a coordenação das condições de possibilidade do campo, e cujos parâmetros de ação acabam por serem percebidos como “orgânicos”, ou seja, como o resultado de determinações individuais que almejam a ação dentro do campo e que se valem de motivações que poderiam ser consideradas privativas dos indivíduos envolvidos no empreendimento. Nesse sentido, quando há o apagamento daquela coordenação, a fundação de qualquer casa editorial pode ser considerada, em seus primeiros momentos, como um exemplo de desenvolvimento orgânico de um empreendimento. O caso das incubadoras, que é permitido dentro das condições de produção da literatura na atualidade, é identificado com esse “investimento particular” de um produtor para a publicação de seu produto, não por um simples expediente de autopublicação (sempre acessível em todos os

ciclos históricos), mas pela configuração e manutenção de um empreendimento editorial que permita o estabelecimento do recém-chegado em uma posição de destaque dentro do campo. Essas estratégias, por mais que sejam percebidas como um ato de autonomia que parte da intenção individual dos agentes, são, na verdade, condições de existência já presentes no campo.

Essa percebida organicidade tem como reverso aqueles empreendimentos que têm como lastro a presença de um dos dispositivos legítimos da instituição literária, com status reconhecido e posição estabelecida dentro do campo. Tomemos rapidamente, como exemplo, o caso da Coleção Amores Expressos, da Companhia das Letras. Tal coleção teve como pressuposto a escolha de um certo número de autores que tiveram a oportunidade de passar uma temporada em uma capital do mundo com o intuito de colher material para a escritura de um romance cujo tema principal deveria versar sobre o tema Amor<sup>3</sup>. Esse expediente é percebido como programático pelos agentes, pois suas condições de realização estão explicitamente sobredeterminadas pela mediação de uma faceta estabelecida e consagrada do campo literário (no caso, a editora Companhia das Letras).

Outro exemplo válido de empreendimento considerado programático é a produção de antologias por parte de Oficinas Literárias. O processo de formação de produtores por essas oficinas é geralmente coroadado com a produção de uma antologia na qual os participantes tem a possibilidade de dar visibilidade aos seus produtos tendo como lastro o capital simbólico específico da Oficina e seu reconhecimento dentro do campo de trocas e valoração.

Em última instância, é possível afirmar que a diferença principal entre um empreendimento orgânico e um empreendimento programático se encontra concentrada na percepção da diferença de status (ou seja, de maior ou menor *estabelecimento*) entre as condições iniciais do empreendimento: quanto menos explícitas forem estas condições, mais orgânico será o modo pelo qual o empreendimento é percebido pelos agentes do campo.

Como já explicitado anteriormente, a presente tese é uma continuação da pesquisa empreendida em minha dissertação de mestrado, na qual foi realizada a análise de um destes empreendimentos editoriais que podem ser considerados orgânicos, a editora Livros do Mal. Naquele momento, devido às circunstâncias do discurso presente no campo da

---

<sup>3</sup> As polêmicas em torno da criação e realização dessa coleção serão analisadas com maior atenção mais adiante.

literatura brasileira contemporânea, identifiquei uma dinâmica específica quanto ao problema da definição de tais empreendimentos. Ora tais empreendimentos eram referidos como *pequena editora*, ora como *editora independente*. Entretanto, para retomar a discussão apresentada naquela dissertação, e aprofundar a definição do fenômeno aqui investigado, se faz necessária uma análise crítica de tais conceitos, em busca de uma melhor adequação à discussão que agora proponho como tese.

Inicialmente, podemos afirmar que tais termos têm sido utilizados de modo intercambiável, tanto nas análises teóricas quanto no discurso crítico e jornalístico, aparecendo por vezes com a chancela autoritativa dos próprios componentes dos grupos a que se referem. Os termos em questão (*pequena*, *independente*) utilizam como lastro a oposição constituída entre os agentes estabelecidos no campo e os agentes recém-chegados que almejam sua inserção no campo, e partem da prerrogativa de que a distinção entre uma posição e outras tem como base o acúmulo e a disposição do capital monetário que possibilita sua agência. Deste modo, o adjetivo *pequena* faz referência ao tamanho do aparato empresarial que dá suporte ao empreendimento, enquanto que o adjetivo *independente* se refere às relações estabelecidas, seja com o campo mercadológico, seja com o campo do poder. Em matéria<sup>4</sup> para *Zero Hora*, “Manual de sobrevivência da pequena editora”<sup>5</sup>, a jornalista Patrícia Rocha realiza a seguinte tentativa de definição:

Não há definição exata para o que seja uma editora pequena. Mas há um consenso informal de que um dos critérios possíveis é avaliar a média anual de lançamentos: **seriam consideradas pequenas as editoras que lançam no máximo um livro por mês**. Para comparar, a L&PM lançou neste ano uma média de 10 livros por mês. Assim, partindo de indicações baseadas nas listas de associados do Clube de Leitura e da Câmara Riograndense do Livro, estima-se que há pelo menos 18 pequenas editoras em atividade em Porto Alegre. [grifo meu]

A adição do critério de títulos lançados por mês pode ajudar no entendimento relativo do tamanho do empreendimento, entretanto acredito que tais características não sejam suficientes à especificação do fenômeno, pois há editoras estabelecidas (simbólica e monetariamente) cujo tamanho do aparato empresarial se assemelha, em sua relação com

---

<sup>4</sup> Todas as referências relativas a objetos publicados na internet (data da publicação, data do último acesso, veículo de publicação, autoria) podem ser encontradas no Anexo desta tese, bem como uma reprodução integral do objeto em questão, em ordem de ocorrência. Com o intuito de facilitar o acesso, o endereço eletrônico do objeto será reproduzido em nota na página em que ocorrer a citação, com indicação da página referente à reprodução no Anexo.

<sup>5</sup> <http://www.clicrbs.com.br/especial/jsp/default.jsp?action=noticias&id=2280882&espid=112> – Anexo, p. 169

as grandes casas editoriais, ao tamanho das editoras ditas *pequenas*, apresentando igualmente lançamentos esparsos com tiragens tímidas, sem que sua relativa pequenez diminua o espaço ocupado por seu capital simbólico no campo.

De modo semelhante, a *independência* referida entra em xeque quando são objetivadas as relações estabelecidas entre as editoras *independentes* e o capital de giro público captado mediante leis de incentivo cultural e, de outro lado, o julgamento de valor simbólico conquistado por tais editoras com o sucesso na circulação de seus produtos no campo mercadológico, o que inclui o estabelecimento de relações funcionais e proveitosas com os agentes disseminadores que atuam no campo, tais como distribuidores, livreiros, críticos e jornalistas.

O panorama se complica ainda mais quando levamos em consideração o modo pelo qual a Liga Brasileira de Editoras (LIBRE) se define, em seu site<sup>6</sup>, como sendo

[...] **uma rede de editoras independentes, que trabalham cooperativamente, pelo fortalecimento de seus negócios, do mercado editorial e da bibliodiversidade.** É uma associação de interesse público, sem fins lucrativos, filiação político-partidária, livre e independente de órgãos públicos e governamentais, constituída em 01 de agosto de 2002, de duração indeterminada, entidade máxima de representação das editoras independentes de todo o Brasil. [grifo meu]

Dentre as editoras associadas<sup>7</sup> à LIBRE, podemos encontrar empreendimentos consagrados no campo literário brasileiro, de grande capital simbólico, como as editoras Cosac Naify, Iluminuras, Editora 34, Boitempo Editorial e Ouro Sobre Azul. Essas editoras poderiam ser consideradas independentes se comparadas aos conglomerados editoriais representados pelo Grupo Editorial Record ou Editora Objetiva, que contam atualmente com capital e estrutura transnacional. Contudo, não acredito que seja cabível utilizar o mesmo conceito para referenciar empreendimentos editoriais como Jovens Escribas, Livros do Mal e Não Editora, para citar alguns dos objetos de análise desta tese. Uma perspectiva semelhante a de Angélica Brum é avançada por Marília de Araujo Barcellos, em sua tese *O sistema literário brasileiro atual: pequenas e médias editoras*, que, ao analisar o panorama das associadas à LIBRE, chega a esta constatação sobre tais editoras:

<sup>6</sup> [http://www.libre.org.br/quem\\_somos.asp](http://www.libre.org.br/quem_somos.asp) – Anexo, p. 171

<sup>7</sup> <http://www.libre.org/editoras.asp> – não reproduzido no Anexo.

Grande número delas se caracteriza por um faturamento anual inferior a R\$ 1 milhão, o que por si só indica o porte de pequena editora. **Sem embargo, reúne-se a essa categoria aquele editor que se inclui ele próprio dentro do grupo de pequenos editores, por se arrogar o direito de merecer a imagem que essa classificação oferece: prestígio, exemplares bem produzidos, obras especializadas, etc.** ou, ainda, por ter participado inicialmente de algumas das atividades inovadoras específicas desses pequenos e médios editores, como a Primavera dos Livros, por exemplo. [grifo meu]

(BARCELLOS, 2006, p. 103)

Importa destacar na análise de Barcellos o autorreferenciamento de editores como *pequenos* ou *independentes*, no que tange a sua postura estratégica de distinção simbólica. Ser um pequeno editor, neste sentido, significa denegar as determinações mercadológicas as quais estão submetidos os grandes conglomerados editoriais, e sinaliza uma escolha de agência que busca maximizar o impacto simbólico de sua atuação resgatando os dividendos simbólicos de uma posição considerada de autonomia ou de organicidade. Trata-se de uma tentativa de distinção baseada no investimento em *exemplares bem produzidos* e *obras especializadas*, que passariam ao largo das estruturas consagradas pelas grandes editoras. Entretanto, como nota Barcellos no seguimento de sua análise, estas pequenas editoras têm um catálogo devotado, em sua maioria, a títulos de não-ficção, circunstância que permite delimitar com mais precisão o caso específico das editoras aqui analisadas como incubadoras literárias. Por seu investimento exclusivo em ficção de recém-chegados, estas editoras se distanciam ainda mais da dinâmica destas editoras pequenas e independentes, tal como definidas por Barcellos ou pela LIBRE.

Sugiro aqui que a ideia que conforma as *incubadoras industriais, tecnológicas e empresariais* criadas por algumas instituições de ensino parece possuir uma melhor adequação explicativa em relação ao fenômeno investigado. Tais incubadoras são um espaço experimental de pequena escala, que auxilia o desenvolvimento inicial de um empreendimento, fornecendo as condições materiais iniciais até o momento em que haja a possibilidade de um desenvolvimento mais autônomo, desatrelado deste primeiro passo experimental. A ressalva é que, no caso dos grupos tomados como objeto, a autonomia conseguida ao final do experimento não é necessariamente a da estrutura empresarial da editora, mas a de alguns autores que conseguem, por seus méritos formais e sociais, inserir sua produção, primeiro, no campo e, posteriormente, no mercado literário. Ao fim do experimento, a editora pode mesmo desaparecer ou permanecer em estado de latência,

lançando novos títulos com ímpeto reduzido se comparado aos primeiros momentos de sua atividade.

Por estes motivos, podemos dizer que ao invés de *pequenez* ou *independência*, o que parece ser o critério mais definidor desses empreendimentos é a reunião temporária de autores com interesses literários afins, dispostos a trabalhar conjuntamente na formação de uma estrutura que permita a publicação e divulgação de suas obras com maior agilidade do que a permitida pelos entraves (sociais e formais) do grande mercado editorial. Portanto, vamos considerar tais empreendimentos como sendo uma espécie de *incubadora literária* que funcionaria como um laboratório para os agentes recém-chegados realizarem sua adequação às condições de produção dentro do campo literário.

Isso não quer dizer, entretanto, que o conceito de incubadora literária seja estritamente delimitável. Há muitos desenvolvimentos possíveis para um empreendimento deste tipo, sendo essa descrição apenas uma tentativa esquemática de estabelecer limites teóricos. Cabe ressaltar, então, que o conceito de *incubadora literária* aqui construído não pretende ter uma adequação explicativa absoluta, capaz de dar conta de todas as manifestações concretas encontradas na prática histórica e social dos empreendimentos. Tratamos aqui de uma *redução estrutural* que tem como objeto a multiplicidade de facetas apresentadas pelos empreendimentos, cujo intuito é auxiliar a compreensão das tendências presentes na prática material contemporânea.

Uma das características mais importantes apresentadas por uma configuração de incubadora literária é seu papel de conversor de capital específico: ao investir na criação e manutenção de uma incubadora, os participantes demonstram, frente ao campo, sua habilidade no reconhecimento e aceitação das regras do jogo que estruturam o campo literário, colocando em evidência não apenas seus produtos culturais, como também a incorporação e exposição das disposições que conformam o *habitus* específico do campo. Além disso, poderemos perceber, no decorrer da análise, como os agentes recém-chegados que são sócios-fundadores de uma incubadora adquirem um capital simbólico maior do que aqueles que apenas tem suas obras publicadas por uma incubadora. Mais do que uma facilitadora e expositora do produto cultural, uma incubadora bem sucedida é uma *marca sensível de aptidão*, que demonstra objetivamente a adequada acumulação de capital simbólico exigida à inserção no campo pelas regras que estruturam o campo, circunstância



que permite, inclusive, uma maior facilidade na aproximação simbólica entre o recém-chegado e o editor-estabelecido que porventura venha a editar esse recém-chegado.

No atual estado do campo literário brasileiro, parece haver indícios que permitem afirmar que a estratégia representada pela criação de uma incubadora literária tenha sido incorporada às regras de funcionamento de tal campo, o que torna uma incubadora um estágio legítimo do processo de inserção no campo contemporâneo. Como anteriormente mencionado, se este for o caso, tal incorporação é um *dado novo* apresentado pelo campo literário brasileiro, sendo este dado uma das características que conferiria *especificidade* ao estado contemporâneo do campo, a partir da qual podemos avaliar a diferença entre o ciclo atual e outros ciclos históricos. Podemos perceber que para o discurso de alguns agentes do campo contemporâneo, este já é de fato o caso, o que leva o reconhecimento de tais empreendimentos como fonte de ações determinantes na constituição do próprio campo, circunstância evidenciada em avaliações<sup>8</sup> deste tipo:

Essas editoras merecem toda a atenção. E os prêmios já estão começando a perceber a importância do papel das editoras independentes no mercado. **Apesar da distribuição modesta, do modelo de negócios às vezes ainda nem tão bem resolvido, eles desenvolvem muito mais proximidade com o autor do que uma grande editora, e isso permite que arrisquem mais.** Além de tudo, têm mostrado livros belíssimos – nota Marianna Teixeira Soares, agente literária de escritores espalhados em muitas editoras com este perfil [...] [grifo meu]

Com esse estado de coisas em mente, podemos estabelecer com maior precisão o mapeamento dos parâmetros que conformam as incubadoras no campo da literatura brasileira contemporânea, pois as características específicas das incubadoras aparecem como indícios mesclados nas tentativas de investigação discursiva do fenômeno que partem dos próprios agentes que constituem o campo. Como exemplo dessa dinâmica, vamos selecionar a matéria<sup>9</sup> para o Portal Literal, intitulada “Pequenas editoras, grandes sonhos”, de Angélica Brum, na qual é realizado um apanhado do que, na época da publicação em 2003, era considerada uma tendência dentro do campo literário: a multiplicação de incubadoras.

<sup>8</sup><http://oglobo.globo.com/cultura/pequenas-editoras-se-destacam-com-titulos-nas-listas-dos-principais-premios-literarios-do-pais-12967698> – Anexo, p. 173

<sup>9</sup> <http://www.literal.com.br/acervodoportal/pequenas-editoras-grandes-sonhos-1002/> – Anexo, p. 176

Facilidades tecnológicas e segmentação do mercado abrem portas para o surgimento de inúmeros selos domésticos, tocados por uma ou duas pessoas e nos quais o profissionalismo convive com uma grande dose de romantismo. Algumas dessas editoras têm provocado boas surpresas com lançamentos ou relançamentos ousados.

A avaliação de Angélica Brum inicia com a constatação de duas circunstâncias do contexto sócio-histórico que serviriam de condições de produção de incubadoras: *facilidades tecnológicas e segmentação do mercado*. O primeiro termo tem como pressuposto o advento da Internet no Brasil, que tem como ponto de partida o início da exploração comercial em 1995. Vamos investigar melhor essa condição.

Podemos considerar que a aquisição de um computador por um agente de uma incubadora literária não se dá, num primeiro momento, com a intenção de facilitar o trabalho de editoração. O que temos, de fato, é uma readequação do uso de uma máquina polivalente, que serve, em grande medida, como plataforma de acesso à Internet. A partir desta presença prévia de um computador conectado à rede informacional global, o agente tem as condições de formatar um produto com o intuito de participar do campo literário.

O problema do discurso de Angélica Brum, que é subproduto de uma constante discursiva repetida de modo naturalizado, parece ser essa ênfase excessiva no caráter libertador da informática, que se estabelece quase como um parâmetro universal na análise da agência dos recém-chegados ao campo contemporâneo, sem que haja uma reflexão crítica sobre o papel específico que tal condição assume frente a estes agentes. É o caso, por exemplo, de uma passagem encontrada no artigo *Pequenas editoras e Internet: ação cultural com tecnologia para a difusão da nova literatura*<sup>10</sup>, apresentado no I Seminário Brasileiro sobre Livro e História Editorial, realizado em 2004 pela Fundação Casa de Rui Barbosa e pela Universidade Federal Fluminense. No artigo em questão, os autores afirmam que

A tecnologia informática, tendo chegado às casas dos produtores de livros, é empregada de maneira otimizada, por pequenos grupos de pessoas ou por apenas um sujeito, surtindo efeito de guerrilha e oferecendo um produto bem-acabado, competitivo, embora possa ser graficamente incomum ou pouco afeito aos moldes comerciais das prateleiras de best-sellers.

(RIBERIO & ROCHA, 2004, p. 02)

As considerações quanto à presença de aparatos técnicos e informáticos que estão colocadas na análise citada constroem um sentido de tecnologia preenchido de agentividade

<sup>10</sup> <http://www.livroehistoriaeditorial.pro.br/pdf/anaelisaribeirojorgerocha.pdf> – não reproduzido no Anexo.

– a tecnologia *chega* aos produtores – o que acaba por deslocar, semanticamente e interpretativamente, a ferramenta técnica de sua condição de objeto à de sujeito, operação que pode ser considerada como parte de uma falácia tecnocrática, tão recorrente no discurso sobre as técnicas informacionais no ciclo contemporâneo. Entretanto, o que está aí suposto é o exato inverso do processo real que está em operação, uma vez que são os produtores que se apropriam dos recursos tecnológicos e os instrumentalizam de acordo com estratégias de mobilização de recursos, com o objetivo de operar seu ingresso no jogo pela realização de certos movimentos protocolares, supostos e propostos, nas regras de engajamento do jogo. Afinal, não se trata apenas da presença ou ausência da ferramenta, mas dos usos possíveis e legítimos dessa ferramenta dentro do campo.

Portanto, através desse deslocamento enfático da técnica, aqueles quesitos de *otimização, bom-acabamento e competitividade* que foram mencionadas pelos analistas na citação acima deixam de ser percebidos como atributos constituintes dos parâmetros de engajamento no jogo, o que faz com que essas características, referentes ao modo de participação legítimo no jogo, sejam naturalizados em características particulares dos produtores. São por movimentos de esquecimento estratégico deste tipo que as características que compõe as estratégias de atuação e posicionamento dentro do campo deixam de ser percebidas como regras objetivas, que possibilitam a participação convencional no jogo, e passam a ser compreendidas como qualidades subjetivas dos produtores. Como resultado desse deslocamento, essas qualidades são utilizadas como parâmetro para a celebração de uma *inovação* que não passa da aplicação objetiva das regras pré-estabelecidas.

Por esse movimentos de interpretação e constituição discursiva, aquilo que é *característico e comum* a todos os jogadores acaba por ser eleito como o fator definidor da ação dos recém-chegados, e perde, assim, dentro dos discursos do campo, a possibilidade de ser compreendido como um elemento conservador e mantenedor do jogo. Afinal, ser *otimizado, bem-acabado e competitivo* não são inovações trazidas pelas incubadoras literárias que permitem que estas incubadoras driblem a lógica do consumo, mas uma pré-condição de sua participação no jogo do campo literário, pré-condição essa que está sobredeterminada pela percepção do produto simbólico como uma mercadoria com tais e quais características. Esses movimentos discursivos de naturalização tentam alargar o espaço de autonomia do campo por uma denegação do aspecto mercadológico do produto

livro. Entretanto, o *livro* e, principalmente, o *romance*, tal como se constituíram no século XIX e continuam no século XX e XXI, não se desenvolveram *apesar do mercado*, mas sim *devido ao mercado* (cf. WATT, 1990 [1956], p.58-53).

Além disso, a alusão metafórica à guerrilha, outro elemento recorrente no discurso sobre o campo contemporâneo, reforça a ideia de ruptura dos laços de manutenção que permitem, de fato, a participação dos agentes no jogo. É necessário reafirmar que o jogo no qual os agentes das incubadoras literárias desenvolvem seu engajamento não possui, como figura do Grande Outro, “os moldes comerciais das prateleiras de best-sellers”. O que acontece, de fato, na tensão interna que dá forma ao campo, não poderia ser mais distante deste estado de coisas, uma vez que a instrumentalização técnica que conforma o produto dos recém-chegados em *incomum* e *invulgar* é tributária da mesma lógica que gera o best-seller, que por sua vez não se encontra na posição de antagonismo em relação à obra inovadora do recém-chegado, mas em uma posição complementar a esta obra.

Parece faltar a esta postura discursiva que supervaloriza a inovação pela introdução de uma nova técnica a constatação de que a competição estabelecida pelos recém-chegados não é com o best-seller, mas frente a outras obras que aspiram à posição *inovadora*, uma competição que é ganha por aquela obra que melhor desempenhar os parâmetros pré-estabelecidos do jogo, como bem analisa Bourdieu:

Essa estrutura que se apresenta em todos os gêneros artísticos, e há muito tempo, tende hoje a funcionar como uma estrutura mental, organizando a produção e a percepção dos produtos: a oposição entre arte e o dinheiro (o “comercial”) é o princípio gerador da maior parte dos julgamentos que, em matéria de teatro, de cinema, de pintura, de literatura, pretendem estabelecer a fronteira entre o que é arte e o que não é, entre a arte “burguesa” e a arte “intelectual”, entre a arte “tradicional” e a arte de “vanguarda”.

(BOURDIEU, 1996 [1992], p. 187)

Para melhor compreender as características do ciclo atual, vamos colocar em contraste com as manifestações contemporâneas, a marca específica dos empreendimentos considerados autônomos ou independentes durante o ciclo da ditadura – cuja posição é homóloga à posição das incubadoras literárias, em sua função de ser um polo aglutinador das estratégias de *renovação* e de *contestação das posições estabelecidas*. Esta marca era a da produção literária e cultural *inovadora* ser uma *alternativa* ao mercado cultural “oficial”, sobredeterminado estruturalmente pelo paradigma sócio-político instituído pelo campo do

poder legítimo. De acordo com a análise feita em 1977 por Ana Cristina César e Ítalo Moriconi, tal situação *alternativa* era categorizada como *marginal*:

Contingência imposta pelo sistema editorial fechado, constituiria passagem provisória do autor desconhecido, que secretamente talvez desejasse o selo da boa editora, a distribuição mais ampla e os olhares da instituição. Seria como que o passo inicial necessário para a criação de um primeiro círculo de leitores, a editora tomando posse do processo na medida do reconhecimento do escritor. **Já a outra face do marginal implica a formação de um circuito paralelo de produção e distribuição de textos, em que o autor vai à gráfica, acompanha a impressão, dispensa intermediários e, principalmente, transa mais diretamente com o leitor.** Nessa perspectiva, através do circuito paralelo, o autor pretende aproximar-se do público, recuperar um contato, tomar posse dos caminhos da produção. Recuperar talvez um certo caráter artesanal, lição do cordel. Recusar o esquema de promoções, a despersonalização da mercadoria-livro, a escalada da fama. [grifo meu]

(CESAR & MORICONI apud SÜSSEKIND, 2004, p. 121-122)

Esta avaliação de que o autor “secretamente desejasse o selo da boa editora” coloca em questão o movimento de denegação do mercado que é necessário acionar para justificar sua produção frente ao campo. Entretanto, no ciclo contemporâneo teremos empreendimentos cuja marca específica é a de se constituir como uma extensão do mercado cultural, diminuindo a ênfase dessa denegação. Neste sentido, as incubadoras literárias se valem do *habitus* adquirido e dos capitais simbólicos e culturais acumulados em diversas instâncias para proceder à mobilização de estratégias conscientes que objetivam a inserção de produtos e produtores no circuito de trocas do campo literário, ao qual o mercado cultural serve de lastro (e que inclui a aceitação dos “esquemas de promoções da mercadoria-livro” e da “escalada da fama” como atos legítimos dentro do jogo do campo). As incubadoras não pretendem, portanto, gerar um produto que possua *caráter artesanal* e abdicar do *esquema de promoções*. Em seu investimento para “a criação de um primeiro círculo de leitores” as estratégias assumidas pelas incubadoras literárias (e outros agentes recém-chegados) são símile das estratégias empreendidas pelas editoras estabelecidas. Como avalia Adriana Baggio em matéria<sup>11</sup> para o *Digestivo Cultural*, na consciência explícita e na prática material dos agentes contemporâneos, é possível perceber que

<sup>11</sup> <http://www.digestivocultural.com/colunistas/coluna.asp?codigo=1922> – Anexo, p. 178

Não é ruim ser produto. Aliás, imagino que este seja o status que muitos escritores almejam. Ser publicado, distribuído e divulgado, na lógica do mercado editorial, é ser considerado bom, capaz de despertar o interesse do leitor, capaz de gerar lucro. Assim, por mais que muitos dos novos escritores se criem e desenvolvam na web, é quando são publicados em papel que eles se realizam.

Temos aí, além de uma avaliação que pode ser considerada consonante com as práticas dos agentes, também a indicação extra de que os agentes que utilizam a internet como único meio de publicação parecem, salvo engano, não atingir o status de *autor* antes que sejam publicados e lidos no suporte material do livro, mesmo que esta publicação constitua apenas uma reprodução do material disponível online. O que almejam os agentes, portanto, é sua aceitação como *mercadoria simbólica legítima*, afastando-se de um paradigma artesanal e aproximando-se da lógica industrial.

Por tais motivos, a percepção de que um produto pertence à série literária parece ainda depender, em grande parte, do suporte material do livro em papel. Esta circunstância explica, em certa medida, por que o status de *autor* só é alcançado quando o produtor que pretende ser escritor tem sua obra impressa e incluída, assim, na comunidade de práticas e produtos que lhe dão sentido e o legitimam como manifestação do *habitus* do campo literário. Há também que se levar em consideração o fato de que ter o livro editado por uma editora estabelecida no campo, com alto capital simbólico, pode ser utilizado como marca final de consagração de um escritor recém-chegado, que a partir deste momento passa a ser percebido como estabelecido (mesmo que apenas provisoriamente).

O que estamos tentando demonstrar é que o processo de geração do produto cultural material que é o livro implica, subjetivamente, o cumprimento das progressivas etapas de legitimação que instituem o status literário, sendo que a legitimação aí intuída, no caso das incubadoras literárias, será diretamente proporcional ao acabamento do produto final: quanto mais *profissional* e *respeitável* (segundo as coordenadas heurísticas determinadas pelo estado do campo no momento da produção e no momento da recepção) parecer o produto final, maior será o status *literário* atribuído ao produto. A compreensão desta circunstância, já explicitada por Adriana Baggio, encontra ressonância em entrevista<sup>12</sup> concedida por Daniel Galera – na época editor da Livros do Mal – ao site *Prólogo*:

---

<sup>12</sup> [http://www.cabrapreta.org/ldm/clip\\_prologo.html](http://www.cabrapreta.org/ldm/clip_prologo.html) – Anexo, p. 181

Foi através da internet que divulguei meus textos desde que comecei a escrever contos e crônicas, lá por 1996. É um laboratório de criação fabuloso, permite troca de textos com outros autores, publicação, experimentos. E-mail, páginas pessoais, ICQ, processadores de texto, tudo isso ajuda a desenvolver a literatura. **Mas é assim que vejo a internet: um meio auxiliar, um complemento. Quando escrevo, imagino meu texto numa folha impressa. Gosto de livros, acho que apenas neles os textos se completam.** [grifo meu]

Tal panorama assume conotações específicas, principalmente em relação ao fenômeno das incubadoras literárias e sua ligação com os novos suportes e mídias introduzidas durante a revolução digital. Quanto a isso, podemos criar um contraste com o desenvolvimento do campo literário em outra situação histórica e geográfica para melhor perceber a dinâmica contemporânea. Segundo Chartier (1999 [1997], p. 16), o campo literário (francês) do século XIX possuía uma estrutura de divisão do trabalho claramente delineada, que separava o papel de autores daquele de editores, tipógrafos, distribuidores e livreiros. Esta divisão, fruto da revolução industrial da imprensa, se intensificou durante o século XX graças à ênfase profissionalizante e corporativa exercida desde dentro pela indústria cultural. Entretanto, a revolução digital parece oferecer oportunidades nas quais estes papéis se tornam miscíveis. Ainda segundo Chartier (idem), “um produtor de texto [no mundo eletrônico] pode ser imediatamente o editor, no duplo sentido daquele que dá forma definitiva ao texto e daquele que o difunde diante de um público de leitores”.

Veremos como há indícios de que as incubadoras literárias, algumas vezes motivadas e estruturadas pelo mundo digital, realizem a transposição deste modelo de autor-editor típico para o mundo do mercado editorial previamente constituído e no processo promovam a reorganização do campo literário, estabelecendo compromissos de estabilidade que atualizam o mercado editorial em relação às novas práticas do campo. Angélica Brum, no já citado artigo, ao analisar a agência da incubadora Ciência do Acidente, esclarece alguns dos parâmetros que determinam essa situação:

Um Macintosh usado, uma impressora a laser e uma sócia. O designer Joca Reiners Terron não precisou de muito para montar a Ciência do Acidente, que funciona desde 1999 em um dos quartos da casa dele. Histórias de editoras domésticas – ou quase – se repetem Brasil afora. Os avanços da tecnologia e a segmentação do mercado impulsionam a proliferação dos pequenos negócios. Em quase todos, faltam recursos e sobra autonomia. **Com apenas um ou, no máximo, dois proprietários, os catálogos dessas editoras acabam saindo a imagem e semelhança dos donos, que geralmente se dão ao direito de publicar livros que gostariam de ler ou escrever.** [grifo meu]

Como previamente mencionado, uma das estratégias que procuram assegurar e autorizar a transposição desses autores-editores é a tentativa de emulação formal do livro em sua materialidade, equiparando, pelo projeto gráfico, o produto *amador* da incubadora literária com o *produto profissional* das editoras estabelecidas, apostando nesta indiferenciação como um suporte de autorização frente ao campo. Segundo Patrícia Rocha, “o que faz uma editora pequena sobreviver é consenso entre editores iniciantes e veteranos: produzir livros bons, bem-feitos e coerentes com uma linha conceitual”, linha conceitual essa que é “a imagem e semelhança” dos “donos” do empreendimento. Este consenso quanto ao valor simbólico atribuído à qualidade plástica dos produtos reaparece, por exemplo, na matéria *Letras maiúsculas*, publicada<sup>13</sup> pela revista *Valor*, resultado de uma enquete que pretendia escolher e descrever as editoras mais importantes do campo literário brasileiro:

Numa referência aos requisitos de qualidade de uma editora, um dos votantes, o professor Sergio de Sá, da Universidade de Brasília, citou o **"cuidado no tratamento gráfico-editorial do produto, com uma identidade reconhecível à primeira folheada"**. Nos projetos tanto da Companhia das Letras quanto da Cosac Naify esse aspecto fez parte da própria criação da identidade da empresa. **"Pretendi ter uma marca, com a escolha da tipografia, do papel e até da entrelinha"**, diz Schwarcz. **"Dizem que Deus está nos detalhes. Nos livros isso é uma verdade absoluta."** Na Cosac Naify, a marca existe, mas, paradoxalmente, sua característica principal é uma diversidade extremada. [grifo meu]

É exatamente essa “identidade reconhecível à primeira folheada” e possuidor de uma “linha conceitual coerente” que os produtos de uma incubadora literária almejam. O principal objetivo de uma incubadora literária é a construção de marcas sensíveis capazes de delimitar sua posição dentro do campo literário contemporâneo e marcar sua presença lado a lado com os produtos de outras editoras de grande porte, detentoras do *habitus* e das práticas legítimas do campo.

Outro efeito identificável dessa estratégia de emulação do acabamento plástico ativada pelas incubadoras literárias é a construção de um contínuo perceptivo que capitaliza sobre o investimento publicitário das grandes editoras, no momento em que o valor simbólico ligado ao bom acabamento do projeto gráfico – inflacionado pelo investimento massivo nas campanhas de divulgação – migra do produto profissional para o amador. De

---

<sup>13</sup> <http://www.valor.com.br/arquivo/837369/letras-maiusculas> – Anexo, p. 185



acordo com Scarpit (1976 [1965], p. 20) “a beleza do livro moderno lhe confere, mesmo quando se trata de volumes deliberadamente funcionais, um valor estético quase literário”.

Por estes motivos, é possível afirmar que, de certo modo, o *habitus* que atribui o status distintivo a um “livro bonito” é inculcado pelos recursos publicitários, que demandam grandes investimentos monetários, inacessíveis aos agentes de uma incubadora literária. Em contrapartida, estes empreendimentos do tipo incubadora literária se valem do status estabelecido e das modernas técnicas de design e produção gráfica, cada vez mais acessíveis monetariamente, para criar um produto que se assemelhe – e, portanto, comungue do status – aos produtos das editoras estabelecidas e consagradas.

## 2 O LASTRO HISTÓRICO DO CONTEMPORÂNEO

As condições históricas do desenvolvimento dos empreendimentos editoriais no Brasil são marcadas por diversos falsos inícios. Segundo Hallewell (2005, p. 85), as primeiras tentativas de introduzir a impressão no país não partiram dos reconhecidos colonizadores, mas pelos holandeses em sua ocupação do Nordeste, por motivos administrativos, dado o desenvolvimento das instituições burocráticas coloniais a partir de meados do século XVII<sup>14</sup>.

A primeira tentativa por parte de empreendedores portugueses em produzir livros no território brasileiro se deu pelas mãos de Isidoro da Fonseca, por volta de 1740 no Rio de Janeiro. As razões que levaram Isidoro da Fonseca a tentar estabelecer uma prensa no Brasil são desconhecidas, uma vez que havia escassez de trabalhadores qualificados, um alto custo de equipamentos e suprimentos, além de uma diminuta oferta de papel. Hallewell calcula um máximo de “1250 fregueses em potencial” para o empreendimento de Isidoro:

Platt, falando do México no final do século XIX, estimou que, numa população de 10,5 milhões de pessoas, seis mil famílias pertenciam à classe alta (isto é, em nosso contexto, eram potenciais compradores de livros). Calculando a população brasileira em 1747 em 2,5 milhões de pessoas (uma estimativa bastante generosa) e **supondo que Isidoro tivesse acesso a todo o mercado nacional (o que, considerando a extensão do país e o isolamento mútuo das capitanias, beira o ridículo), podemos admitir que, nesta fase, ele pudesse contar com no máximo 1250 fregueses em potencial.** [grifo meu]

(HALLEWELL, 2005, p. 89)

Mesmo que esse estado de coisas estivesse instituído no Brasil oitocentista, isso não quer dizer que as condições próprias da produção dentro da colônia sejam os únicos entraves ao empreendimento autônomo por parte dos colonos. Havia, de fato, proibições legais, impostas pela Coroa Portuguesa, quanto às atividades comerciais e industriais permitidas na colônia. Por exemplo, em janeiro de 1785 “foram proibidas todas as manufaturas no Brasil” (HALLEWELL, 2005, p. 95), o que indica que o atraso no

---

<sup>14</sup> As tentativas holandesas não surtiram efeito, mas deixaram uma marca distintiva um tanto intrigante: o primeiro escrito que traz como colofão “impresso no Brasil, no Recife”, é o panfleto “A bolsa brasileira, mostrando claramente como os acionistas da Companhia das Índias Ocidentais foram lesados”, de 1647. Atualmente esse colofão é considerado falso, feito para proteger o impressor. Enquanto a exploração dos territórios coloniais feita pelos portugueses estava subordinada ao estado, na figura da Coroa Portuguesa, os holandeses já praticavam o capitalismo corporativo que marca a contemporaneidade. Vale ressaltar que a primeira corporação a ter suas ações comercializadas abertamente foi a holandesa Companhia das Índias Orientais.

desenvolvimento industrial do Brasil é fruto de uma política isolacionista por parte da administração colonial, que pretendia manter o território brasileiro em uma posição exclusiva de fornecimento de matérias-primas, tolhendo judicialmente qualquer tentativa em contrário. Ou seja, o Brasil, enquanto colônia, foi impedido ativamente, pela Coroa Portuguesa, de se desenvolver industrial ou comercialmente. Isso explica, em parte, o caráter *tardio* e *anômalo* (cf. HOBBSAWM, 2008 [1994], p. 77) do desenvolvimento brasileiro.

## 2.1 EVIDÊNCIAS DO RETROCESSO

Como já mencionamos na introdução, o desenvolvimento do campo literário no Brasil se alterna entre ciclos de maior e menor autonomia, entre um desenvolvimento maior e menor do mercado editorial, ora privilegiando certas formas literárias, ora desprezando outras. As duas primeiras décadas do século XX constituem uma baixa na ondulação histórica dos ciclos, o que faz Hallewell afirmar que

[...] qualquer escritor brasileiro que quisesse ver impressa uma obra sua deveria encomendá-la diretamente aos impressores, por sua própria conta, e depois incumbir-se da distribuição: era como se Paula Brito e Baptiste Louis Garnier nunca houvessem existido.

(HALLEWELL, 2005, p. 311-312)

Na análise desenvolvida pelo historiador (cf. 2005, p. 309-340) é reservado um espaço de destaque a Monteiro Lobato, que atuou, através de várias iniciativas, a partir do final da década de 10, no sentido de restabelecer um mercado editorial no campo literário brasileiro que valorizasse as produções nacionais. Enquanto Candido resume a ação de Monteiro Lobato desta forma:

[...] Monteiro Lobato fundou e desenvolveu sua editora, marcada por alguns traços inovadores: preferência quase exclusiva por autores brasileiros do presente; interesse pelos problemas da hora; busca de uma fisionomia material própria, diferente dos tradicionais padrões franceses e portugueses; esforço para vender por preços acessíveis sem quebra da qualidade editorial.

(CANDIDO, 2006 [1981], p. 232)

Hallewell, por sua parte, afirma que:

[...] foi em 1917 que um cafeicultor paulistano chamado José Bento de Monteiro Lobato deu os primeiros passos para o renascimento da atividade editorial brasileira e que iriam revolucionar as perspectivas do autor brasileiro.

(HALLEWELL, 2005, p. 312)

Através da seleção da figura de Monteiro Lobato como exemplo de empreendedor do mercado editorial, podemos perceber as condições precárias do campo literário brasileiro no começo do século XX. Um dos indícios dessa precariedade se superficializa no esforço que Monteiro Lobato precisou investir na construção de um sistema de distribuição capaz de ser mais amplo do que a distribuição feita exclusivamente por livrarias, uma vez que estas eram escassas no território. Ainda segundo Hallewell, tal estratégia

[...] proporcionou a Lobato uma rede de quase dois mil distribuidores espalhados pelo Brasil – em todo tipo de loja de varejo, de farmácias a padarias [...] No entanto, **esses dois mil eram pouco mais do que o número de pontos-de-venda disponíveis para o comércio de livros na França quase um século antes, ou seja, 564 livrarias e outros vendedores de livros em Paris e 922 nas províncias, totalizando 1486, em 1823!** [grifo meu]

(HALLEWELL, 2005, p. 320)

Para se ter uma ideia da dimensão do empenho de Lobato, basta citar uma passagem da carta de intenções que ele redigiu e enviou para estes diversos pontos comerciais espalhados por todo o país:

Vossa Senhoria tem o seu negócio montado, e quanto mais coisas vender, maior será o lucro. **Quer vender também uma coisa chamada “livros”?** Vossa Senhoria não precisa inteirar-se do que essa coisa é. **Trata-se de um artigo comercial como qualquer outro: batata, querosene ou bacalhau. É uma mercadoria que não precisa examinar nem saber se é boa nem vir a esta escolher.** O conteúdo não interessa a V.S., e sim a seu cliente, o qual dele tomará conhecimento através de nossas explicações nos catálogos, prefácios, etc. **E como V.S. receberá esse artigo em consignação, não perderá coisa alguma no que propomos.** Se vender os tais “livros”, terá uma comissão de 30 p.c.; se não vendê-los, no-los devolverá pelo Correio, com o porte por nossa conta. Responda se topa ou não topa. [grifos meus]

(LOBATO apud HALLEWELL, 2005, p. 320)

O primeiro fato que chama atenção nessa apresentação de oportunidade comercial redigida por Lobato é a caracterização do livro como “um artigo comercial como qualquer outro”, circunstância que rompe já de início com o paradigma do objeto especial que o livro recebe através da denegação monetária aludida por Bourdieu. Convém contrapor essa definição de Lobato, que coloca o livro ao lado do bacalhau, com a prática instituída contemporaneamente pelas grandes redes de livrarias de cobrar uma taxa de destaque para que os livros fiquem expostos nas vitrines.

Em matéria publicada na *Folha de São Paulo*<sup>15</sup>, “Livrarias cobram para dar destaque nas vitrines”, encontramos um exemplo muito ilustrativo desse embate entre a aceitação e a denegação do caráter econômico da circulação de produtos dentro do campo literário. Perguntados sobre a cobrança, por parte das livrarias, de uma taxa que vai de R\$ 700,00 a R\$ 2.000,00 para garantir o destaque em posições estratégicas por períodos de 15 dias a um mês nas lojas, a assessoria de imprensa da Editora Rocco afirma que “não existe nada disso”, enquanto o diretor de vendas da Ediouro garante que “todas [as editoras] fazem isso”. Esse embate sobre a existência ou inexistência da prática tem como intuito realizar a manutenção da aura artística que cerca a mercadoria em questão. Isso fica claro com a afirmação da editora Boitempo, segundo a qual tal prática é “um contra-modelo, pois trata o livro como uma mercadoria entre outras”.

Para Lobato, agindo em um mercado incipiente e contando com uma distribuição precária, assumir o produto livro como “uma mercadoria entre outras” é uma estratégia importante para a implantação de condições favoráveis a seu empreendimento. Afinal, o livro é uma mercadoria, e talvez seja uma mercadoria mais vantajosa ao varejo do que aquele bacalhau, uma vez que, segundo Lobato, o varejista não precisa se preocupar com a qualidade da mercadoria ou sua divulgação (e, na proposta de Lobato de venda por consignação, nem sequer com um investimento inicial). Essa estratégia pode ser considerada inovadora na época de atuação de Monteiro Lobato, e foi seguidamente reforçada pela implantação de um projeto visual capaz de atribuir destaque ao produto:

Perfeitamente consciente do valor publicitário de uma atraente aparência externa de sua mercadoria, Lobato continuou a agir dessa maneira: “Chamei desenhistas, mandei pôr cores berrantes nas capas. E também mandei pôr figuras!”.

(HALLEWELL, 2005, p. 326)

A ação de Lobato modificou as condições objetivas do campo literário, abrindo novos caminhos dentro de um mercado conservador, mais preocupado na manutenção das posições estabelecidas do que na criação de espaços para os recém-chegados. Neste sentido, há que se destacar também a predileção que Lobato teve em editar produtores que estivessem iniciando sua trajetória dentro do campo. É por este motivo que ele pode afirmar:

---

<sup>15</sup> <http://www1.folha.uol.com.br/fsp/ilustrad/fq1203200606.htm> – Anexo, p. 190

**“Fui um editor revolucionário. Abri as portas aos novos. Era uma grande recomendação a chegada dum autor totalmente desconhecido – eu lhe examinava a obra com mais interesse.** Nosso gosto era lançar nomes novos, exatamente o contrário dos velhos editores que só queriam saber dos ‘consagrados’.” Se algum destes se apresentava era polidamente dispensado: “Você já está graúdo, já tem nome. Arrume-se lá com o Garnier ou o Alves. Nós aqui somos para os que se iniciam”. [grifo meu]

(LOBATO apud HALLEWELL, 2005, p. 320)

A ênfase no recém-chegado aí demonstrada poderá ser encontrada também na ação das incubadoras literárias, com a ressalva de que, no caso das incubadoras, não se faz necessário um grande investimento para a criação de um mercado ou de uma rede de distribuição, pois, como veremos, tais aparatos já estão dados dentro do campo literário contemporâneo.

Portanto, os processos de inserção de um recém-chegado nesse período do começo do século XX ainda dependiam de casos extraordinários, como é o caso de Lobato, ou da iniciativa individual dos produtores recém-chegados, sem que houvesse um conjunto de práticas estabelecidas e já trilhadas. É neste sentido que devemos interpretar a seguinte avaliação de Hallewell:

O fato de aparecer no livro o nome de um editor não exclui a possibilidade de o próprio autor ter assumido os custos da edição. Manuel Bandeira, por exemplo, pagou todas as edições de seus poemas até 1940. Houve até nomes fictícios de editoras, inventadas pelo autor para aumentar as chances de venda do livro, como as Edições Pindorama, cujo nome foi utilizado por diversos poetas de Belo Horizonte. **Contudo, o público dos modernistas dos anos de 1920, como já indicamos, era tão limitado que, de modo geral, o máximo que podiam esperar era serem publicados em pequenas revistas, como *Klaxon* e *Festa*. Existiu de verdade uma Editora Klaxon de livros, mas, como a Pindorama, não passou de um conjunto de obras editadas por conta dos autores. Um vínculo efetivo entre a nova literatura e a nova atividade editorial só viria a estabelecer-se com o surgimento da José Olympio, em meados da década de 1930.** [grifo meu]

(HALLEWELL, 2005, p. 325-326).

Um dado interessante a ser ressaltado desse panorama é a noção, falsa, da trivialidade da autopublicação. Se no ciclo contemporâneo é fácil imaginar e listar as várias vias de autopublicação disponíveis dentro do campo editorial, há que se chamar atenção ao fato de que tais vias não são, historicamente, uma disponibilidade constante. Basta lembrar que até o estabelecimento de empreendimentos editoriais e oficinas gráficas economicamente independentes, os livros editados dependiam de uma permissão por parte

da Corte e de uma avaliação por parte da Inquisição (como é o caso, por exemplo, de *Os Lusíadas*).

A autopublicação, por mais corriqueira que nos pareça atualmente, trazia também entraves aos recém-chegados devido ao alto custo de produção em épocas sem as facilidades técnicas e industriais das quais o ciclo contemporâneo dispõe. Também cabe salientar que a autopublicação não é uma garantia de inserção dentro do campo literário, uma vez que uma obra, para circular dentro do campo, depende de fatores que vão além de sua existência enquanto objeto material. Sem a crítica, a recomendação e a distribuição ampla, uma obra autopublicada pode ter o mesmo impacto de um manuscrito engavetado.

## 2.2 UMA PEDRA DE TOQUE: O CICLO DE 30

Os desenvolvimentos posteriores, que já contam com as modificações introduzidas por Lobato, permitem afirmar que, no período que vai de 1930 até pelo menos o final de 1950, observamos um rápido desenvolvimento do campo literário, o que propiciou, primeiro, o surgimento de inovações formais, e, depois, a cristalização destas inovações em padrões de gênero (romance urbano, romance regionalista, romance intimista, etc.). Nesse momento, a proliferação de novos autores coincide com a fundação de novas editoras e a modernização de antigos projetos editoriais, reacomodando o espaço do literário dentro da indústria cultural.

Candido (2006 [1981], p. 219) afirma que “quem viveu nos anos de 1930 sabe qual foi a atmosfera de fervor que os caracterizou no plano da cultural”. Essa sensível efervescência é tributária do golpe getulista de 24 de outubro de 1930, que marca o início de profundas modificações na macroestrutura do campo do poder, do campo político, do ensino, da cultura e dos meios de comunicação de massa brasileiros, modificações cujas consequências ainda podem ser sentidas hoje, e que estavam em franco desenvolvimento nas décadas da Era Vargas.

Este ciclo pode ser delimitado imprecisamente como começando em meados dos anos vinte e se estendendo até, pelo menos, o final da década de cinquenta. Em geral este primeiro ciclo é referido pelos manuais de literatura escolares como o período do *romance de 30*, sendo que, politicamente, corresponde – a partir de 30 – ao período do Governo Provisório (30-34), do Governo Constitucional (34-37), do Estado Novo (37-45), e da última

década da Era Vargas, no qual Getúlio reassume o poder democraticamente, depois de um afastamento de cinco anos (46-51), e se mantém até seu suicídio, em 54.

Dentre as diversas modificações operacionalizadas pelo governo Vargas, podemos citar a reforma do ensino (através da atuação do ministro Gustavo Capanema e seu chefe de gabinete, Carlos Drummond de Andrade), circunstância que estrutura as disposições favoráveis ao desenvolvimento do campo cultural. Para Candido, mesmo que estas reformas não tenham sido começadas pelo movimento revolucionário de 30, estando já postas e propostas durante a década de 20, é só a partir do novo governo que tais reformas são implementadas em toda a extensão do país (cf. 2006 [1981], p. 220). O crítico define da seguinte forma o paradigma que foi hegemônico neste momento:

Os ideais dos educadores, desabrochados depois de 1930, pressupunham de um lado a difusão da instrução elementar que, conjugada ao voto secreto (um dos principais tópicos no programa da Aliança Liberal), deveria formar cidadãos capazes de escolher bem os seus dirigentes; de outro lado, pressupunham a redefinição e o aumento das carreiras de nível superior, visando renovar a formação das elites dirigentes e seus quadros técnicos; mas, agora, com maiores oportunidades de diversificação e classificação social. **Tratava-se de ampliar e “melhorar” o recrutamento da massa votante, e de enriquecer a composição da elite votada.** [grifo meu]

(CANDIDO, 2006 [1981], p. 221-222)

Mesmo que seja admissível o fato de que tais transformações não pudessem ser consideradas uma verdadeira revolução educacional, pois incidiam principalmente sobre os contingentes de elite, é preciso, ainda segundo Candido, ponderar tal panorama com a constatação do aumento de escolas médias e de ensino técnico sistematiza. Além disso, a década de 30 viu surgir a primeira Universidade *de fato* do país, com a fundação da Universidade de São Paulo, em 1934, que, segundo o crítico (formado nesse período), “alterou o esquema tradicional das elites”, integrando em um sistema coerente e autodependente várias disciplinas, o que acabou por destruir a aura de “nobreza funcional” imbuída nas faculdades de direito, medicina e engenharia, que em seu isolamento autossuficiente adquirira uma “importância equivalente ao papel dos seus graduados na vida política e administrativa do país” (idem, p. 222). Outro fator importante é o surgimento das cadeias de rádio difusão, que ampliaram a distribuição dos discursos de unidade social e política, além de criar uma comunidade virtual para o desenvolvimento de uma identidade nacional.



A partir dessa situação, é preciso esclarecer que a hipótese que está sendo montada parte de um pressuposto comparativo calcado na suposição de que a história do campo literário brasileiro referente a este “ciclo de 1930” pode ser comparada por homologia, segundo o desenvolvimento da indústria editorial e das posições assumidas pelos autores e editores dentro do campo, com o “ciclo contemporâneo”. Um dado pontual, mas muito importante para o campo literário, que ressalta a homologia entre os ciclos é o fato de que em 10 anos houve um aumento de 110% no número de estudantes em cursos de graduação, que passou de 3 milhões para 6,5 milhões<sup>16</sup>. O surgimento de novas tecnologias de difusão informacional, que no ciclo contemporâneo corresponde ao advento da Internet, também deve ser considerado um equivalente da ampliação do acesso ao rádio e à televisão, guardadas as diferenças entre o modo centralizado de produção de conteúdo (rádio e televisão) e o modo distribuído de produção permitido pela internet.

As obras literárias de ficção do ciclo de 1930 possuem uma grande variabilidade de formas, mas a despeito disso o processo de canonização e consagração dos produtos culturais, do qual participam críticos, autores e intelectuais, reservou um nicho específico para a literatura, a caracterizando (com relativa propriedade, mas desnecessária generalidade) pela eleição de um paradigma que se pretende válido por ser capaz de selecionar algumas obras que vieram a ser conhecidas como *clássicas* do período. Vamos agora analisar como esse paradigma, que identifica de modo explícito o posicionamento político-ideológico dos autores, é um dos itens que diferenciam o ciclo de 30 do ciclo contemporâneo, mas que, ao mesmo tempo, interagem dialeticamente com o campo, gerando as condições a partir das quais poderemos identificar a homologia proposta. Inicialmente, vamos selecionar a avaliação de Sérgio Miceli sobre alguns dos aspectos do campo neste ciclo, na qual o autor afirma que:

---

<sup>16</sup> <http://portal.inep.gov.br/web/censo-da-educacao-superior> – não reproduzido no Anexo.

Num período de intensa concorrência ideológica e intelectual entre diversas organizações políticas (integralismo, Igreja, forças de esquerda), **o romance converteu-se em móvel importante da luta em torno da imposição de uma interpretação do mundo social a um público emergente**: os grupos de esquerda classificavam as obras dos romancistas identificados com a Igreja de romances “introspectivos” ou “psicológicos”, os críticos de direita ou de tendências espiritualistas rotulavam as obras dos militantes de esquerda de romances políticos em sentido pejorativo, ou seja, como obras de propaganda e proselitismo. [grifo meu]

(MICELI, 2001 [1970], p. 159)

Candido, por sua vez, identifica pelo menos três grandes tendências: uma chamada “romance do Nordeste”, de que participam autores como Graciliano Ramos, Raquel de Queirós, José Lins do Rego e o primeiro Jorge Amado; um certo urbanismo católico-pequeno-burguês, do qual são representantes Otávio de Faria, Cornélio Pena e Lúcio Cardoso; um *centrão*, sem a dureza realista do “romance do Nordeste” ou a angústia dilacerante católico-burguesa, e sem pender ideologicamente para esquerda ou direita, representado por escritores como Marques Rebelo, Ciro dos Anjos e João Alphonsus; e, por fim, os “radicais urbanos”, dos quais cita Dionélio Machado e Erico Verissimo, ambos do Rio Grande do Sul.

Em concordância com a avaliação de Miceli feita na citação acima, Candido afirma que “geralmente estas diversas orientações eram concebidas pelos autores e apresentadas pela crítica de um ponto de vista disjuntivo: um ou outra” (cf. 2006 [1979], p. 247). É do centro dessas renegociações que surge a caracterização que diz respeito à ênfase regionalista que algumas obras apresentam, e que pode ser definida como a figuração do processo de desmantelamento das oligarquias rurais que possuíam a posição dominante no campo do poder no Brasil. Outra característica selecionada pelo processo de canonização que tal literatura sofreu é a ênfase realista das obras, tributária dos procedimentos composicionais desenvolvidos sob os influxos da Revolução Burguesa ocorrida no par Inglaterra-França, e a partir daí disseminadas e refratadas pelas condições específicas de países como Portugal e Rússia. Avaliando tal situação, vamos selecionar um momento em que Candido constrói uma descrição deste ciclo histórico, uma descrição que toma a forma da multiplicidade embriagante proporcionada pela introdução do romance realista cuja forma pretendia a análise (dos costumes, dos estratos sociais, da região e das relações de poder) a partir da qual se superficializavam aquelas visões de mundo orientadas pelas tendências e afiliações políticas.

Foi com efeito notável a interpenetração literária em todo o Brasil depois de 1930, quando um jovem, digamos do interior de Minas, ia vivendo numa experiência feérica e real a Bahia, de Jorge Amado, a Paraíba ou o Recife, de José Lins do Rego, a Aracaju, de Amando Fontes, a Amazônia, de Abguar Bastos, a Belo Horizonte, de Ciro dos Anjos, a Porto Alegre, de Erico Verissimo ou Dionélio Machado, a cidade cujo rio imitava o Reno, de Viana Moog. **Foi como se a literatura tivesse desenvolvido uma visão renovada, não convencional, do seu país, visto como um conjunto diversificado mas solidário.** [grifos meus]

(CANDIDO, 2006 [1981], p. 227)

Essa “visão renovada do seu país”, nos termos de Candido, ou “a luta pela imposição de uma interpretação do mundo social”, nos termos de Miceli, também se encontra simbolizada na multiplicação de estudos histórico-sócio-político-antropológicos, ensejados, de um lado, pelas disposições políticas da Era Vargas, e de outro pela modificação do panorama acadêmico, que acompanhou com grande interesse as primeiras publicações de obras – teóricas, jornalísticas e ficcionais – orientadas pelo ideário marxista, além de contar com a “contribuição de professores e pesquisadores estrangeiros, temporários ou definitivamente radicados no Brasil, como Samuel Lowrie, Claude Lévi-Strauss, Roger Bastide” etc. (CANDIDO, 2006 [1981], p. 231).

Foi o momento de investigação acadêmico-intelectual dos fundamentos da cultura e história brasileira, que viu surgir a publicação de *Casa-grande & Senzala* (1933), de Gilberto Freyre, *Raízes do Brasil* (1935), de Sérgio Buarque de Holanda, *Formação do Brasil Contemporâneo* (1942), de Caio Prado Júnior, e a *Formação da Literatura Brasileira: momentos decisivos*, de Antonio Candido, publicada em 1952 mas em desenvolvimento desde 1940. No segmento editorial do campo literário brasileiro, tal movimento de interpretação da “realidade brasileira” se objetivou pela criação de diversas coleções que reuniam os “estudos brasileiros”. Candido constrói o seguinte panorama destas coleções:

Antes de qualquer outra a *Brasiliana*, fundada e dirigida por Fernando de Azevedo na Companhia Editora Nacional; e ainda: *Coleção Azul*, da Editora Schmidt; *Problemas Políticos Contemporâneos* e *Documentos Brasileiros*, da José Olympio (esta, dirigida primeiro por Gilberto Freyre e depois por Otávio Tarquínio de Souza, ainda<sup>17</sup> existe sob a direção de Afonso Arinos de Melo Franco); *Biblioteca de Divulgação Científica*, dirigida por Artur Ramos, na Editora Civilização Brasileira etc.

(CANDIDO, 2006 [1981], p. 230)

---

<sup>17</sup> O artigo aqui citado, “A Revolução de 30 e a Cultura”, foi texto de uma apresentação realizada em 1980 no Simpósio sobre a Revolução de 30, promovido no mês de outubro, em Porto Alegre, pela UFRGS. Ou seja, o “agora” do autor é o ano de 80.

Estas circunstâncias parecem ter modificado o *habitus* do campo literário no que diz respeito às estratégias de inserção executadas pelos recém-chegados, modificação que se encontra objetivada deste modo por Candido: “Em meados do decênio de 1930, Plínio Barreto pôde escrever que, assim como na geração anterior os jovens procuravam se afirmar através de um livro inaugural de versos, os de então tendiam a fazê-lo por meio do ensaio de cunho sociológico” (idem, p. 231). Se este é o caso para os recém-chegados no ciclo de 1930, no ciclo contemporâneo teremos a formação de incubadoras literárias, o investimento dos recém-chegados na organização de feiras ou eventos culturais (a marca do “agitador cultural”) ou a presença em canais estabelecidos de crítica e divulgação (os blogs de editoras e colunas jornalísticas de cultura).

A se somar a este estado de coisas, Candido cita os seguintes elementos da literatura produzida durante os anos 1930-1940, já presentes – como projeto realizado parcialmente – no ideário modernista de 1920, e que encontraram as disposições favoráveis à sua normalização e generalização: “É o caso do enfraquecimento progressivo da literatura acadêmica; da aceitação consciente ou inconsciente das inovações formais e temáticas; do alargamento das ‘literaturas regionais’ à escala nacional; da polarização ideológica.” (CANDIDO, 2006, p. 224). Sobre tal perspectiva, ainda podemos salientar que Candido marca enfaticamente sua posição como partidário do modernismo paulista de 1922:

Na verdade, **quase todos os escritores de qualidade acabaram escrevendo como beneficiários da libertação operada pelos modernistas**, que acarretava a depuração antioratória da linguagem, com a busca de uma simplificação crescente e dos torneios coloquiais que rompem o tipo anterior de artificialismo. [grifo meu]

(CANDIDO, 2006 [1981], p. 225)

Entretanto, tal “libertação” estava, também, em atividade em campos culturais e literários internacionais que despejavam seus produtos sobre o campo brasileiro, o que deixa entrever que a ênfase de Candido é um subproduto de seu entendimento estritamente “sistemático” do desenvolvimento do campo literário, sem levar em conta as tensões polissistêmicas em jogo. Acredito que, sem diminuir os méritos da análise de Candido, seria mais proveitoso figurar tais modificações ocorridas no campo literário brasileiro durante o ciclo de 1930 como produto do processo da interação dialética entre o

superstrato transnacional e o substrato nacional, sendo que um dos efeitos deste processo foi a legitimação desde fora, dos procedimentos “inaugurados” pelos modernistas de 1922.

Neste sentido, podemos identificar, além das pressões formativas, a importação de formas literárias provenientes da metrópole-referência (os Estados Unidos e o mercado editorial centrado nas grandes casas editoriais de Nova Iorque) que viria assumir o lugar de destaque das nações europeias, enfraquecidas pela Primeira Guerra Mundial (1914-1918) e suas consequências duradouras, e depois solapadas pela Segunda Guerra Mundial (1939-1945). Segundo Miceli,

Os livros de aventuras, os romances policiais, os idílios de amor improváveis no estilo “flor de laranjeiras” e as biografias romanceadas eram os gêneros de maior vendagem: as obras do criador de Tarzan, os romances épico-históricos de Alexandre Dumas e Rafael Sabatini, os folhetins de Charlie Chan, as obra de Disney, Lee Falk, as novelas açucaradas de M. Delly, Bertha Ruck, as biografias edificantes de Maurois, Emil Ludwig, Paul Frischauer, as histórias de detetive de E. Wallace, Horler, Rohmer, **os manuais de viver que difundiam as receitas norte-americanas em todos os domínios do estilo de vida concentram boa parcela dos investimentos editoriais numa conjuntura bastante favorável à substituição de importações no mercado interno de bens simbólicos e, em especial, no setor editorial.**

Em meio às novas condições resultantes da crise de 1929 e, mais adiante, em virtude da impossibilidade de continuar importando livros portugueses e franceses com o início da Segunda Guerra Mundial, afrouxam-se os laços de sujeição cultural. **A nova correlação de forças no plano internacional ensejou nas condições de dependência dos países periféricos mudanças de peso, que não se limitavam à troca de sede hegemônica, os Estados Unidos em lugar da Europa. A importação de bens culturais subsistiu, mas com feições distintas do que ocorria na República Velha. Doravante, em vez de venderem as edições originais de obras estrangeiras, os editores adquirem os direitos de tradução das obras, vale dizer, a produção destinada ao mercado interno acaba suplantando a produção estrangeira diretamente importada na língua original.** [grifos meus]

(MICELI, 2001 [1970], p. 147)

A mudança da feição da subordinação cultural, que substitui a importação direta pela reprodução e adaptação local dos produtos da metrópole, fez com que o ciclo em questão fosse marcado pelo surgimento de casas e projetos editoriais que pretendiam modernizar a circulação dos bens culturais ligados ao campo literário, através de inovações estéticas (em relação às formas) e industriais (em relação ao mercado) que estivessem de acordo com os paradigmas produtivos metropolitanos. De modo desigual, mas combinado a esta circunstância, esta mesma forma de subordinação cultural trouxe consigo um retorno do

brasilianismo, um aprofundamento das questões regionais, que a gora precisavam ser recolocadas sob o olhar vigilante e ordenador de outra metrópole.

As mudanças na educação, na literatura e nos estudos brasileiros repercutiram na indústria do livro, desde o projeto gráfico até a difusão; mas sobretudo quanto à matéria preferencial das suas páginas, cada vez mais receptivas aos autores novos integrados nas tendências do momento. **Pode-se dizer que, reciprocamente, essas tendências foram estimuladas pelo livro renovado, na medida em que os autores procuravam se ajustar à preferência da moda e dos editores – como, por exemplo, o “romance social” e os estudos brasileiros.** [grifo meu]

(CANDIDO, 2006 [1981], p. 231)

As transformações pelas quais passou o campo literário durante este período acompanham, homologamente, as transformações socioeconômicas que resultaram na translação do polo de poder dos centros rurais-agrícolas para os centros urbanos-industriais. Tal ímpeto industrializante e urbanista, que ao mesmo tempo é produto das mudanças no contexto socioeconômico transnacional e produz um reforço amplificador de tais mudanças, também incide sobre o mercado e o campo literário. Como explicitado por Miceli,

O surto editorial da década de 30 é marcado pelo estabelecimento de inúmeras editoras, por fusões e outros processos de incorporação que ocorrem no mercado editorial e, ainda, **por um conjunto significativo de transformações que acabaram afetando a própria definição do trabalho intelectual: aquisição de rotativas para impressão, diversificação dos investimentos e programas editoriais, recrutamento de especialistas para os diferentes encargos de produção e acabamento, inovações mercadológicas nas estratégias de vendas –** implantação do serviço de reembolso posta, contratação de representantes e viajantes, etc. –, mudanças na feição gráfica dos livros, com o intento de ajustar o acabamento das edições às diferentes camadas do público, e, sobretudo, empenho das principais editoras em verticalizar o processo produtivo e diversificar suas atividades. [grifo meu]

(MICELI, 2001 [1970], p. 148)

Outra modificação importante presente na conjuntura do ciclo de 1930 é o surgimento das condições que permitiram a alguns escritores dedicar-se integralmente à produção literária como uma atividade profissional de retorno monetário garantido (cf. idem, p. 187). Para assumir estas posições, foi necessário que os escritores se familiarizassem com as novas formas culturais presentes no contexto sócio-mercado brasileiro, tal como histórias em quadrinhos, romances policiais, o cinema e a música, em grande parte importados agora dos Estados Unidos, e que substituíam “os modelos narrativos consagrados na Europa do século XIX” (cf. ibidem).

Tais tendências (a importação de formas, a modificação do papel do autor, uma nova hegemonia ideológica) deram forma madura ao estado do campo na fase final desse ciclo, fase essa que serviu de palco para a performance de produtores que viriam a ser considerados a ponta de excelência da ficção brasileira. Sobre o processo de transição geracional, Candido afirma que os sucessores das inovações desenvolvidas no começo do ciclo promoveram a “consolidação da média”: “O que antes era exceção tornou-se rendimento normal, e se houve menos *erupções* de elevada criatividade, houve maior número de bons livros do que em qualquer outro momento da nossa ficção” (CANDIDO, 2006 [1979], p. 248).

Esquemáticamente, podemos perceber como, nesta nova conjuntura que dá forma ao ciclo, os agentes que pretendiam assumir as posições de acesso disponíveis no campo literário e intelectual necessitavam “adquirir a competência cultural” exigida no trabalho de adaptação das formas introduzidas, funcionando como mediadores culturais que respondiam às demandas dos mercados e públicos, formatados, por sua vez, pela hegemonização da influência norte-americana, através da importação de formas mercadológicas, administrativas e sociais, além das formas narrativas que as acompanham e legitimam (a ciência, a história, as ficções).

Tal hegemonização entrou em choque com os mecanismos de legitimação estabelecidos pela influência europeia do pré-guerra e que dependiam de instâncias acadêmicas e eruditas que concediam a consagração intelectual e artística (cf. MICELI, 2001 [1970], p. 185). No ciclo de 1930, devido a esse fato, o segmento mercadológico do campo literário passou a ditar, diretamente ou por denegação dos agentes, os paradigmas de legitimação cultural, o que fortaleceu a posição dos editores dentro do campo.

Vamos selecionar duas editoras de destaque deste período para analisar alguns aspectos do funcionamento do campo. A primeira é a Editora Globo, que teve o gaúcho Henrique Bertasso como editor-chefe desde 1919, e que a partir de 1928 iniciou um programa editorial regular comparável a um grande empreendimento. Segundo Candido,

**Importante foi a atuação da Editora Globo, de Porto Alegre, que passou do livro didático para a literatura, divulgando os novos valores do Rio Grande do Sul e uma quantidade de autores estrangeiros contemporâneos, tudo isso com a colaboração de Erico Verissimo como conselheiro editorial e tradutor.** A Globo distribuía, gratuitamente, a título de propaganda, o folheto periódico *Preto e Branco*, que desempenhou uma boa tarefa de popularização cultural pelo país afora, graças às notícias informativas e críticas sobre escritores brasileiros e estrangeiros editados pela casa. [grifo meu]

(CANDIDO, 2006 [1981], p. 233)

O folheto *Preto e Branco*, citado por Candido, é um exemplo do tipo de estratégias executadas pelos agentes editoriais do campo literário que conjugam ganhos de capital simbólico e monetário, ao mesmo tempo em que fortalecem o processo de autonomização do campo. Como indicado na descrição feita por Candido, Bertasso estabeleceu uma parceria vantajosa com o escritor Erico Verissimo, competente mediador das formas culturais da nova hegemonia. Miceli analisa a parceria Bertasso-Veríssimo da seguinte maneira:

Sem sombra de dúvida, sua carreira intelectual [de Veríssimo] coincide na íntegra com o surto havido no mercado do livro, fazendo com que a diversidade de suas obras **nesse primeiro período retrate em close as demandas que lhe fazia a Editora Globo. A rigor, torna-se quase impossível estabelecer um relato de sua trajetória intelectual, vale dizer, os gêneros em que investiu, as problemáticas que converteu em matéria ficcional, os padrões narrativos que adotou, sem referi-la às encomendas e solicitações que se via obrigado a atender: a “cozinha” da revista [da Globo], os encargos como “olheiro” de autores e títulos novos a serem comprados, traduzidos e editados, e demais tarefas que lhe cabiam como conselheiro editorial.** [...] Não fossem a existência da Globo em nível regional e, ainda mais, as possibilidades de levar a cabo um projeto editorial em escala nacional, em concorrência com as principais editoras do Rio e de São Paulo, é quase certo que Erico não teria tido a oportunidade de deslanchar sua capacidade produtiva na mesma medida, tornando-se, na hipótese mais otimista, um letrado provinciano. [grifo meu]

(MICELI, 2001 [1970], p. 193)

Concomitantemente, no Rio de Janeiro, estava em atividade a José Olympio Editor, considerada por Candido como “a mais característica deste período”. Segundo Candido, “José Olympio pode ser considerado verdadeiro herói cultural”, devido ao espaço privilegiado dedicado à publicação de produtores recém-chegados ao campo literário e intelectual. Outra das inovações propagadas pela JOE foi a modernização do projeto gráfico, ao abrir espaço (homologamente) aos produtores recém-chegados ao campo das artes



plásticas, estratégia consensual empregada por várias outras editoras do ciclo. Segundo Candido,

[Estas casas] confiaram também nos jovens artistas que trouxeram para as capas e ilustrações as conquistas das artes visuais do decênio anterior, incorporando à sensibilidade média o que antes ficara confinado aos amadores esclarecidos. Assim, insensivelmente, o leitor se familiarizou com o Cubismo, o Primitivismo, o Surrealismo, as estilizações do Realismo – nas capas de Santa Rosa, Cícero Dias, Jorge de Lima, Cornélio Pena, Fúlvio Penacchi, Clóvis Graciano, João Fahrion, Edgard Koetz e outros.

(CANDIDO, 2006 [1981], p. 233)

As transformações do campo literário brasileiro apresentadas durante o ciclo de 1930 são possibilitadas, em parte, pelo aumento quantitativo do público leitor, resultado direto da urbanização de grandes contingentes da população brasileira – o que coloca os migrantes anteriormente isolados no contexto rural em contato com os produtos industrializados do campo cultural – e das sucessivas ondas de imigrantes que desembarcam em nossas praias, estimulados por incentivos governamentais que favoreciam ambos os grupos, ao mesmo tempo em que os capitalizavam como mão de obra que, nas ocasiões em que não era barata, era especializada. Nesta conjuntura sócio-histórica, além das formas próprias ao contexto do campo literário brasileiro, Miceli insiste na atuação de outras formas presentes nos produtos culturais:

[...] a extensão do contingente de leitores exerceu influência sobre os gêneros que acabaram se firmando de um ponto de vista estritamente comercial. **O primeiro posto da literatura de ficção – e, nessa categoria, a predominância dos romances de amor, de histórias policiais e de livros de aventuras – deve-se em ampla medida à expansão da parcela de leitores recrutadas nas novas camadas médias, que redundou no aumento da demanda por obras de mero entretenimento.** Esse novo público constitui-se por força das mudanças ocorridas na hierarquia de ocupações do setor terciário dos principais centros urbanos, impulsionado pelo aumento dos postos técnicos e de gestão nos setores público e privado e pela expansão considerável do número de portadores de diplomas superiores nas áreas das profissões liberais. [grifo meu]

(MICELI, 2001 [1970], p. 155)

O progressivo inchaço populacional pelo qual passaram os centros urbanos em vias de industrialização disponibilizou as condições para a formação de um proletariado adequado ao desenvolvimento do capitalismo industrial, caracterizado principalmente pela formação de um contingente rotativo de trabalhadores desmobilizados, cuja função estrutural é aquela da mão de obra excedente. A ação do proletariado industrial, por sua

vez, permite o desenvolvimento do mercado interno, com maior ênfase no segmento varejista, capaz de fazer disparar a acumulação e o giro de capital. Como afirma Candido,

[...] se pensarmos nas camadas intermediárias (que aumentaram de volume e participação social depois de 1930), a melhora foi sensível graças à difusão do ensino médio e técnico, que aumentou as suas possibilidades de afirmação e realização, de acordo com as necessidades novas do desenvolvimento econômico.

(CANDIDO, 2006 [1981], p. 234)

É nesta posição intermediária, entre os detentores dos meios de produção industrial de larga escala e os proletários (excedentes ou não), em que são consolidadas as disposições necessárias ao crescimento do público leitor: o contingente populacional inserido na zona intermédia reverte parte de seu capital econômico excedente em produtos e serviços voltados à transformação qualitativa de suas condições objetivas de existência, sendo uma parte destinada aos bens simbólicos, que podem vir tanto na forma de investimento na escolarização quanto na forma de lazer cultural. Deste modo,

As transformações do panorama editorial se devem às mudanças por que passava o sistema de ensino. A abertura das primeiras faculdades de educação, de filosofia, de ciências e letras, a criação de novos cursos superiores, a reforma dos currículos, com a introdução de disciplinas recém-consolidadas, os impulsos que recebeu o ensino técnico e profissionalizante, decerto moldaram o ritmo e as feições que assumiu o surto editorial. A farta produção de obras pedagógicas acompanhou de perto os lances do enfrentamento entre as diversas correntes de educadores profissionais que buscavam firmar suas posições diante das reformas empreendidas pelo Estado.

(MICELI, 2001 [1970], p. 155)

Essa classe média procura, pela acumulação de bens e capital simbólico, aproximar-se da posição de dominância do campo do poder, ocupado pelas oligarquias industriais e políticas. Em sua busca, amplia dialeticamente o interesse pelos produtos do campo literário, ao mesmo tempo em que gera as disposições necessárias à expansão do público leitor.

De certo modo, podemos afirmar que a presença de formas transnacionais, a parceria entre autor e editor, a abertura a agentes recém-chegados e a modificação do projeto gráfico de acordo com as sobredeterminações de outros campos, são características que encontraremos adiante na atividade das incubadoras literárias, e que serão saudadas, contemporaneamente, por uma parcela da recepção legitimadora do campo literário, como

*historicamente inovadoras*. Quanto a isso, é possível afirmar que esse *esquecimento estratégico* é uma das manobras da estrutura mercadológica capazes de fazer novos recém-chegados se adequarem às pressões do mercado, sempre em busca da *novidade*.

Outra característica do ciclo de 1930, a saber, o papel de mediadores culturais assumido pelos agentes do campo literário, que fazem a transposição e recodificação dos produtos da metrópole para o contexto local, também se encontra em atividade no ciclo contemporâneo, e é uma circunstância igualmente proveitosa ao acúmulo de capital simbólico e monetário dentro do campo.

Tais estratégias podem ser consideradas como fazendo parte do conjunto de caminhos que garantem a legitimação e a consagração dos empreendimentos no campo, e podemos considerar, ainda, que foram introduzidas, pela primeira vez, no grande setor editorial do campo literário brasileiro durante o ciclo de 1930 que aqui analisamos. Também estão presentes no ciclo contemporâneo o crescimento da população e do capital da classe média, a expansão do ensino universitário e médio, as transformações do parque industrial e do campo econômico pela implantação de novos procedimentos técnicos e mercadológicos – características macroestruturais que reforçam a homologia entre os ciclos. Segundo Casanova, esta acumulação, que no caso brasileiro liga o ciclo de 1930 ao ciclo contemporâneo, pode ser explicada por uma dinâmica na qual:

[...] o patrimônio linguístico-literário também está ligado a um conjunto de procedimentos técnicos elaborados ao longo da história literária, de pesquisas formais, de formas e coerções poéticas ou narrativas, de debates teóricos e de invenções estilísticas que enriquecem a gama das possibilidades literárias.

(CASANOVA, 2002 [1999], p. 34)

### 2.3 INTERDIÇÕES E COOPTAÇÕES

Vamos tratar agora dos travamentos ideológicos sofridos pelo campo da produção literária e cultural durante o ciclo que vai da instituição da Ditadura Militar em 1964 até os desenvolvimentos subsequentes que conformam as décadas que incluem o processo de redemocratização, travamentos esses que sobredeterminaram macroestruturalmente tanto a produção quanto a circulação dos produtos simbólicos. Segundo a avaliação de Flávio Carneiro,

A ditadura que se radicaliza no final dos anos 60 e se estende por toda a década de 70 será marcada, entre outras coisas, pela **rígida censura à produção intelectual e artística, o que, por sua vez, irá gerar uma literatura de combate**, cujo adversário aparece de forma bem definida: o autoritarismo do governo militar. [grifos meus]

(CARNEIRO, 2005, p. 26)

Para Flora Süssekind (cf. 2004, p. 98), as formas literárias do período aliam os recursos do fantástico, do naturalismo, da literatura social e do subjetivismo autobiográfico em uma tentativa compensatória frente aos entraves da censura oficial, procurando utilizar o campo literário como um suplemento que pudesse dar conta do déficit de um discurso crítico presente nos meios de comunicação de massa, como o jornal e a televisão, que já haviam se instituído como veículos hegemônicos da produção cultural. Por um lado, há um afastamento das construções ficcionais orientadas exclusivamente pelas necessidades estéticas e imaginativas dos produtores, enquanto há um investimento nas formas verídicas, com a dominância de um realismo documental, presente em produções literárias que tomam os contornos do parajornalismo e dos contos-verdade. Sobre tal estado de coisas, Flora Süssekind afirma que:

Esta ficção de mãos dadas com o jornalismo foi a que encontrou maior sucesso de público e a que reuniu talvez o maior número de fiéis praticantes nos decênios de 1970 e 1980. **Coube a ela retratar um Brasil nem sempre visível a olho nu e inenarrável pela grande imprensa. E criar para o escritor uma imagem que parecia oscilar entre marginalidade semelhante à dos personagens que representava e o heroísmo de um “Robin Hood” de classe média que se imaginava sempre ao lado “dos fracos e oprimidos”.** [grifos meus]

(SÜSSEKIND, 2004, p. 99)

A disputa discursiva pelos espaços de produção do sentido que ocorre neste ciclo, entre o jornal e a “literatura jornalística” de depoimento, esclarece uma das dinâmicas do funcionamento polissistemático do campo neste momento, no qual a produção de discursos dos veículos jornalísticos se encontra completamente submetida às determinações do campo político, através de dispositivos de censura por vezes instalados diretamente dentro das redações.

Outro aspecto de destaque desse ciclo histórico é o papel periclitante que assume o intelectual e o produtor de bens simbólicos imerso no contexto ditatorial, que sente sobre si, por um lado, a pressão de uma posição historicamente construída de contestação e, por outro, a necessidade de agência dentro dos campos culturais e de poder, sejam quais forem

suas relações polissistêmicas apresentadas pelas constelações das posições presentes nestes campos. A tétrica comédia de gato e rato entre produtores e censura, exacerbada em publicações como *O Pasquim*, leva os agentes a ocupar essas posições cuja tensão é constituidora das posições possíveis no campo cultural e literário. Naquele momento, no qual o Estado adquire um papel de maior proeminência na regulação das condições de produção dos campos culturais, a avaliação de Flora Süssekind esclarece que:

Nesse estranho jogo entre produção e supressão, firma-se, no entanto, nova postura do Estado frente à cultura. **Desta vez não se trata simplesmente de reprimir seus opositores ou de tirar-lhes a maior parte do público. Estamos agora diante de uma terceira tática no campo da cultura. E as palavras de ordem passam a ser *cooptação* e *controle* sobre o processo cultural.** [...] Tornam-se mais importantes, portanto, as alianças com figuras de oposição, com elementos capazes de mobilizar a opinião pública. E, estratégia mais ousada, assiste-se, no Governo Geisel, à tentativa de programar, estabelecer por meio de uma Política Nacional de Cultura os rumos da produção intelectual no país. [grifo meu]

(SÜSSEKIND, 2004, p. 37-38)

Os processos de cooptação e controle empregados pelo aparato ditatorial buscam agir diretamente sobre o fluxo de capital simbólico dos agentes dentro do campo literário. São essas estratégias que estratificam o campo segundo aquelas coordenadas que se tornaram uma das chaves interpretativas do ciclo, a oposição entre agentes centrais (os cooptados) e agentes periféricos (os “malditos”). A subordinação forçada do campo literário ao campo político pode ser considerada um processo que é subproduto da inserção e supervalorização do capital simbólico político dentro do campo literário, circunstância que transforma as relações internas ao campo literário em redes de controle da produção que são comandadas a partir do campo político.

Na avaliação de Candido, realizada em chave completamente despolitizada, tal pressão da repressão aparece como tendo um papel formador dos contornos do campo, que instaurou, durante a década de 1970, um ambiente que também favoreceu uma “legitimação da pluralidade” em certa parcela das produções do campo literário. Para Candido,

Não se trata mais de coexistência pacífica das diversas modalidades de romance e conto, mas do desdobramento destes gêneros, que na verdade deixam de ser gêneros, incorporando técnicas e linguagens nunca dantes imaginadas dentro de suas fronteiras. **Resultam textos indefiníveis: romances que mais parecem reportagens; contos que não se distinguem de poemas ou crônicas, semeados de sinais e fotomontagens; autobiografias com tonalidade e técnica de romance; narrativas que são cenas de teatro; textos feitos com a justaposição de recortes, documentos, lembranças, reflexões de toda a sorte.** A ficção recebe na carne mais sensível o impacto do *boom* jornalístico moderno, do espantoso incremento de revistas e pequenos semanários, da propaganda, da televisão, das vanguardas poéticas que atuam desde o fim dos anos de 1950, sobretudo o Concretismo, *storm-center* que abalou hábitos mentais, inclusive porque se apoia em reflexão teórica exigente. [grifo meu]

(CANDIDO, 2006 [1979], p. 253)

Paralelamente a essa cultura oficial, que passa pelos agentes legítimos do campo, vemos também o surgimento de instâncias *alternativas*, que ocupam posições marginais no campo de produção de bens simbólicos, as quais se valem, muitas vezes, das condições de possibilidade técnicas disponíveis fora do paradigma industrial e que, contemporaneamente, são consideradas o momento alto de inovação dentro do campo literário referente a esse ciclo. Na avaliação feita por Heloísa Buarque de Hollanda, em 1974, é constatado que

A capitalização crescente do nosso mercado editorial tem significado para os novos autores um fechamento sistemático das possibilidades de publicação e distribuição normais. **Na tentativa de superar este bloqueio que os marginaliza, tais autores são levados a soluções que por mais engenhosas são sempre limitadas. Já há quem fale de uma “geração mimeógrafo”, de uma poesia pobre, que se vale dos meios os mais artesanais e improvisados de difusão, num âmbito necessariamente restrito.** [grifo meu]

(HOLLANDA apud SÜSSEKIND, 2004, p. 121)

O bloqueio mercadológico instaurado participa da lógica de censura imposta pelo campo do poder e determina a posição *alternativa* a ser assumida pelos produtores recém-chegados, o que estabelece o adequado contexto de interpretação do predicado *alternativo* nesta conjuntura sócio-histórica. As produções alternativas são uma *alternativa* às produções que estão em concordância com o paradigma imposto pelo campo do poder legítimo, percebido como *conservador, de “direita”*.

Entretanto, como podemos acompanhar na análise de Roberto Schwarz, presente no artigo “Cultura e política, 1964-69” (1992 [1978], p. 61-92), tais produções alternativas estão, por sua vez, sobredeterminadas estruturalmente pela *relativa hegemonia cultural da esquerda*. “Esquerda” percebida como *contestadora, inovadora e engajada* (na disputa

política pelo campo do poder, sendo que à direita vencedora interessava o engajamento na disputa mercadológica pelo campo econômico transnacional) – destituída de uma posição de privilégio no campo do poder legítimo (e, portanto, do exercício legítimo da violência física), mas firmemente instituída em uma posição legitimada – e legitimadora – no campo das produções culturais (e, portanto, detentora legítima do poder de exercer a violência simbólica).

Sob esta perspectiva, os valores de contestação e inovação das produções *alternativas* não são, em sua relação com o campo cultural, uma *alternativa*, mas uma adequação ao paradigma estabelecido pela relativa hegemonia da esquerda. A existência e o funcionamento de tais disposições e posições é um dos subprodutos das coordenadas heurísticas estabelecidas a partir do golpe de 1964 (chamado, lembremos, de *revolução de 64* pelos partidários da “direita”), por sua vez tributárias das coordenadas instituídas na bipolarização do campo político internacional, ocasionada pela divisão (territorial, de mercados, de matérias primas e de mão de obra) operada ao final da II Guerra Mundial.

#### 2.4 O CAMPO DE FORÇAS DIGITALMENTE MEDIADO

Com o progressivo declínio do regime ditatorial tem início o período de redemocratização, no qual os travamentos ideológicos – sejam orientados pela direita ou pela esquerda do campo político e de poder – ainda se faziam presentes com grande força nos produtos e formas desenvolvidas, mas com condições econômicas e políticas que permitiam a livre circulação dos produtos e o desenvolvimento autônomo de projetos editoriais. Na avaliação de Flávio Carneiro, tais produções são marcadas pelas seguintes características:

Os anos 80 também presenciaram outras formas de ruptura, mais radicais e barulhentas, sobretudo em relação à temática erótica, num extravasamento de anseios que, surgidos nos anos 60, foram reprimidos nos 70 e se viram livres para voos mais ousados logo após a queda do regime militar. **De todo modo, sua importância foi sobretudo a de apontar novas direções depois do luto, de arejar o ambiente carregado que se instalou logo após a derrocada do inimigo, e, sobretudo, de anunciar que há criação possível em tempos pós-utópicos.** [grifo meu]

(CARNEIRO, 2005, p. 29)

Ou seja, no momento em que o fluxo de capital simbólico do campo político deixa de ser o principal modulador das relações dentro do campo literário, surgem as disposições

necessárias a uma reestruturação das relações postas até aquele momento, e os produtores e agentes do campo literário começam a apostar em novas estratégias de acúmulo do capital simbólico em sua disputa pelas posições no campo. Neste sentido, as considerações de Carneiro podem ser complementadas pela equalização do saldo dos anos 1980 apresentado por Sússekind, no qual a autora analisa a complexa mediação dialética entre as instâncias de produção, de recepção e disseminação do campo literário:

De um modo ou de outro, tentando manter um comportamento alternativo nos moldes da década de 70 (é o caso de Glauco Mattoso e seu *Jornal Dobrábil*), mergulhando de cabeça na indústria cultural (como acontece com Bernardo Vilhena, ontem geração mimeógrafo, hoje letrista de *rock*) ou na profissionalização literária (vide os exemplos de Leminski, poeta-tradutor contratado da Editora Brasiliense, ou de Flávio Moreira da Costa, com “salário de romancista” na Editora Record), na definição de um perfil intelectual para o escritor brasileiro dos anos 80 fica difícil ignorar sua posição frente ao mercado e suas exigências e à crescente industrialização de nosso sistema editorial. **E se nos anos 70 a censura e a cooptação foram a trilha dupla a ser percorrida por uma produção cultural impelida a um diálogo constante com um Estado ora repressor, ora mecenas, a década de 80 introduz outro fiel nessa balança: a lógica do mercado. Com isso, abre-se outra trilha igualmente dupla. Não a da censura, mas a da profissionalização. Apontando de um lado para a possibilidade de dedicação exclusiva ao trabalho literário e de outro para o servilismo diante das leis de venda, para um mergulho arriscado no banal.**

Criou-se, então, e não apenas na área de ficção, um novo tipo de intelectual: com um pé no verniz acadêmico e outro na dicção jornalística. Um intelectual de divulgação, figura que prolifera com extraordinária rapidez à medida mesmo que se ampliam os espaços para resenhadores de livros na grande imprensa e que aumenta a solicitação de textos de fácil compreensão, e ao mesmo tempo com mínima aparência competente, por parte das coleções de estudos e biografias de bolso que se multiplicam no panorama editorial brasileiro recente. O que deu origem a uma incrível voga ensaística nos primeiros anos da década de 80. Um pouco como se a distensão política, mesclada ao crescimento da indústria editorial, tivesse servido de impulso ao desenvolvimento dos textos de opinião e à entrada no mercado de uma geração de críticos formada exatamente nos anos de maior repressão política. E se os resultados desse surto ensaístico nem sempre são especialmente significativos, é interessante perceber como colaboram no sentido de indicar ao leitor cúmplice e emocionado da década passada um outro jeito de olhar para a produção cultural. Um jeito mais crítico e talvez capaz de impeli-lo a estabelecer algumas diferenças qualitativas em meio à massa de livros lançados sobre ele nos últimos anos. [grifo meu]

(SÜSSEKIND, 2004, p. 152-153)

Este lastro histórico, no qual reencontramos elementos presentes também no ciclo de 1930, determina as disposições sob as quais o campo literário brasileiro contemporâneo irá se desenvolver: a existência de um patrimônio cultural acumulado que constitui o cânone literário, no qual o papel social do escritor tem um lugar garantido na economia simbólica;



um mercado bem desenvolvido, com práticas estabelecidas e legítimas, constituídas pelas rotinas de divulgação e consagração; um público formalizado, capaz de reproduzir seu *habitus* a cada renovação geracional. Tais disposições já se encontravam em atividade na última década do século XX, o que permite Flávio Carneiro encaminhar sua análise da seguinte maneira:

Os anos 90 deixaram claro que não havia modelos a seguir e que isso não era exatamente um problema. Ao contrário do que ocorria no início dos anos 80, quando os autores não sabiam ainda o que fazer com a promessa de liberdade que surgia com o fim do regime militar, nos anos 90 a questão já não cabe e a ideia é cada qual montar seu próprio percurso, sem culpa.

(CARNEIRO, 2005, p. 31)

Esta nova orientação lembra (quase ponto a ponto) a avaliação que Candido faz dos anos 1950, na qual a geração de produtores em atividade se vê liberta das imposições ideológicas que reinaram durante as décadas de 1930 e 1940, circunstância que novamente reforça a homologia entre os dois ciclos:

Direita ou esquerda? Romance pessoal ou social? Escrita popular ou erudita? Pontos como estes, antes controversos, já não têm sentido com a relação a livros marcados por uma experiência abrangente, segundo a qual a tomada de partido ou a denúncia são substituídos pelo modo de ser e existir, do ângulo da pessoa ou do grupo.

(CANDIDO, 2006 [1979], p. 249)

A este panorama se juntam outras disposições que servem de antecedentes imediatos à década de 2000, e que trouxeram condições específicas à conjuntura estabelecida. Como pivô desta conjuntura, podemos eleger o estabelecimento da internet comercial no Brasil, que acompanha historicamente o período de estabilização da economia com a implantação do Plano Real, no começo de 1994, e posteriormente a eleição de Fernando Henrique Cardoso como presidente em 1995.

Este é um período de franca abertura econômica, o que possibilitou a entrada dos produtos tecnológicos que serviriam de base material para a implantação da internet, e permitiu o acesso da classe média aos computadores pessoais pelos quais este acesso se dava. A estabilidade econômica trouxe consigo um aumento da circulação de bens culturais, que, à semelhança da explosão editorial da segunda metade da década de 1980, que serviu de palco à entrada no campo da editora Companhia das Letras em 1986, não sofre mais com as restrições políticas e monetárias presentes durante os anos de ditadura. Neste sentido,

podemos remeter à reportagem de Luciana Guedes<sup>18</sup> para o *Le Monde Diplomatique*, “Pelos becos e vielas da periferia”, na qual afirma que no ciclo contemporâneo

[...] os esforços somados para a promoção da leitura, de novos escritores e a sustentabilidade do ofício de escritor vêm ganhando fôlego a cada dia. Marcelino Freire, para quem “escrever é uma maldição”, acredita que o cenário editorial do Brasil está melhorando. Eventos como festas literárias, bienais, bolsas de criação e prêmios aquecem o mercado e incentivam a produção de novas histórias.

O processo de profissionalização da escrita no ciclo contemporâneo está sobredeterminado por esses elementos que se reúnem como condições polissistêmicas, que envolvem parcelas da academia, da política pública da educação, dos interesses locais de prefeituras e estados, com a participação constante das pressões exercidas pelas editoras. Mesmo com essas condições favoráveis, ainda há uma certa insistência por parte da crítica no discurso da independência total do campo frente ao contexto sócio-histórico. É o caso Beatriz Resende, quando avalia que

A verdade é que os jovens escritores não esperam mais a consagração pela “academia” ou pelo mercado. Publicam como possível, inclusive usando as oportunidades oferecidas pela internet. E mais, formam listas de discussão, comentam uns com os outros, encontram diferentes formas de organização, improvisam-se em críticos.

(RESENDE, 2008, p. 16)

O primeiro período da internet comercial no Brasil, ao qual Beatriz Resende parece se referir, estabeleceu os parâmetros para o surgimento de várias manifestações culturais que se valeram das novas condições de circulação e produção cultural possibilitadas. Mas isso não significa que tais condições tivessem facilitado ampla e imediatamente o acesso aos recursos disponíveis.

As ferramentas de publicação digital necessitam de um investimento no qual os interessados precisam dominar o código técnico para a construção de seus empreendimentos, mesmo que seja por uma plataforma de *blogs*<sup>19</sup>, onde os autores inserirem o texto que desejam ver publicado e têm a escolha de deixar que a ferramenta se encarregue, em grande parte, da formatação do produto final e da inserção nos catálogos de

<sup>18</sup> <http://www.diplomatique.org.br/print.php?tipo=ar&id=331> – Anexo, p. 193

<sup>19</sup> O termo weblog foi cunhado por Jorn Barger em 17 de dezembro de 1997. A forma abreviada, blog, foi cunhada por Peter Merholz em abril ou maio de 1999. A história das plataformas com serviço de blog é esta: Bruce Ableson lançou o Open Diary em outubro de 1998; Brad Fitzpatrick começou o LiveJournal em março de 1999; Evan Williams e Meg Hourihan lançaram o Blogger.com em agosto de 1999 (comprado pela Google em fevereiro de 2003).

busca. Cada empreendimento mobiliza um grande leque de habilidades, nas quais entram em jogo os capitais simbólico, monetário e social dos agentes. A necessidade de aquisição de conhecimentos específicos neste estado de coisas difere um tanto da avaliação apressada de Beatriz Resende, segundo a qual

Inevitavelmente, o espaço que a web oferece à escrita seria logo usado por todos aqueles que desejam publicar seus textos. Mais do que isso, torna-se, rapidamente, uma maneira de autores fazerem seu material circular. Surgem então, além dos blogs, como possibilidade de prática da escrita submetida a comentários, de forma imediata, colaborações e críticas, os diversos sites que passam a assumir, com grande economia, o lugar de revistas ou suplementos literários, cada vez mais raros.

(RESENDE, 2008, p. 136)

Mesmo que esteja em funcionamento um processo de agilização da circulação dos produtos culturais, é necessário que os produtores passem por um processo de acumulação de capital simbólico e técnico para poder se valer das ferramentas disponíveis na internet dentro de um campo literário já desenvolvido pelas condições atuais do contexto sócio-histórico. Por outro lado, a descrição que Beatriz Resende faz do espaço ampliado para “colaborações e críticas” é acertada em sua avaliação quanto a substituição dos espaços consagrados em outros ciclos a essas atividades, como é o caso dos suplementos literários nos jornais.

Afinal, o espaço de discussão da literatura dentro dos meios jornalístico tinha, até pouco tempo, uma proeminência específica, reservada aos cadernos de literatura de jornais. Tais cadernos, publicados nas edições de final de semana dos jornais, conjugavam a disseminação de novos produtos através de resenhas e a análise mais detalhada dos produtos através de colunas específicas, produzidas seja por jornalistas dedicados à cultura, seja por produtores estabelecidos. Na última década pudemos observar que o espaço dedicado à literatura foi gradativamente sendo diminuído sem que houvesse necessariamente um aumento do espaço dedicado a outras produções culturais. Concomitante a isso, vimos também o surgimento de blogs que desempenhavam, de forma similar, as funções estabelecidas por estes cadernos culturais. Esses blogs eram mantidos tanto por amadores sem formação específica quanto por profissionais advindos dos campos do jornalismo ou dos estudos literários.

Atualmente, o que observamos é a criação de espaços institucionais junto aos veículos de jornalismo que restringem o espaço da literatura ao comentário de um colunista.

O colunista pode ser um jornalista cultural que segue o modelo estabelecido de editor do caderno de cultura, como é o caso de Raquel Cozer na *Folha de São Paulo*. Ou também um produtor que tenha seu capital simbólico estabelecido dentro do campo, como é o caso das colunas de Daniel Galera e Daniel Pellizzari publicadas no jornal *O Globo*, ou a coluna de Michel Laub publicada na *Folha de São Paulo*.

Mais recentemente, vimos também o surgimento de um espaço subordinado à presença digital das editoras: a saber, as colunas em blogs das editoras, dedicadas a discutir questões relacionadas ao campo literário, como é o caso do blog da Companhia das Letras, no qual estão reunidos vários dos escritores do ciclo contemporâneo que atualmente publicam suas obras por essa editora (Carol Bensimon, Joca Reiners Terron, Michel Laub, Paulo Scott, além do próprio editor, Roberto Schwarcz). O espaço no blog da editora, além de ser um local de acúmulo de capital simbólico, garante ao produtor uma exposição contínua e um meio de captação de recursos monetários que vincula seu trabalho à produção editorial, tornando o escritor um verdadeiro produtor assalariado da editora.

Retomando uma descrição dos primeiros momentos da internet, antes que houvesse essa profissionalização das plataformas digitais que encontramos em funcionamento atualmente, podemos dizer que a característica mais marcante deste período é o fato de que os primeiros empreendimentos a surgirem foram, em grande medida, individuais, centrados em agentes “curiosos” e “amadores”, dispostos a investir seu tempo e dinheiro no aprendizado das habilidades específicas necessárias ao manejo dessas novas ferramentas, em um ambiente muito distinto da internet a que temos acesso contemporaneamente. Para uma análise pontual de algumas das atuações de agentes em atividade nesta primeira época, vamos selecionar três exemplos: Daniel Pellizzari, Daniel Galera e André Czarnobai. Essa escolha nos ajudará a entender o surgimento da *Livros do Mal*, além de mapear os caminhos que se encontravam disponíveis aos empreendimentos recém-chegados na época em questão.

No ano de 1996, concomitante à primeira onda da Internet comercial no Brasil, Daniel Pellizzari cria o *Quatro gargantas cortadas: um folhetim pop de ficção esquizodélica*, o segundo site de publicação individual de literatura no Brasil. Em sua primeira encarnação, apresentava cinco contos curtos de temática variada, que segundo o autor serviam para dar “vazão às suas ideias mais atípicas, esquizoides e experimentais”. Tal atuação no campo

literário e a consequente recepção, modulada por suas escolhas estéticas, que o inseriam no polo vanguardista do campo, o caracterizou como um agente de expressão no panorama cultural regional, o que determinou sua participação no *fanzine* eletrônico *CardosOnline*.

De forma semelhante, em 1997, Daniel Galera começa seu acúmulo de capital simbólico com a criação do site *Proa da Palavra*. Como afirma em entrevista ao site *Prólogo*<sup>20</sup>,

A *Proa da Palavra* foi um projeto pessoal que inventei em 1997. Imaginei como seria legal ter um site de literatura publicando textos de escritores iniciantes. Me dei conta que era relativamente fácil de fazer, então fui lá e fiz. Criei o site, divulguei com cartazes, editei semanalmente a revista. Deu mais certo do que eu pensava, durou quatro anos. Recebia cerca de 100 colaborações por semana, era incrível. Mas depois de muito tempo, fui cansando. Comecei a perder a motivação, porque os textos que chegavam eram ruins, e comecei a me dedicar a outros projetos. A *Proa* fechou seu ciclo, nasceu cresceu e morreu, influenciou vários outros sites de literatura na internet, que imitaram o formato. Aprendi muito sobre programação, edição e literatura por causa dessa experiência.

Investir no papel de curador de “textos de escritores iniciantes” coloca o agente na posição de interface entre as práticas externas ao campo e os produtos internos ao campo, o que, por si só, pode ser considerada uma posição favorável ao desenvolvimento de uma trajetória dentro do campo.

Conjugada a essa faceta solitária da atividade e presença digital presente nestes dois primeiros exemplos de atuação, havia também a possibilidade de produção comunitária a partir da reunião de vários agentes em um empreendimento comum. Um exemplo da forma que tomou a produção comunitária que marcou a época foram os *e-zines*, publicações distribuídas por e-mail para uma lista de assinantes confeccionada manualmente por indicação pessoal (a divulgação boca-a-boca), dos quais participavam agentes interessados na divulgação de suas criações escritas, fossem elas críticas de produtos culturais, opiniões subjetivas sobre os fatos e condições sociais, ou produções ficcionais.

Os *e-zines* podem ser considerados uma versão eletrônica dos *fanzines* (contração de *fan magazine*), publicações organizadas por consumidores aficionados em certos produtos ou segmentos culturais, nas quais estes davam vazão a suas opiniões sobre os produtos e trocavam informações sobre novos lançamentos. Os zines eram, em geral, ligados às comunidades de consumidores dos diversos estilos musicais do mercado pop, e serviam como um aglutinador identitário que delimitava os contornos das escolhas possíveis dentro

<sup>20</sup> [http://www.cabrapreta.org/ldm/clip\\_prologo.html](http://www.cabrapreta.org/ldm/clip_prologo.html) – Anexo, p. 181

do vasto universo de produtos disponíveis, reafirmando as afiliações pela valoração de certos produtos e legitimação de certo *habitus*.

Vamos agora analisar como os agentes da incubadora Livros do Mal utilizaram as disposições e possibilidades de expressão construídas ao redor desta comunidade de trocas presente nos primórdios da internet brasileira. Como já mencionado, um dos e-zines que circulavam na época era o *CardosOnline*, que começou a ser distribuído em outubro de 1998 para uma lista de 20 “assinantes”. Até seu momento final, em setembro de 2001, contou com 278 edições, sendo que o número de assinantes da edição final foi de 5.000. A semente da publicação foi uma série de e-mails enviados por André Czarnobai (o Cardoso do título) para alguns amigos, nos quais André, aproveitando o tempo livre criado pela greve das universidades federais de 1998, descrevia de modo lúdico seu cotidiano e suas opiniões. Daniel Galera, um dos destinatários destes e-mails, sugeriu a André a criação de uma publicação formalizada, que ampliasse e desse continuidade a este intercâmbio. Como afirma Galera, na já citada entrevista ao site *Prólogo*, em 2001:

Quando li as mensagens que o Cardoso tava mandando pros amigos durante a greve da UFRGS, em 1998, tive o insight – uma publicação por e-mail, com colunistas fixos, coisa e tal. Falando de cultura, drogas, textos subjetivos. Hoje parece uma coisa tão comum, banal, mas há três anos era algo praticamente inédito no Brasil. Juntamos um pessoal e começamos a escrever. O sucesso foi imenso, hoje temos 4800 assinantes. **O COL foi um marco na minha vida em vários aspectos. Me forçou a escrever semanalmente, a confrontar os leitores, a evoluir mês depois de mês. Meu texto evoluiu muito por causa do COL. Conheci pessoas, recebi ofertas de emprego por causa deste fanzine.** É um fenômeno. Agora o próprio COL, como a *Proa da Palavra*, está fechando seu ciclo. Coisas legais são assim, acabam. O importante é começar coisas novas, não parar. [grifo meu]

Dentre os oito colunistas fixos, podemos destacar o criador do e-zine, André Czarnobai, Clarah Averbuck, e os editores-fundadores da Livros do Mal, Daniel Galera, Daniel Pellizzari e Guilherme Pilla. Tanto André quanto Clarah tiveram produções publicadas após o final do zine: André com o livro *Cavernas & Concubinas*, uma reunião de contos editada pela DBA. Nascida em 1979, Clarah Averbuck se estabeleceu como uma das escritoras da nova geração com o romance confessional *Máquina de Pinball*, editado pela Conrad, e seu segundo romance, *Vida de Gato*, editado pela Planeta. Atualmente realiza uma experiência de captação de recursos monetários diretamente junto ao público com um projeto para um

novo romance, além de ser uma articulista das questões relacionadas ao feminismo, tendo passagens por canais de televisão e diversas publicações jornalísticas e culturais.

O *CardosOnline* acabou por se afirmar como um instrumento de agência cultural de grande força no contexto regional e nacional, que além de possuir uma presença textual congregava periodicamente seus leitores em festas organizadas pela equipe de colunistas. Como bem descreve Ana Elisa Ribeiro<sup>21</sup>, em uma avaliação de sua experiência pessoal dentro do campo: “Todos se conheceram, festinha, festival, encontro, correio eletrônico, revista e tal e coisa”. Estas circunstâncias constroem um panorama no qual as trocas simbólicas entre produtores e consumidores constituem um circuito de amplificação do *habitus* que dá coerência comunitária ao empreendimento, criando um espaço no qual as negociações dos diversos capitais podem operar com maior dinamismo, circunstância esta evidenciada, por exemplo, pelas ofertas de conversão de capital simbólico em capital monetário recebidas por Galera, que aparecem citadas em seu depoimento ao Prólogo: “Conheci pessoas, recebi ofertas de emprego por causa deste fanzine”.

Além do mais, em nossa análise das condições do campo, devemos levar em consideração a ampla divulgação permitida pela internet, que não onera monetariamente os produtores em relação à multiplicação de exemplares ou em relação à distância física percorrida pelo produto até o polo consumidor. Tal circunstância material criou as condições adequadas para o conhecimento e consagração da produção dos colunistas frente a um público vasto, comparável ao público massificado do campo literário como um todo. Segundo afirma Daniel Pellizzari em entrevista<sup>22</sup> à *Folha de São Paulo*: “Já tínhamos público formado, isso foi importante para as editoras grandes, elas estão com um olhar mais atento”.

A esta circunstância sistêmica, que diz respeito à desoneração da distribuição proporcionada pela internet, se junta outra, referente à forma tomada pelo *fanzine* em questão: o fato de a publicação ter uma periodicidade semanal forneceu aos escritores um espaço de experimentação e aperfeiçoamento de suas habilidades letradas, que eram avaliadas pelo público amealhado pelo zine, que por sua vez fornecia um feedback direto, na forma de e-mails pessoais encaminhados diretamente aos escritores, nos quais o público

<sup>21</sup>[http://www.digestivocultural.com/colunistas/coluna.asp?codigo=1918&titulo=De\\_como\\_alguns\\_de\\_nos\\_viram\\_escritores](http://www.digestivocultural.com/colunistas/coluna.asp?codigo=1918&titulo=De_como_alguns_de_nos_viram_escritores) – Anexo, p. 198

<sup>22</sup> <http://www1.folha.uol.com.br/fsp/ilustrad/fq1205200707.htm> – Anexo, p. 201

tinha a oportunidade de expressar sua opinião sobre as produções. São estas algumas das coordenadas que estavam em maturação na fase de transição para o novo milênio, um campo no qual, segundo a avaliação de Beatriz Resende,

As novas relações do livro com o mercado editorial aparecem a partir da maior rapidez com que o autor é editado, seja pela utilização da informática como suporte, seja pela multiplicação de pequenas editoras por todo o país. Só para citar algumas destas renovadoras que surgiram, mesmo que nem todas tenham sobrevivido: Livros do Mal, de Porto Alegre; Ciência do Acidente, com (sic)<sup>23</sup> sua coleção “Tumba do cânone”; Lamparina; Travessa dos Editores, de Curitiba, responsável pela luxuosa edição ilustrada da tragicomédia-irônico-pornô de Décio Pignatari *Céu de lona*; e, principalmente, a 7 Letras, do Rio de Janeiro, que, com a coleção “Rocinante”, vem garantindo uma edição cuidada e bem-acabada, inserida em catálogo de peso, ao primeiro livro de vários escritores.

(RESENDE, 2008, p. 25)

Estas renegociações e reacomodações entre novas técnicas, novos produtos e novos meios de produção são as bases sobre as quais são desenvolvidas as condições para o surgimento das incubadoras literárias. Tendo construído esse panorama histórico que procura explicitar o surgimento de tais condições, é o momento de realizar uma análise mais aprofundada da agência destas incubadoras literárias dentro do campo, com o objetivo de estabelecer a trajetória dos empreendimentos e dos agentes envolvidos em sua realização.

---

<sup>23</sup> A coleção “Tumba do cânone” é da Livros do Mal.



### 3 O RECÉM-CHEGADO EM BUSCA DA LEGITIMAÇÃO

No segmento editorial de pequena escala que estamos investigando, a atuação da Livros do Mal pode servir de paradigma para a exploração de algumas questões centrais que conformam a agência de uma incubadora literária. O alcance deste empreendimento também pode servir de eixo articulador da análise das incubadoras no campo contemporâneo, pois foi capaz de gerar tanto uma precursora, a editora Ciência do Acidente – de menor repercussão mas reincluída na malha do campo graças à atenção dispensada pelos agentes da Livros do Mal –, quanto uma sucessora, a Não Editora.

#### 3.1 CARACTERÍSTICAS GERAIS DA ATUAÇÃO DAS INCUBADORAS

Inicialmente, podemos dizer que as estratégias utilizadas pela Livros do Mal em sua atuação no campo são similares aquelas empregadas por Joca Reiners Terron em sua incubadora Ciência do Acidente, que foi fundada em 1999 pelo autor curitibano radicado em São Paulo, e esteve em funcionamento até 2004. A Ciência do Acidente Publicou no total trinta e dois títulos, incluindo volumes de romances, contos, crônicas e poesia. Um dos títulos mais conhecidos, o romance experimental *Não há nada lá*, de autoria do próprio Terron, foi republicado pela Companhia das Letras depois que o autor entrou para o catálogo dessa editora. O empreendimento de Joca Reiners Terron é citado pelos agentes da Livros do Mal como servindo de modelo para a criação de seu próprio empreendimento, como afirma Daniel Galera<sup>24</sup>:

Então a gente bolou um plano assim: vamos editar nossos próprios livros, os dois primeiros, criar um selo editorial independente. A gente se inspirou muito — isso é importante dizer — na Ciência do Acidente, do Joca Terron, que nos antecedeu em um ou dois anos, e foi para mim a editora independente mais importante da época, não só pelo que ele publicou, mas por sua influência. Era o Pellizzari quem conhecia a Ciência do Acidente. Ele me mostrou e disse: “Vamos fazer uma coisa parecida com isso, mas do nosso jeito”. Aí nasceu o projeto da Livros do Mal.

A definição de um “jeito próprio”, capaz de gerar a distinção simbólica em relação com a experiência da Ciência do Acidente, levou à fundação da Livros do Mal como um empreendimento de contornos discursivos bem definidos, o que inclui a tomada de posição

---

<sup>24</sup> <http://rascunho.gazetadopovo.com.br/daniel-galera/> – Anexo, p. 205

referente à explicitação da “missão editorial” que serviria de norte à ação do empreendimento.

Com suas primeiras publicações em 2001, gerenciada conjuntamente por Daniel Pellizzari, Daniel Galera e Guilherme Pilla, a Livros do Mal conseguiu captar para seus primeiros títulos recursos do FUMPROARTE e manteve-se em funcionamento até 2004. No total, publicou nove títulos, sendo que quatro deles são dos editores Pellizzari e Galera, distribuídos em duas coleções, *Contra a Capa* e *Tumba do Cânone*. O empreendimento tinha como objetivo expresso “catalisar literatura que traga visões novas, que ultrapassem o exercício estético vazio, o lugar-comum da classe média ou deslumbramento com o mundo pop”. A divisa escolhida para a editora coloca em relevo o desejo de renovação que formatava a proposta: *Leia o novo. É trimmassa*.

Essa novidade sugerida na divisa diz respeito mais ao caráter inédito dos autores e de suas produções (obras, estratégias e forma do empreendimento) no circuito estabelecido do campo literário, do que ao estilo ou temática dos textos publicados. A questão principal para a atuação desses recém-chegados é colocar em evidência um grupo de agentes cujas produções ainda não possuem o respaldo das instâncias de legitimação do campo literário e, portanto, não se fazem presentes no horizonte das editoras estabelecidas. Veremos como essa estratégia de enfatizar o “novo” é recorrente no estabelecimento das incubadoras literárias – e, de certo modo, já presente, como vimos, no exemplo de empreendimento que encontramos na atuação de Monteiro Lobato.

Um dos motivos que torna a escolha do novo, ou seja, dos recém-chegados, como meta do empreendimento pode ser atribuído à indisponibilidade de autores consagrados dispostos a terem seus produtos gerados por empreendimentos recém-chegados. Salvo em casos de tradução de obras de domínio público (de qualquer modo, uma estratégia esparsamente utilizada por incubadoras literárias), a captação de capital simbólico precisa se voltar, quase que necessariamente, para o investimento nestes agentes recém-chegados ao campo. Tal circunstância acaba por ser revertida em dividendos simbólicos dentro do campo, uma vez que a posição de introdutor da novidade é um *habitus* altamente valorizado dentro da negociação simbólica do campo literário, em paralelo com a posição de manutenção da tradição, realizada pelas editoras estabelecidas com a manutenção de um catálogo de obras consideradas *clássicas*.

Essa ênfase dada ao novo é repetida quase sem modificações na apresentação<sup>25</sup> da editora Patuá, gerenciada desde 2011 por Eduardo Lacerda, e que conta atualmente com 180 títulos lançados. Trata-se de uma incubadora dedicada principalmente à poesia, que compõe 76,67% de seu catálogo, o restante sendo dividido entre conto (15,55%), romance (6,67%) e crônica (1,11%). Desses títulos, 5 foram indicados ao Prêmio Portugal Telecom de 2014, considerado o mais importante do mercado de língua portuguesa atualmente. O texto de apresentação da editora afirma que “nosso foco é a Literatura Brasileira Contemporânea”, contando com tiragens entre 50 e 200 exemplares, e reimpressões entre 50 e 100 exemplares.

A Editora Patuá é uma alternativa no mercado editorial: com o objetivo principal de publicar bons autores que ainda não encontraram espaço nas grandes editoras, mas que também não desejam pagar pela edição da própria obra, pretendemos apresentar ao público livros com excelente qualidade gráfica e, sobretudo, literária.

Os elementos discursivos que afirmam o papel de *alternativa* e de *captação da novidade* aliado ao empenho em gerar produtos compatíveis com os padrões de qualidade do campo são características definidoras da tomada de posição das incubadoras, uma das estratégias recorrentes que delimitam os contornos assumidos pela forma do empreendimento.

Esta necessidade de afirmar a novidade também nos convida a um pequeno aparte analítico, para que possamos compreender melhor o nascimento da valoração positiva do *novo/original* na série histórica da literatura. Podemos identificar um começo para uma espécie de *história da novidade* na literatura no final do século XVIII inglês. A ascensão do romance como forma literária hegemônica trouxe consigo uma profunda modificação dos sentidos que coordenavam os paradigmas heurísticos de valoração estética, abrindo espaço para uma prosa que se debruça sobre o cotidiano e as minúcias da vida. É possível traçar um paralelo entre os procedimentos romanescos e aqueles identificados por Foucault no desenvolvimento dos regimes disciplinares modernos:

---

<sup>25</sup> <http://www.editorapatua.com.br/> - não reproduzido no Anexo.

Uma observação minuciosa do detalhe, e ao mesmo tempo um enfoque político dessas pequenas coisas, para controle e utilização dos homens, sobem através da Era Clássica, levando consigo todo um conjunto de técnicas, todo um corpo de processos e de saber, de descrições, de receita e dados. **E desses esmiuçamentos, sem dúvida, nasceu o homem do humanismo moderno.** [grifo meu]

(FOUCAULT, 2009 [1975], p. 136)

Concomitante à transformação dos procedimentos representacionais, que progressivamente abandonam o suporte seguro de um plano metafísico imutável, de onde emana a verdade, em favor da perspectiva individual, capaz – segundo o credo racionalista professado pelo empirismo – de encontrar a verdade através da aplicação solitária da razão, o recurso de recorrer à tradição (em busca de temas, personagens ou enredos) é substituído pela ênfase no contemporâneo e no cotidiano (cf. WATT, 1990 [1956], ps. 11-33). Segundo Ian Watt,

[...] a própria palavra “original” adquiriu nessa época sua acepção moderna graças a uma inversão semântica [...] **o termo “original” – que na Idade Média significava “o que existiu desde o início” – passou a designar “o não derivado, independente, de primeira mão”** [...] [grifo meu]

(WATT, 1990 [1956], p. 16)

Paralelamente a essa modificação das condições do campo literário introduzidas pelo “humanismo moderno”, mas em outra circunstância histórica e social, temos na França do século XIX o estabelecimento das primeiras leis do direito autoral, que procuravam impedir tanto o pirateamento das edições quanto dos produtos culturais gerados pelos autores. Para tanto, foi necessária a criação do construto jurídico referido como *propriedade intelectual*, que depende de um pressuposto de distinção baseado na *originalidade* (ou novidade) de uma obra (cf. LAJOLO & ZILBERMAN, 2001, p. 25). A partir deste momento passa a ser exigido, por lei, que os autores gerassem obras *originais*, que não pudessem ser identificadas com obras já existentes. Tal circunstância é uma contribuição específica do ciclo referente à Revolução Burguesa, pois até aquele momento os produtos intelectuais eram considerados, corriqueiramente, como propriedade comunitária, estando disponíveis a qualquer autor que quisesse realizar reformulações, emulações ou derivações.

Soma-se a estas duas disposições outra dinâmica específica, como descrita por Bourdieu, do campo literário a partir da Revolução Burguesa, que atribui aos recém-chegados a primazia da “superação” e “inovação” do campo, e deles exige tais

performances, capazes de impor “modos de pensamento e de expressão novos, em ruptura com os modos de pensamento em vigor” (BOURDIEU, 1996 [1992], p. 271).

Sob esta perspectiva, é curioso perceber o paradoxo representado pela produção e recepção de algumas obras da Livros do Mal, que foram consideradas experimentais e inovadoras, ao mesmo tempo em que foi identificada como continuadora das inovações realizadas por aqueles que ocuparam a posição de vanguarda no começo do século XX, além de utilizar temas, personagens e enredos estabelecidos dentro de uma tradição celebrada e canonizada. Vamos analisar essa circunstância especial sob a inflexão de Casanova, que afirma que

No espaço literário, a única maneira de ser efetivamente moderno é contestar o presente como ultrapassado e defender um presente mais presente, isto é, desconhecido, e tornar-se assim o último moderno certificado.

(CASANOVA, 2002 [1999], p. 120)

Na busca desse “presente mais presente”, pode-se perceber que o discurso da novidade ou modernidade literária é uma estratégia que permite aos agentes recém-chegados ocuparem as posições de vanguarda, ao se apropriar e atualizar os procedimentos estéticos previamente estabelecidos, recolocando as questões de experimentação e recurso à tradição frente a um novo contexto sócio-histórico, na luta pela conquista do contemporâneo. É através da utilização desta estratégia que as incubadoras literárias pretendem estabelecer sua posição dentro do campo, como um veículo da novidade e da renovação, o que equivale dizer, da modernidade.

No caso da incubadora Livros do Mal o processo de edição dos títulos publicados seguia uma lógica quase artesanal, semelhante ao *do-it-yourself* preconizado pelo movimento punk dos anos 1970, e já empregado na experiência da incubadora Ciência do Acidente. Dois dos editores, Galera e Pellizzari, ficavam responsáveis pela recepção dos manuscritos, pela seleção das produções que fossem adequadas ao perfil do empreendimento, pela revisão do texto final e, em companhia de Guilherme Pilla, pela definição do formato final do produto, incluindo aí os desenhos originais de Pilla, utilizados na capa e no miolo de uma parte dos títulos publicados. Mesmo que os editores tivessem recebido diversos manuscritos enviados que almejavam a posição de escritor, pode-se dizer que os títulos que de fato foram publicados obedeceram uma lógica seletiva baseada em

*afinidades eletivas*, cabendo aos editores a decisão de publicação. Daniel Galera, em entrevista ao site *Prólogo*, descreve o funcionamento cotidiano de seu empreendimento da seguinte maneira:

O Mojo [apelido de Daniel Pellizzari] revisou o livro dele, eu revisei o meu. Bolamos as capas juntos, no computador da minha casa, com base em ilustrações do Pilla. Eu diagramei os livros, finalizei as capas e toquei todo o esquema de gráfica. Eu compilei um mailing e nós mesmos estamos mandando livros e releases para vários lugares, e indo de livraria em livraria tentando vender os livros em consignação. Ou seja: eu, Mojo e Pilla fizemos tudo, mesmo. Temos umas amigas, a Gaby e a Laura, ajudando a conseguir apoio pro coquetel. E pra distribuição, como eu disse, contamos uma rede de representantes em várias cidades, que tentarão vender os livros pra nós. Tudo na base da parceria trimmassa.

Além destas conjunturas estruturais, uma das principais características que explicam, parcialmente, a magnitude da projeção que esta incubadora literária alcançou nos seus 32 meses de vida é a alta qualidade plástica dos livros publicados, continuamente ressaltada e celebrada na recepção por parte do contingente midiático do campo literário. Sobre tal circunstância, Luís Fernando Veríssimo afirma que a incubadora fez “livros tão atraentes, tão bem cuidados, que só pode ser vista como uma homenagem ao sortilégio imbatível do impresso em papel e distribuído entre duas capas”.

Fatores como a qualidade do papel das edições; o cuidado plástico com as ilustrações utilizadas nas capas; a presença de orelhas; os aparatos paratextuais de apresentação do autor; a escolha por volumes com um número de páginas suficientemente grande, capaz de tornar a lombada bem definida, constroem um todo tipicamente *livresco*, facilmente identificado, no horizonte de expectativas dos receptores, como um elemento pertencente ao conjunto formado pelos produtos literários gerados pelas editoras estabelecidas no campo.

Desta forma podemos avaliar que o caráter artesanal da produção se resume ao envolvimento dos editores em cada etapa do processo, a uma ausência de divisão do trabalho ou emprego de profissionais responsáveis por cada setor da produção, pois o resultado final não pretende deixar transparecer o artesanato da produção. O objetivo do processo é a criação de um produto que não seja distinguível, em sua fatura material, dos produtos “profissionais” das editoras estabelecidas, deixando que as distinções agenciadas na criação de uma identidade própria do produto da incubadora sejam operacionalizadas

pelas escolhas estéticas, no que diz respeito aos formatos das publicações e à apresentação gráfico-visual, integrando aquele contínuo material entre os produtos estabelecidos e os produtos recém-chegados. Esses elementos são conjugados sob a marca de uma identidade editorial bem definida, capaz de criar a distinção necessária frente à multiplicidade de ofertas do mercado. Daniel Pellizzari analisa<sup>26</sup> tal circunstância, que formata a ação das incubadoras literárias, nestes termos:

Eu acho que a Não [editora] tem uma coisa, que a Livros do Mal também tinha, que a Ciência do Acidente, do Joca Terron, que era aqui em São Paulo, também tinha, que continua sendo muito importante, que é uma identidade editorial muito forte, cada uma marcada de forma diferente. **No nosso caso, como era só eu e o Galera, os livros tinham uma estética parecida. Então a gente fazia livros que eram muito a nossa cara, desde a capa, o nome das coleções, o próprio nome da editora, o símbolo da editora, que é um pinto psicótico, um desenhinho que era muito carismático, algumas pessoas até tatuaram. Então eu acho que é isso, até hoje tem pessoas que fazem pequenas editoras, mas elas não se diferenciam.** [grifo meu]

A diferenciação em questão, constituída no investimento feito pelos agentes em uma “identidade editorial muito forte”, faz parte da disputa pela definição do presente, ou contemporâneo, uma atividade estratégica na qual os produtos são os índices materiais da construção do espaço do recém-chegado.

Essa busca pela definição do presente através da imposição de uma “identidade forte” também é encontrada na atuação da incubadora Não Editora, que foi fundada em 2007 por Samir Machado de Machado, Rodrigo Rosp, Lu Thomé e Antônio Xerxenesky. Em seus sete anos de existência, publicou 25 títulos até agora.

Este empreendimento inscreveu sua agência dentro do campo seguindo a retomada da estratégia de uma ruptura, estratégia essa que se encontra evidenciada no ato de se afirmar como uma editora “independente porto-alegrense que tem como objetivo dizer **não** ao que é convencional no mercado editorial”<sup>27</sup>. Para analisar as tendências no campo, postas em ação no processo que levou à constituição do empreendimento, podemos selecionar a descrição realizada por Samir Machado de Machado<sup>28</sup> no momento em que a Não Editora completava três anos de atividade:

<sup>26</sup> Em mesa redonda (14 de setembro de 2013) disponível em: [www.youtube.com/watch?v=s-MTvnP4ie0](http://www.youtube.com/watch?v=s-MTvnP4ie0)

<sup>27</sup> <http://www.naoeditora.com.br> – não reproduzido no Anexo.

<sup>28</sup> <http://blogdosamir.blogspot.com.br/2010/11/tres-anos-de-nao-editora-uma-historia.html> – Anexo, p. 217

A referência era, obviamente, a Livros do Mal criada em 2001 pelos dois Daniéis, o Galera e o Pellizzari, que só mais tarde fui descobrir, eram amigos pessoais do Antônio. A idéia era simples: eu me considerava razoavelmente hábil em diagramar livros e tinha uma boa experiência com isso nos tempos em que trabalhei na PUCRS fazendo capas pra editora da universidade. O Rosp era revisor. A Lú Thomé, além de conhecer toda Porto Alegre, cuidava da divulgação. O Guilherme me ajudava com a diagramação. O Rafael Spinelli, irmão do Rosp, cuidava da parte financeira-administrativa. E o Antônio conhecia praticamente todo mundo, era nosso relações públicas não-oficial, cuidando do boca-a-boca entre as poucas pessoas em Porto Alegre que de fato lêem os livros que compram.

Ou seja, podemos perceber como, a partir da experiência da Ciência do Acidente, houve a explicitação das novas disposições do campo, o que gera uma espécie de modelo (social, cultural, comportamental e de empreendimento) a partir do qual agentes recém-chegados podem projetar e modelar suas estratégias. Tendo como garantia histórica a ação pregressa (legítima e consagrada) de outros agentes, é criada uma *posição estabelecida dentro do campo* a partir do qual os recém-chegados agenciam sua inserção no campo, tornando inclusive a existência prévia de empreendimentos afins passível de ser referenciada explicitamente como uma *obviedade*. As condições que orientam o discurso da obviedade estão ligadas às disposições encontradas no campo, que cria as possibilidade de os agentes recém-chegados desenvolverem uma *crença no campo*, uma garantia prévia de que o jogo que pretendem jogar é um jogo válido dentro do campo. Para Casanova,

Essa crença fundamenta o funcionamento de todo o universo literário: todos os jogadores têm em comum a crença na mesma aposta que nem todos fizeram, ou pelo menos não no mesmo grau, mas por cuja posse todos lutarão. O capital literário reconhecido por todos é ao mesmo tempo o que se tenta adquirir e o que se reconhece como condição necessária e suficiente para entrar no jogo literário.

(CASANOVA, 2002 [1999], p. 32)

O reconhecimento desse caminho disponível também é um dos índices que auxiliam, atualmente, o processo de inserção dos recém-chegados no campo. Em análise em um blog<sup>29</sup>, citada no site da Não Editora, Delfin Delrey equaliza a agência da Não Editora como sendo “uma nova Livros do Mal”. Na análise, inclui o fato de que o romance de Antônio Xerxenesky traz orelha assinada por Daniel Galera, circunstância que evidencia não apenas o processo de continuidade da forma estabelecida pelas incubadoras literárias, como também amplifica o processo de consagração de Daniel Galera, agora tornado um detentor do poder

<sup>29</sup> <http://museudelrey.wordpress.com/2008/06/23/uma-nova-livros-do-mal/> – Anexo, p. 219



de legitimação de novos recém-chegados. Esse estado de coisas é uma superficialização das regras gerais do campo, sendo os “atos de consagração” seu instrumento principal:

O princípio da eficácia de todos os atos de consagração não é outro senão o próprio campo, lugar da energia social acumulada, reproduzido com a ajuda dos agentes e instituições através das lutas pelas quais eles tentam apropriar-se dela, empenhando o que haviam adquirido de tal energia nas lutas anteriores.

(BOURDIEU, 2008 [1972], p. 25)

Como já mencionado no caso da editora Patuá, a apresentação do empreendimento como uma alternativa “ao que é convencional no mercado editorial” é só mais uma estratégia recorrente na tomada de posição de uma incubadora, uma espécie de fórmula ritual que identifica o empreendimento com um segmento já estabelecido dentro do próprio mercado editorial, que é a ação dessas incubadoras no processo de inserção de agentes recém-chegados.

O acúmulo de habilidades indicado por Samir em seu trabalho junto à editora universitária da PUCRS explicita também o fato de que as condições para a efetivação do empreendimento dependem de um acúmulo do capital cultural e simbólico específico, já possuído pelos agentes, que será mobilizado em favor da incubadora em questão. Esse feixe de vetores (existência prévia de um empreendimento similar, acúmulo de capital social e simbólico específico, condições favoráveis do campo) são os determinantes objetivos que possibilitam a existência de empreendimentos do tipo incubadora literária. Há também uma diferença na dinâmica do campo no momento histórico da ação da Livros do Mal e da Não Editora, pois a Não Editora pode se valer das modificações inseridas no processo que partem da maturação tanto do campo literário quanto do desenvolvimento das ferramentas digitais encontradas na internet a que temos acesso atualmente. Antônio Xerxenesky descreve<sup>30</sup> da seguinte maneira algumas destas modificações:

---

<sup>30</sup> Não reproduzido no Anexo: Em mesa redonda (14 de setembro de 2013) disponível em: [www.youtube.com/watch?v=s-MTvnP4ie0](http://www.youtube.com/watch?v=s-MTvnP4ie0)

[A Não Editora] teve sucesso muito rapidamente. Os livros tiveram uma aceitação quase imediata do mercado gaúcho e se expandiu muito rápido para o resto do Brasil, porque eu não peguei esse mesmo momento que o Pellizzari pegou, onde eles morreram com 70% do preço de capa para a distribuidora. **A gente não, a gente tinha a Livraria Cultura já em Porto Alegre, e levando lá o livro ele estava instantaneamente à venda para quem quisesse comprar pela Internet. É um cenário completamente diferente, as pessoas já estavam acostumadas a comprar livros pela Internet. E se alguém me conhecesse no Twitter – isso eles também não tinham nessa época, redes sociais – era só procurar na Livraria Cultura que ele ia conseguir comprar meu livro.** [grifo meu]

Ou seja, a expansão do mercado editorial, com a implantação de vias de comercialização digitais, a presença de livrarias que fazem o papel de distribuidoras (como é o caso da Livraria Cultura em sua relação com a Não Editora e outros empreendimentos de porte similar), a disseminação permitida pelas redes sociais, todos esses fatores vem, progressivamente, criando as disposições necessárias que facilitam a ação dos recém-chegados que escolhem a constituição de incubadoras literárias como estratégia para sua inserção no campo.

Além desses depoimentos espontâneos e avaliações críticas que nos ajudam na construção da constelação de características que dão forma a uma incubadora, as etapas do processo de ação da incubadora dentro do campo são, em geral, descritas em uma seção especial do seu site, uma estratégia que amplifica a presença do empreendimento dentro do espaço discursivo sobre a produção do campo da literatura brasileira contemporânea. Graças a isso, uma análise da seção *Últimas notícias*<sup>31</sup> do site da Livros do Mal e da seção *Novidades*<sup>32</sup> do site da Não Editora pode nos auxiliar na compreensão do modus operandi e da dimensão do projeto, evidenciando mais algumas características que ajudam na definição do perfil das incubadoras. Para tanto, elegi algumas passagens pontuais das trajetórias dessas duas incubadoras, sendo que do primeiro artefato interessa analisar apenas um item, destacado em negrito:

21.10.2001 – Oba, temos dois novos pontos de venda em Porto Alegre, moçada! São eles: Livraria Nobel, convenientemente situada no Bom Fim (Fernandes Vieira, 639), e Bamboletras, oportunamente situada no Centro Comercial Nova Olaria (Lima e Silva, 776, loja 3). **Dois livrarias trimmassa que você deve conhecer.**

<sup>31</sup> <http://www.cabrapreta.org/ldm/noticias.html> – Anexo, p. 221

<sup>32</sup> <http://www.naoeditora.com.br/secao/novidades> – reproduzido parcialmente no Anexo.

Essa notícia se refere ao aumento da presença dos produtos da Livros do Mal no comércio livreiro local. A utilização da palavra-chave distintiva dessa incubadora (trimmassa) na predicação dos agentes responsáveis pela comercialização dos produtos exemplifica um dos modos pelos quais se dá a reconversão do capital simbólico acumulado em capital monetário: os editores da incubadora mobilizam o poder de legitimação que possuem (frente à parcela do público que se identifica com o corpo discursivo do empreendimento) para realizar a extensão do predicado identitário até a inclusão do polo comercial do campo literário, operando a transitividade do prestígio alcançado – um estratégia que, ao mesmo tempo, denega o aspecto econômico, recolhe seus dividendos e amplifica a identidade do empreendimento.

O segundo artefato trata da participação da Livros do Mal em um evento de celebração dos capitais simbólicos e monetários do campo literário, circunstância que permite a investigação de certas marcas características do empreendimento:

22.10.2001 – Estaremos na Feira do Livro de Porto Alegre, que ocorre a partir de 26 de outubro:

1) Daniel Galera e Daniel Pellizzari farão uma sessão de autógrafos no dia 2 de novembro, às 16h. Livros à venda, dedicatórias constrangedoras, clima de dignidade artística, piadas internas e emoção guei. Apareçam, tche.

2) No dia 3 de novembro, às 9h30, Daniel Galera vai participar de uma mesa-redonda chamada Novas mídias: concorrentes ou aliados?, dentro do Encontro de Escritores e Ilustradores de Literatura Infantil e Juvenil.

3) Daniel Galera e Daniel Pellizzari serão ministrantes de uma oficina de Criação Literária, nos dias 3 e 4 de novembro, das 14h às 17h. A turma será limitada a 10 participantes maiores de 16 anos (de preferência com alguma prática na escrita), e as inscrições devem ser feitas pela homepage do projeto Labirinto da Palavra, do Palco Habitasul. O objetivo é explorar a criatividade literária com exercícios supimpas que envolverão imagens de seres decapitados e musiquinhas do Mogwai, entre outras diversões. Ao final de cada sessão, um bate-papo informal sobre criação artística, literatura e dignidade humana. Participe!

A participação dos autores-editores da Livros do Mal na Feira do Livro de Porto Alegre faz parte do *habitus* regional de escritores estabelecidos e almejantes, que aproveitam o período de celebração do campo literário promovido pela Feira para dar visibilidade a suas produções. A presença de pequenas editoras na Feira do Livro é um dado específico do funcionamento do campo literário subscrevido à Porto Alegre. A Não Editora,

seguindo os trâmites necessários a sua inserção, determinados pelo funcionamento local do campo, também participa da Feira desde suas primeiras produções.

Dentro desta participação é de praxe uma sessão de autógrafos, prática esta adequadamente seguida pelos agentes, mas curiosamente predicada da seguinte maneira pelos editores da Livros do Mal: “dedicatórias constrangedoras, clima de dignidade artística, piadas internas e emoção guei”.

Essa referência a “piadas internas” parametriza e evidencia a formação de uma comunidade autocentrada, na qual é utilizado um código compartilhado que possibilita a performance de chistes específicos, com o intuito de reforçar os laços de cumplicidade entre os participantes, ao mesmo tempo em que cria uma zona de exclusão para com os outros agentes do campo capaz de amplificar a pertença identitária de tais participantes.

Por sua vez, o autoproclamado “clima de dignidade artística” é, ao mesmo tempo, uma brincadeira autoirônica e a afirmação cabal do status pretendido pelos agentes recém-chegados, em sua busca por se instituir como *artistas dignos*, capazes de realizar as estratégias de distinção exigidas pelo campo literário.

O tema da dignidade artística é retomado, por Daniel Pellizzari, em entrevista concedida ao site *Speculum*<sup>33</sup>, no qual o agente demonstra a consciência explícita que dá forma as estratégias assumidas pelos recém-chegados. Perguntado sobre os passos necessários à inserção no campo literário, Pellizzari responde que é preciso, primeiro, alcançar certo nível de maturação do trabalho, para depois partir para o engajamento consciente, de acordo com um plano esquematizado. Ademais, em sua avaliação, “o que não pode é ficar eternamente naquele esquema de reclamar ninguém me ama, ninguém me publica, não me dão espaço. Esse tipo de postura em novos autores é lamentável, um chororô que indica total falta de dignidade artística e existencial”. Ou como resume Lu Thomé<sup>34</sup>, editora da Não Editora: “Escritor chato e inédito não é editado. Deixe para ficar chato quando você estiver consagrado”.

Ou seja, a *dignidade artística*, agora estendida até a *dignidade existencial*, diz respeito ao engajamento consciente e esquemático com o campo literário, uma postura ativa que abdica do horizonte de expectativa calcado na *descoberta*, no qual um agente recém-chegado agenciaria sua produção sem o interesse de empreender os passos

<sup>33</sup> [http://www.cabrapreta.org/ldm/clip\\_speculu2.html](http://www.cabrapreta.org/ldm/clip_speculu2.html) – Anexo, p. 228

<sup>34</sup> <http://www.posfacio.com.br/2013/02/26/o-caminho-das-pedras-ou-as-pedras-do-caminho> – Anexo, p. 231

necessários à inserção, aguardando ser identificado pelos agentes do campo como um de seus participantes. Desta forma, o processo de autolegitimação, para os editores das incubadoras, é a estratégia que confere legitimidade ao empreendimento, cumprindo o estágio (segundo Bourdieu, necessário aos recém-chegados) da *tomada de posição*. Paulo Scott, autor que começou sua inserção no campo pela Livros do Mal e atualmente pode ser considerado como um dos agentes estabelecidos e consagrados do campo literário brasileiro contemporâneo, reafirma essa necessidade nos seguintes termos<sup>35</sup>:

Sempre digo nas oficinas: se você tiver oportunidade de publicar seu livro, mesmo que do próprio bolso, como tantos grandes autores fizeram (e não só o primeiro livro, mas também o segundo, o terceiro), **publique, porque essa exposição é uma coisa importante, é bom sair do comodismo.** [grifo meu]

A consciência demonstrada pelos agentes, em relação à necessidade da tomada de posição, essa “saída do comodismo”, evidencia a internalização do *habitus* específico do campo literário, o que os torna aptos a pretender a ocupação das posições disponíveis no campo. Tal consciência, subproduto do capital cultural acumulado, é uma das disposições que distinguem os agentes de uma incubadora literária de outros recém-chegados, concedendo uma vantagem estratégica na disputa pelas posições do campo. De modo combinado, o fato de os agentes terem podido objetivar esta consciência na forma de uma incubadora literária pode ser considerado como uma característica específica do campo literário brasileiro em seu estágio contemporâneo. Essa acumulação necessária ao ingresso no campo é explicitada de modo preciso por Bourdieu:

Com efeito, à medida que o campo se fecha sobre si, **o domínio prático das aquisições específicas de toda a história do gênero** que estão objetivadas nas obras passadas e registradas, codificadas, canonizadas por todo um corpo de profissionais da conservação e da celebração, historiadores da arte e da literatura, exegetas, analistas, **faz parte das condições de entrada no campo de produção restrita.** [grifos meus]

(BOURDIEU, 1996 [1992], p. 273)

É interessante também enfatizar o que está posto no segundo item da notícia sobre os eventos da Livros do Mal na Feira do Livro e que é uma das disposições do campo contemporâneo, a partir da qual os recém-chegados podem realizar outras estratégias de

---

<sup>35</sup> Entrevista concedida a Cândido, Jornal da Biblioteca Pública do Paraná, no. 28, p. 07. <http://www.candido.bpp.pr.gov.br/modules/conteudo/conteudo.php?conteudo=30> – não reproduzida no Anexo.

tomada de posição: a participação de Daniel Galera em uma mesa-redonda organizada em torno da discussão das novas mídias. Essa situação o coloca como porta-voz legítimo do campo, amplificando a inserção do empreendimento no campo literário e aumentando seu capital simbólico.

Tal disposição, que corresponde ao espaço de reflexão sobre o estado atual do campo, é ocupado de modo recorrente pelos agentes no ciclo contemporâneo, que são continuamente convidados a narrar sua experiência de autores ou editores em relação as condições de produção contemporâneas. Concomitante à posição de porta-voz, a oficina literária ministrada pelos dois editores que é anunciada no terceiro item da notícia serve de plataforma para o avanço de seu discurso de constituição de identidade, que equaliza no mesmo continuum “imagens de seres decapitados”, “musiquinhas do Mogwai” , “criação artística” e “dignidade humana”. Essa possibilidade de ministrar oficinas de criação literária em eventos de celebração é mais uma das estratégias disponíveis no campo contemporâneo que possibilita aos agentes recém-chegados envolvidos com empreendimentos editoriais assumirem uma posição de privilégio específica no campo.

A Não Editora, além de repetir os movimentos e estratégias que identificamos na agência da Livros do Mal, evidencia sua inserção no campo usando o recurso de amearhar capital simbólico junto a agentes recentemente estabelecidos, como é o caso de Marcelino Freire e como foi o caso do paratexto produzido por Daniel Galera anteriormente citado, uma estratégia estabelecida e reconhecida no campo como sendo legítima e legitimadora. Em notícia em sua página<sup>36</sup>, os agentes anuncia que o “escritor pernambucano radicado em São Paulo”, após sua participação na FestiPoa Literária (um evento anual de celebração da produção literária que ocorre em Porto Alegre, e que chegou a sua 7ª edição em 2014), “fez questão de voltar para São Paulo” com exemplares de produtos da editora. A notícia ainda faz questão de deixar marcado, para melhor aproveitamento do capital simbólico mobilizado, que Marcelino Freire é um autor premiado pelo Jabuti (em 2006, pelo livro *Contos negreiros*). Esse contato travado com agentes já estabelecidos é um dos movimentos, necessários e legítimos, utilizados na inserção dos produtos e produtores das incubadoras literárias no campo literário.

Tal ciranda social, na qual são negociadas e estabelecidas as relações com agentes consagrados, que envolve as incubadoras literárias, pode ser considerada como uma

---

<sup>36</sup> <http://www.naoeditora.com.br/novidades/marcelino-freire-se-encanta-com-livros-da-nao/> – Anexo, p. 233

constante dos empreendimentos desse tipo. Ana Elisa Ribeiro<sup>37</sup> analisa da seguinte maneira esse entorno e encadeamento de ações:

Depois que a Ciência do Acidente já tinha lá sua pequena fama, a Livros do Mal, editora para auto-edição de alguns gaúchos, pintou com mais expressão no mapa literário. Todos se conheceram, festinha, festival, encontro, correio eletrônico, revista e tal e coisa. E não seria nesta "profissão", a de escritor, que não existiria corporativismo, não é mesmo? **As pessoas se promovem a si mesmas e aos pares. [...]. Me resenha que eu te edito. Me edita que eu te resenho. E assim vai a ciranda. Naturalíssimo.**

**Outro jeito secular de insistir é conhecer as pessoas certas. Conhecê-las e ser amigo delas. E torcer para que elas sejam amigas de outras.** Não é muito diferente do Orkut, por exemplo. Pode surtir bons resultados. [grifos meus]

A naturalidade com que as negociações de capital simbólico e social são efetuadas dentro dos empreendimentos literários, seja uma incubadora literária ou uma editora estabelecida, não é sempre bem vista como no caso presente no depoimento de Ana Elisa Ribeiro. Há uma disputa constante entre os agentes do campo quanto à validade destes elementos constituintes do campo, mas muitas vezes considerados como extraliterários. Como contraexemplo à visão de mundo presente no artefato citado anteriormente e que é recorrente nos discursos acerca do campo contemporâneo, podemos selecionar a crítica de Ronald Augusto, publicada no jornal *Sul 21*<sup>38</sup> sobre a obra *O útero é do tamanho de um punho* (Cosac Naify, 2012), de Angélica Freitas (uma poeta recém-chegada). Nesta crítica, o articulista descreve da seguinte forma o processo de inserção de um agente recém-chegado:

O lastro da simpatia pessoal e profissional; as boas relações com os despachantes dos grupos de mando, tanto do mercado editorial supostamente interessado no fascínio artístico, quanto do jornalismo cultural; os contatos de mútuo prestígio que ratificam o traço endogâmico da poesia contemporânea; enfim, esses itens perfeitamente secundários no que concerne à fruição do poema são, de fato, secundários, porém não irrelevantes – principalmente para o caso em tela.

A acusação aí feita pelo crítico, de que a obra de Angélica Freitas não tenha se imposto por mérito estético mas por esses diversos “lastros” extraliterários, toma outra dimensão no momento em que podemos identificar perfeitamente as questões relativas à construção e manejo dos capitais simbólicos e sociais a que todos os agentes estão submetidos em sua ação dentro do campo, aproximando essa “acusação” a uma descrição

<sup>37</sup><http://www.digestivocultural.com/colunistas/coluna.asp?codigo=1918> – Anexo, p. 198

<sup>38</sup><http://www.sul21.com.br/jornal/o-ambiente-literario-e-a-inexistencia-da-poeta-que-era-mulher-de-verdade/> – Anexo, p. 234

passavelmente objetiva do verdadeiro funcionamento do campo. Porém, a discussão destes elementos é feita, quase sempre, em chave depreciativa, considerada como um índice da falta de mérito de um agente.

Que a construção da função autoral de um agente seja “desvelada” como “construção”, e não um surgimento “autônomo” ou “independente”, é uma das estratégias que os agentes estabelecidos empregam para desarmar o processo de legitimação e inserção de um agente recém-chegado ao campo, um recurso que se vale da presença do discurso da denegação já anteriormente explicitado. Como exemplo adicional dessa fixação estratégica, temos o debate<sup>39</sup> realizado entre Beatriz Resende e Alcir Pécora, patrocinado pelo Instituto Moreira Sales em 2011. O saldo crítico desse debate incide sobre a formação de “gangues” geradas pela dinâmica do compadrio. Contra esse saldo negativo, Marcelino Freire apresentou a seguinte resposta<sup>40</sup>:

Nós vamos à luta, promovendo encontros, discussões, antologias, revelando gente nova e boa. Ave nossa! Que preguiça! **Turma de amigos há em tudo que é lugar. Mas não venham para cima da gente, insinuando armações, máfias.** Caralho! Enfim. Digo: estou sem saco. [grifo meu]

Como podemos ver, neste embate sobre a legitimidade das estratégias empregadas, a consciência da dinâmica dos capitais simbólicos e sociais, por parte dos agentes recém-chegados que investem em uma incubadora literária, não é um demérito, mas o meio pelo qual o empreendimento pode ser adequadamente desenvolvido. Por exemplo, em fevereiro de 2002, já tendo impresso a segunda edição de seus livros de estreia, os agentes da Livros do Mal podem anunciar que o “lançamento dos livros em São Paulo foi um baita sucesso”. E os editores não se esquecem de celebrar o aproveitamento das oportunidades de reconversão de capitais, e afirmam que “não estivemos em São Paulo apenas para queimar o filme e fazer a social: descolamos uma distribuidora que vai colocar nossos livros nas principais livrarias da cidade, e em outras livrarias no Rio de Janeiro e Belo Horizonte”.

Tais circunstâncias colocam ainda mais em evidência a dinâmica interdependente pela qual os campos são constituídos, dos quais o campo literário não é um exceção mas um corolário das relações entre os vários capitais, relações essas que são denegadas pela necessidade de estabelecer um *mundo aparte* para a produção da arte. A crítica que acusa

<sup>39</sup> [www.blogdoims.com.br/ims/ficcao-compadrio-e-as-tias-beatriz-resende-e-alcir-pecora](http://www.blogdoims.com.br/ims/ficcao-compadrio-e-as-tias-beatriz-resende-e-alcir-pecora) – Anexo, p. 238

<sup>40</sup> <http://oglobo.globo.com/blogs/prosa/posts/2011/04/23/autores-reagem-comentarios-de-criticos-em-debate-no-ims-376087.asp> – Anexo, p. 239



esse ou aquele agente de *jogar o jogo* não compreende que é o próprio jogo que gera as obras que ele tenta salvar da degradação. Como bem coloca Bourdieu:

Em suma, o que *faz as reputações* não é, como acreditam ingenuamente os Rastignacs provincianos, a “influência” de fulano ou sicrano, esta ou aquela instituição, revista, publicação semanal, academia, cenáculo, *marchand*, editor, nem sequer o conjunto do que, às vezes, se chama de “personalidades do mundo das artes e das letras”, mas o campo da produção como sistema das relações objetivas entre esses agentes ou instituições e espaço de lutas pelo monopólio do poder de consagração em que, continuamente, se engendram o valor das obras e a crença neste valor.

(BOURDIEU, 2008 [1972], p. 25)

Essa extrema personalização praticada pelos “Rastignacs provincianos” é uma das constantes discursivas que encontramos na avaliação crítica da ação dos recém-chegados no ciclo contemporâneo. A fixação no caráter degradado das relações internas ao campo funciona como um dispositivo de deslegitimação na visão de alguns críticos, como é o caso de Marcelo Maroldi, que é taxativo em afirmar<sup>41</sup> que

Se algum novo escritor publica, podem acreditar, provavelmente ele já é do “meio” editorial, conhece algum escritor, tem algum parente lá, namora alguma editora, trabalha com alguém que conhece alguém lá, enfim, essas relações oligárquicas. Ok, não deixam de ser “novos” escritores, afinal, são debutantes, mas, todavia, não se constituem na nova literatura...

Essa sensação por parte da crítica pode ser resumida pelo título da matéria de Paulo Polzonoff<sup>42</sup>: “Não existem autores novos”. Em seu texto ressoa a acusação de que os recém-chegados “querem ser famosos e ficar ricos”, uma espécie de afirmação de um fisiologismo que caracteriza o livro, a literatura e a autoria como não pertencentes à “lógica de mercado”, lógica esta que rege as relações de produção do capitalismo tardio.

O interessante é perceber, neste discurso, que “ser famoso” ou “ficar rico” podem ser objetivos, ou um dos objetivos, aceitáveis para qualquer indivíduo vivendo sob as condições contemporâneas de produção, mas parece ser inaceitável aceitar que este seja o caso para aqueles que pretendem vestir os paramentos do sacerdócio literário. Neste sentido, há uma insistência em investir simbolicamente na manutenção de uma percepção que afaste o campo literário da estruturação hierárquica encontrada no contexto social, considerada como uma perturbação desnecessária que surge nas águas calmas da criação literária. Como avalia Casanova,

<sup>41</sup> <http://www.digestivocultural.com/colunistas/coluna.asp?codigo=1924> – Anexo, p. 241

<sup>42</sup> <http://www.digestivocultural.com/colunistas/coluna.asp?codigo=1912> – Anexo, p. 243

A desigualdade das trocas que aí se produzem é de fato sempre despercebida, eufemizada ou negada, porque o universo literário dá uma versão ecumênica e apaziguada de si mesmo que conforta a todos em sua crença e garante a continuidade de um funcionamento real sempre negado. **A ideia pura de uma literatura pura dominar o mundo literário favorece a dissolução de todos os vestígios da violência invisível que nele reina, a denegação das relações de força específicas e das batalhas literárias.** [grifo meu]

(CASANOVA, 2002 [1999], p. 63)

Os agentes críticos que subscrevem a esse ponto de vista precisam afirmar continuamente que o motivo pelo qual um autor escreve deve ser por “necessidade existencial”; que não pode haver preocupação, por parte do autor, em cooptar os editores ou outros produtores, afinal o escritor é “descoberto” como gênio ou é um “gênio ignorado”.

Portanto, sob este ponto de vista, a fama, ou seja, a audiência ou o número de leitores, deve ser uma consequência não prevista ou calculada, e caso seja alcançada deve ser desprezada. Assim, não pode haver, para os recém-chegados contemporâneos, nada que se assemelhe ao mecenato, e esses agentes não devem, jamais, procurar desenvolver um entrosamento social ou monetário junto à parcela estabelecida do campo. Mas, ao mesmo tempo, essa insistência na busca de uma “ideia pura de uma literatura pura” que encontramos nos discursos acerca do campo contemporâneo acabam por trazer à superfície, pela via da resistência ao sintoma, os aspectos mais denegados das “batalhas literárias”. A disputa pela definição na qual esses agentes críticos se batem contra as práticas do campo são um dos aspectos que conformam o ciclo contemporâneo do campo, e encontram ressonância no discurso dos agentes produtores como veremos adiante.

Tais análises críticas, que colocam em chave degenerada o funcionamento objetivo do campo de produção cultural, ainda se encontram subordinadas à ideologia romântica da criação, o que acaba por impedir que percebam o surgimento de novas tendências constitutivas dentro do campo, restando apenas a constatação da consagração alcançada pelos recém-chegados muito depois de que tal consagração seja considerada uma unanimidade. A réplica apresentada por Beatriz Resende aos agentes que criticaram sua postura de reguladora do sacerdócio literário ilustra perfeitamente o mal-estar que alguns críticos sentem frente à produção literária contemporânea, feita por autores vivos e durante o desenvolvimento de sua trajetória, envolvidos ativamente no processo de disputa pelos

espaços do campo. Para Beatriz Resende<sup>43</sup>, em comparação com a ação barulhenta dos vivos, a eloquência muda dos mortos é um objeto bem mais descomplicado:

Me enchi desses autores contemporâneos. Vou voltar para o velho Lima, Machado, Guimarães Rosa. **Não tem erro e não chateiam ninguém. Se quiser ser moderna, falo de Sarah Kane e outros mortos que já sossegaram o ego.** [grifo meu]

Tendo armado este panorama de algumas das posições e disposições que sobredeterminam a ação dos recém-chegados, vamos analisar agora a atuação de outro empreendimento do tipo incubadora literária e tentar perceber mais algumas constantes deste modo de produção.

A editora potiguar Jovens Escribas completou 10 anos de atuação no mês de fevereiro de 2014. Atualmente tem mais de 50 títulos publicados, abarcando os gêneros da crônica, poesia, conto e romance. Criada em 2004 por Carlos Fialho, Daniel Minchoni e Patrício Jr., teve como objetivo inicial, como seu nome indica, a publicação de escritores “jovens” (adjetivo que deve ser entendido, como já explicitado no caso da Livros do Mal, como produtores recém-chegados ao campo, sem um apego muito estrito à idade cronológica dos produtores). Como indica Bourdieu, “o fato de a idade social ser amplamente independente da idade biológica nunca é visto tão bem quanto no campo literário, onde as gerações podem ser separadas por menos de dez anos” (cf. 1996 [1992], p. 143).

O processo de instituição dessa editora segue bem de perto o paradigma da atuação das incubadoras literárias que estamos tentando definir. Um grupo de produtores se reúne com o intuito de produzir e introduzir seus produtos dentro do campo literário local, com o auxílio de leis de incentivo do governo e da característica específica da dinâmica local do campo. É assim que Carlos Fialho<sup>44</sup> resume o processo de criação de seu empreendimento:

Os jovens estavam publicando em blogs, sites, fanzines e outras mídias populares na época, mas não livros. Procurei outros caras da minha idade (tinha uns 23 anos) que tivessem escritos em volume suficiente para se tornarem também livros. Dessa forma, com a ajuda da lei municipal de incentivo à cultura e de alguma empresa que pagasse bom volume de ISS, lançaríamos uma série de livros sob a égide de uma mesma marca, um selo editorial que legitimasse nossa coleção de publicações.

<sup>43</sup><http://oglobo.globo.com/blogs/prosa/posts/2011/04/23/atores-reagem-comentarios-de-criticos-em-debate-no-ims-376087.asp> – Anexo, p. 239

<sup>44</sup><https://blogdofialho.wordpress.com/2014/02/20/10-anos-de-jovens-escribas-parte-00-nao-existem-escriitores-jovens/> – Anexo, p. 245

Nesse depoimento nos deparamos uma vez mais com o reconhecimento do poder simbólico estabelecido pelo produto material livro. A produção em mídia digital não é considerada um índice suficiente para o estabelecimento de um produtor como autor dentro do campo literário, sendo necessário o investimento na produção da mercadoria livro. Essa circunstância ressalta a importância valorativa da instância mercadológica na determinação e estabelecimento de produtores e produtos dentro do campo literário. Produzir matéria textual que seja consumida por leitores não é uma condição que tenha valor intrínseco dentro das regras do campo, caso esta produção não esteja atrelada à mercadoria altamente valorizada que se materializa na forma livro.

Outro índice interessante que pode ser analisado é a caracterização de “blogs, sites, fanzines” como “populares”. O adjetivo “popular” está aí posto como sinalizador do grande acesso, da mídia que era utilizada por uma grande parcela dos produtores, algo como “todo mundo tem blog, site, fanzine”. Essa popularidade, entretanto, não gera a distinção necessária para o ingresso no campo literário estabelecido, pois não participa da lógica excludente (ou seja, da lógica de distinção) da produção que se materializa no produto livro. Sendo assim, não é preciso um grande esforço para desdobrar esse adjetivo no par “popular” / “elite” que reforça a valoração da mercadoria livro e a torna um objeto de distinção exclusivo dos produtores que exibem o *habitus* necessário à inserção no campo literário.

Analisemos agora a seção de um depoimento acerca do “aniversário” do empreendimento, publicado no blog de Fialho, sobre algumas das tomadas de posição realizadas no estabelecimento da incubadora em questão:

O nome criado, JOVENS ESCRIBAS, remetia à junção do novo ao antigo, remetendo à infante energia cheia de vida e disposição dos jovens empreendedores da jornada e também à verve tradicionalista que não se satisfazia com as novas mídias, com os canais proporcionados pelo advento da Internet, mas que queriam sim ver suas criações impressas em papel, num formato padrão encapado, colado e costurado. O logotipo elaborado por Modrack Freire alude ao nascimento de novos escritos, pois traz um pingô de tinta como uma gota de esperma com o nome do selo editorial em seu interior.

A união explicitada entre o estabelecido e o recém-chegado deixa claro a necessidade de pagar os dividendos frente à parcela do campo que estabelece as regras em ação. Há uma vontade latente de identificação conjugada com um interesse de distinção e marcação do status de recém-chegado na escolha do nome Jovens Escribas. A juventude proposta traz

consgo atributos ligados à modernidade e à inovação, resgatando aquele sentido de produtor já estabelecido no romantismo.

O que parece importar para esses recém-chegados é sua contribuição calcada em um excesso de “vida” e “disposição”, criando uma distinção frente a um campo que é subliminarmente compreendido como “morto” e “indisposto”. Mesmo assim, tais “jovens” dizem ter em si uma “verve tradicionalista” que desdenha dos novos meios de produção e reprodução permitidos pelas tecnologias de informação disponíveis na Internet.

Uma vez mais a internet aparece como condição de produção e aglutinação de interesses dos produtores, mas é descartada como um meio de acesso à consagração dentro do campo. Ou seja, sem a mediação estabelecida pelo mercado e pela produção do objeto livro não há a possibilidade de um “escritor de textos” se tornar um “autor reconhecido”, como explicita a insistência na existência de “um formato padrão encapado, colado e costurado”.

A escolha do logo da editora também tem paralelos interessantes com o pinto saindo do ovo que serve de timbre da editora Livros do Mal. Novamente o tema da semente se faz presente, como se houvesse necessidade de marcação da tomada de posição do empreendimento como algo novo, seminal, recém saído da casca do ovo e que, no caso da Jovens Escribas, mistura o pingo da tinta literária com o subproduto masturbatório e autocentrado de um empreendimento orgânico.

Um dado interessante que aparece nesse depoimento de Fialho é sua análise dos objetivos pretendidos pela editora. A descrição feita dá a entender que o objetivo inicial da editora (ou selo, como ele descreve) seria a instituição de uma incubadora literária, de caráter transitório que serviria apenas de plataforma para a inserção dos produtores recém-chegados no campo literário estabelecido. Porém tal objetivo não surtiu o efeito desejado de início, como podemos observar:

No início, achávamos que publicaríamos aqueles livros de estreia e pararíamos por aí. Ou que até continuaríamos, mas com os livros seguintes lançados por outras editoras, grandes, do sudeste. Não tínhamos ideia de como este universo editorial do eixo Rio-São Paulo era fechado a poucos. Nem percebíamos que tínhamos acabado de conceber uma ideia muito mais forte e duradoura do que um simples e passageiro selo editorial. **O simples fato de termos decidido fazer algo coletivo, juntando vários autores em torno de um objetivo em comum daria à Jovens Escribas uma força extra que se tornou o segredo de boa parte do nosso sucesso.** [grifo meu]

Essa ideia de permanência não está enquadrada no ímpeto originário de uma incubadora literária. A descrição feita pelo editor em questão ilustra a tendência por trazer desse ímpeto de maneira exemplar: um empreendimento que sirva para a inserção dos autores na malha do jogo maior, centralizado nas grandes casas editoriais. Quando ocorre de uma incubadora se perpetuar no mercado, acaba por se tornar uma pequena editora, mas não perde em si o papel de trampolim para outros autores que venham a ser publicados. Essas pequenas editoras dependem, antes de mais nada, de um estabelecimento firme dentro do campo, com um produto final que apresente uma marca própria, um esquema de distinção que permita a identificação do produto com o projeto inicial.

Manter uma editora nesse regime de menoridade tem seus percalços. Para que sua manutenção esteja garantida, é preciso uma fonte de captação de recursos, seja pela iniciativa privada, seja pelo desenvolvimento de atividades ligadas à escrita, como cursos de Escrita Criativa e criação de Eventos Literários. O investimento privado pode se dar na forma de um investimento contínuo por parte dos editores, o que acaba viabilizando o projeto mas o mantendo como um empreendimento que não gera lucro para os participantes. Por outro lado, o desenvolvimento de projetos paralelos, além de capitalizar simbolicamente e posicionar os produtos da editora no centro de interesse do campo literário local, permite também a captação de recursos externos, através de leis de incentivo municipais, estaduais ou federais.

É exemplo dessa estratégia o desenvolvimento por parte da Jovens Escritas de um evento intitulado Ação Leitura. Segundo o material de divulgação do evento,

A ideia era promover um evento destinado ao incentivo à leitura, tendo como público preferencial os estudantes (mas aberto ao público em geral). O evento trazia uma mensagem simples: “Ler pode ser muito divertido.” No primeiro ano, foram contempladas diversas escolas públicas e particulares, além de algumas instituições de ensino superior, que receberam autores contemporâneos para transmitir aos alunos o prazer na leitura.

O Ação Leitura teve sua terceira realização em 2013. Se o primeiro foi uma iniciativa que partiu exclusivamente da editora em questão, sua segunda edição já contou com a participação do SESC. O Ação Leitura é uma atividade que traz escritores de várias partes do país para palestras direcionadas dentro das escolas, seguindo um modelo estabelecido pela Jornada Literária de Passo Fundo (RS), segundo a própria descrição do evento pela comissão organizadora. Na verdade, o modelo utilizado pela Jornada Literária de Passo fundo foi

iniciado por Lígia Averbuck em 1971, em seu trabalho junto ao IEL (Instituto Estadual do Livro do Rio Grande do Sul) coordenado sob o título de Encontros de Escritores com Estudantes de Segundo Grau.

Em tal modelo, se parte de um texto escolhido de cada autor, e as palestras tem como objetivo a discussão desse texto, além de servir de oportunidade para a venda de exemplares para a escola e para os alunos. Ou seja, tal circunstância evidencia que as condições de produção contemporânea no campo literário contam com iniciativas que podem ser reproduzidas formalmente fora de seus contextos locais, criando assim um repositório de ações legitimadas e legitimadoras a que podem recorrer os empreendimentos recém-chegados, o que demonstra que o campo literário contemporâneo possui, em sua própria dinâmica, modelos reproduzíveis de modos de ação. Essa circunstância comprova a existência de um *habitus* específico ao ciclo contemporâneo que está disponível aos agentes recém-chegados, cujas facetas viemos escrevendo até agora.

O que vemos aí, também, é a reaplicação de um modelo de difusão dos produtos literários via ação direta junto ao público leitor. A apropriação feita pela Jovens Escribas desse modelo permite que sejam estabelecidas conexões vantajosas para troca de capital simbólico entre os organizadores e os agentes estabelecidos do campo literário nacional, além da captação dos dividendos específicos que advém da organização do evento. Estratégias deste tipo permitem a manutenção de um ambiente de relevância em torno da editora, estratégias que garantem o estabelecimento de seu empreendimento dentro do campo cultural mais amplo, mesmo que restrito geograficamente.

### 3.2 AS DISPUTAS PELA CONSAGRAÇÃO

Uma característica importante, na definição do perfil geracional dos agentes envolvidos com uma incubadora literária, é o fato de pertencerem a um contexto socio-histórico que não possui mais os entraves particulares do horizonte político da ditadura e da repressão que a acompanha, vivendo seus anos de formação adolescente durante o ciclo de redemocratização – delimitado proximalmente pela realização da segunda eleição presidencial direta. Como avalia Flávio Carneiro, essa circunstância histórica permite aos agentes um acesso a posicionamentos previamente vedados pelo anteparo do campo do poder político, imposto durante o ciclo da Ditadura:

Sem patrulhas ideológicas, sem a necessidade de filiar-se a este ou aquele grupo, e livre da obrigação de levantar bandeiras, o escritor brasileiro da última década do século XX coloca no papel todo tipo de experimentação ficcional.

(CARNEIRO, 2005, p. 31)

Assim, os temas e parte dos estilos característicos desenvolvidos pela geração que agenciou suas produções literárias entre a década de 1960 e 1980, sobredeterminados estruturalmente pela conjuntura sócio-histórica do ciclo da ditadura, não encontram mais ressonância dominante no paradigma produtivo de que fazem parte os autores dessas incubadoras, circunstância esta que serve de índice distintivo capaz de delimitar os contornos, historicamente datados, que constituem as estratégias de identificação e desidentificação de cada contingente geracional.

Além disso, outra circunstância que congrega editores e autores recém-chegados no ciclo contemporâneo em grupos específicos é a participação em Oficinas Literárias. No caso da Livros do Mal e da Não Editora, boa parte dos agentes passou especificamente pela Oficina Literária de Luis Antônio de Assis Brasil<sup>45</sup>, ligada ao Programa de Pós-Graduação em Letras da PUCRS. Em atividade desde 1985, este laboratório de criação possui um prestígio significativo tanto no contexto regional quanto no nacional, devido, em parte, ao fato de ser ministrado por um autor estabelecido dentro do campo, possuidor de renome e poder de consagração. O funcionamento dessa oficina serviu também de modelo para a criação de uma experiência que segue a mesma forma, em 2010, em São Paulo<sup>46</sup>:

Agora, São Paulo ganhou uma escola nesses moldes. Se não é uma filial do curso gaúcho, a iniciativa tem a chancela de Assis Brasil. Ele lecionará uma vez ao mês no módulo de ficção, do qual é supervisor pedagógico. A criadora é uma ex-aluna sua, Rosângela Petta, jornalista e dramaturga.

A partir da experiência desta Oficina de Criação Literária foi possível a instituição de uma linha de pós-graduação na própria PUCRS, que atualmente conta com mestrado e doutorado stricto sensu, e que vem se afirmando como um local de congregação de agentes recém-chegados interessados no processo de profissionalização de sua ação dentro do campo. O número de Oficinas vem aumentando gradativamente, e sua existência e

---

<sup>45</sup> Do grupo da Livros do Mal, foram alunos de Assis Brasil: Daniel Pellizzari (1996), Daniel Galera (1999), Cristiano Baldi (1999), Guilherme Pilla e Paulo Scott. Uma lista, contendo a relação dos autores que continuaram sua atividade no campo literário após terem participado da oficina, pode ser encontrada em <http://www.laab.com.br/pdf/oficina-pub.pdf>

<sup>46</sup> <http://www1.folha.uol.com.br/revista/saopaulo/sp1212201015.htm> – Anexo, p. 247



reprodutibilidade podem ser consideradas, no campo literário contemporâneo, como marcas de uma instituição estruturante do campo, sem a qual torna-se impossível compreender a dinâmica contemporânea. Podemos perceber a importância dessa Oficina Literária no modo pelo qual é avaliada por Cadão Volpato, em matéria<sup>47</sup> para o jornal *Valor Econômico*:

Um leitor desavisado, que junte os livros brasileiros lançados nos últimos anos, pode concluir que nove entre dez bons autores jovens do Brasil vieram do Rio Grande do Sul – o que daria a falsa impressão de que eles são criados em série no Estado. Michel Laub, Amílcar Bettega, Cíntia Moscovich, Daniel Galera, Paulo Scott e Carol Bensimon são apenas alguns dos escritores que têm se destacado no panorama nacional, seja no campo da crítica, das feiras ou no campo dos prêmios literários. São o tipo de autor cujo próximo livro é sempre aguardado com interesse.

**Todos esses nomes têm algo em comum. De A a Z, frequentaram uma das oficinas literárias mais tradicionais do país, a do professor e escritor Luiz Antonio de Assis Brasil. São 27 anos de atividade, com um trânsito de cerca de 700 alunos, dos quais uma pequena (mas significativa) parcela acabo vingando na arte de escrever. [grifo meu]**

Essa “falsa impressão” de “criação em série” referida pelo articulista é uma descrição na qual ocorre a superficialização das disposições do campo contemporâneo, sendo a escolha de caracterizar o fenômeno de acordo com uma lógica industrial um subproduto que orienta o discurso segundo as próprias condições sob as quais o campo contemporâneo se desenvolve, orientadas pela lógica do capitalismo tardio na qual modelos estruturais geram os produtos para suprir a demanda de um mercado em expansão virtualmente constante. Para além das questões levantadas sobre a possibilidade de ser possível “formar um escritor”, a experiência das oficinas literárias demonstra que sua ação tem resultados objetivos dentro do campo.

Para melhor analisar os elementos que constituem a dinâmica interna dessa instituição, vamos continuar com a análise do exemplo modelar representado pela oficina do escritor Assis Brasil. Centrada na criação de contos, tal instituição coloca em contato os almejantes à posição de escritor com o *habitus* e o capital cultural específico do campo literário, no momento em que formaliza objetivamente estratégias escriturais e as apresenta como conteúdos a serem apreendidos pelos participantes. Outro ganho desta conjuntura oficineira e acadêmica é o fato de destituir, em parte, a aura mágica que recobre a criação

---

<sup>47</sup> <http://www.valor.com.br/cultura/2865574/fantastica-fabrica-de-escritores-do-sul> – Anexo, p. 248

literária ao proceder à objetivação referida, transformando as rotinas, atribuídas pelo senso comum a uma esfera criativa transcendental, em técnicas materiais, passíveis de serem reproduzidas e apreendidas.

O ambiente de discussão, focalizado nas produções dos participantes, conforma um circuito privilegiado de recepção (pois legitimado pelo status de criador de tais participantes – principalmente o do ministrante) ao tornar consciente, para os autores, os rendimentos estéticos de suas produções textuais. Como o produto final da oficina é uma coletânea dos contos desenvolvidos neste laboratório, esta instituição também permite que os alunos entrem em contato com os procedimentos técnicos e mercadológicos que constituem as etapas necessárias à inserção de um produto literário no circuito de trocas do campo.

Convém ressaltar, além disso, que a participação em oficinas ou cursos acadêmicos direcionados à criação literária estabelece um campo identitário que atribui distinção aos participantes, ao mesmo tempo em que enseja o desenvolvimento de vínculos que podem ser revertidos em capital social – sendo o mais valioso, dentro desta economia, o vínculo com o ministrante, um escritor estabelecido e consagrado, que eventualmente agrega seu capital simbólico às outras produções dos autores, no momento em que chancela tal produção concedendo o paratexto de apresentação utilizado na composição da “orelha” do livro.

Por fim, concomitante a estas características, está em atividade, em outro patamar, uma dinâmica social específica: o ministrante, em seu circuito social, possui relações com diversos agentes legítimos do campo (editores, autores, jornalistas e formadores de opinião em geral), o que faz com que seus *juízos* (sejam opiniões interessadas ou comentários corriqueiros) predisponham e parametrizem os movimentos receptivos executados pelos segmentos do campo literário sobre os quais exerce influência (seja negativa ou positiva), a partir dos quais o ministrante exerce seu poder de consagração dentro do campo. Como assinala Bourdieu,

[...] a única acumulação legítima, tanto para o autor quanto para o editor ou diretor de teatro, consiste em adquirir um nome, um nome conhecido e reconhecido, capital de consagração que implica um poder de consagrar, além de objetos (é o efeito de grife ou de assinatura), pessoas (pela publicação, exposição, etc.), portanto, de dar valor e obter benefícios desta operação.

(BOURDIEU, 2008 [1972], p. 20)

Como anteriormente mencionado, acredito que a participação de recém-chegados em oficinas ou cursos acadêmicos de Criação Literária não é um dado fortuito, passível de ser ignorado, sendo uma etapa crucial de suas trajetórias no campo, ao mesmo tempo em que põe em evidência outra característica específica do campo literário contemporâneo: a disposição representada pela presença legítima dessas instituições.

Outra das estratégias recorrentes do campo literário em seus movimentos de identificação geracional se encontra superficializada em autorreflexões realizadas periodicamente, e que podem tomar forma objetiva através de coletâneas que pretendem reunir em uma publicação a produção dos agentes em atividade no campo e que possuam características afins – mesmo que tais características se resumam apenas à sincronidade das produções.

À semelhança da coletânea organizada por Heloisa Buarque de Hollanda, intitulada *26 poetas* hoje e publicada em 1976, e à coletânea *Geração 80*, organizada por Regina Zilberman e Maria da Glória Bordini em 1984, o momento inicial do ciclo contemporâneo também contou com uma estratégia que tinha como objetivo realizar esta autodefinição.

Em 2001, o escritor Nelson Oliveira lança, em parceria com a editora Boitempo, uma coletânea intitulada *Geração 90: manuscritos de computador*, que estampa em seu subtítulo a pretensão de reunir “Os melhores contistas brasileiros surgidos no final do século XX”. Em 2003, surge um segundo volume, intitulado *Geração 90: os transgressores*, que mantém o subtítulo do primeiro volume. O título das coletâneas demonstra um alto grau de autoconsciência, fruto da magnitude da autonomia do campo literário, ao ativar o conceito operativo *geração*, pertencente aos segmentos de recepção crítica. Trata-se, mais do que um momento de autorreflexão, da imposição de um paradigma receptivo que capitaliza sobre o acúmulo do capital simbólico, emulando a posição dos legitimadores externos à esfera dos produtores.

Na introdução do segundo volume, dedicada aos *transgressores*, Nelson Oliveira tenta definir os contornos desta anunciada transgressão, a contrapondo aos modelos representacionais fixados pelos estilos realistas desenvolvidos no final do século XIX europeu. Depois de percorrer as sinuosidades dialéticas da questão, acaba por afirmar que: “O que todo escritor, em particular, e todo artista, em geral, busca com sua arte é representar as múltiplas facetas da realidade”. Por fim, conclui ser uma das características

dos transgressores o desenvolvimento de um estilo “excêntrico”, cujo objetivo é “sacudir o leitor, impedir que ele adote a tradicional postura contemplativa”. Este juízo se aproxima daquele proferido por Candido em sua avaliação da narrativa produzida durante a década de 70, o que reinsere a transgressão à tradição, o que acaba por transformá-la em um procedimento estabelecido, circunstância que, de certo modo, nega a especificidade do conceito:

Não se cogita mais de produzir (nem usar como categorias) a Beleza, a Graça, a Emoção, a Simetria, a Harmonia. O que vale é o Impacto, produzido pela Habilidade ou a Força. Não se deseja emocionar nem suscitar a contemplação, mas causar choque no leitor e excitar a argúcia do crítico, por meio de textos que penetram com vigor mas não se deixam avaliar com facilidade.

(CANDIDO, 2006 [1979], p. 259)

Candido não deixa escapar a oportunidade, e remata: “Talvez, por isso, caiba refletir, para argumentar, sobre os limites da inovação que vai se tornando rotineira e resiste menos ao tempo”. Oliveira parece ter abocanhado com gosto a isca da “inovação rotineira”, incorporada ao arsenal dos recém-chegados, além de não ter conseguido escapar à arapuca conceitual que ele mesmo construiu, pois fecha sua definição da seguinte maneira:

O que se procura com essas excentricidades é fixar a Verdade. Ou seja, expor e descrever a lei geral capaz de unificar os fatos e boatos, infinitos, produzidos na superfície do tempo pela alta velocidade das ações humanas. Do paradoxo não há escapatória: os transgressores – para Antonio Candido, transrealistas – ainda hoje, por conta dessa transa trans, conseguem ser mais realistas que o rei.

(OLIVEIRA, 2003, p. 15)

Ao tomar como valor positivo, na caracterização da transgressão, a fixação da “Verdade” – em maiúscula, ou seja, uma Verdade, a única Verdade, a “Verdade Verdadeira” –, Oliveira reafirma a validade do paradigma positivista, em atividade desde o final do século XVIII<sup>48</sup>, um paradigma que já fora extensamente relativizado por diversos segmentos estilísticos presentes nas formas literárias desenvolvidas durante o século XX no polo de produção da vanguarda, cujo exemplo cabal é a “representação pluripessoal da consciência”

---

<sup>48</sup> Atividade, por assim dizer, laica, tributária do racionalismo cientificista. O paradigma ideológico que afirma a existência de uma única Verdade, de validade universal, é o coração dos monoteísmos semitas (judaísmo, cristianismo e islamismo), em conflito pela definição desta verdade desde, pelo menos, o século XII. Comparativamente, o humanismo mercantilista do século XVII assume uma postura semelhante àquela em atividade no discurso dos sofistas gregos do século V A.C., que afirmam a existência de múltiplas verdades, culturalmente determinadas – postura combatida pelo discurso platônico, que preconiza a existência de uma Verdade transcendente, emanada desde o mundo das ideias. (cf. PLATÃO. O sofista)

que Auerbach identifica no método compositivo de Proust, James Joyce e Virgínia Woolf, e que distingue tais produções do paradigma orientado pelo “subjetivismo unipessoal” que foi hegemônico na produção iluminista (cf. AUERBACH, 2007 [1953], p. 488ss). Esse paradigma representacional do Iluminismo é também o inimigo preferencial da crítica filosófica derivada da Escola de Frankfurt, que investe contra tais *totalidades totalizantes* e celebra a produção de escritores como Kafka, Joyce e Proust – bastiões do relativismo que marcou a derrocada do projeto racional-positivista do século XIX, detentores da herança iluminista.

Podemos, portanto, selecionar a fragilidade da avaliação de Oliveira para demonstrar que a transgressão, mais do que uma marca geracional específica dos agentes no campo contemporâneo, funciona como uma senha que identifica os recém-chegados ao campo, no momento em que estes executam o *habitus* exigido por tal posição. Por exemplo, reencontraremos essa formulação que explicitam essa relação entre a transgressão/novidade e a aceitação pelo campo em outro artefato, o seguinte comentário que encontramos na matéria<sup>49</sup> “Novos autores: literatura, autonomia e mercado”: “A partir do momento que eles despontam como algo que tem a chancela da novidade, quase como se já embalados em uma coleção, passam a ser interessantes enquanto produtos para o mercado editorial.”

Como exemplo do movimento complementar que amplifica tal legitimação, por insistir em seu caráter supostamente ilegítimo, vamos selecionar agora uma matéria publicada na revista *Veja*<sup>50</sup>, assinada por Jerônimo Teixeira, um dos agentes estabelecidos e consagrados dentro do contingente de recepção legitimante do campo literário brasileiro contemporâneo. A matéria tem como título “A horda dos transgressores”, e como lead “Eles acham que estão quebrando tudo, mas fazem uma literatura pueril”. Em sua avaliação, Teixeira procura desativar a pretensão autolegitimadora do discurso representado pela atividade de Oliveira:

Nos seus manifestos, os transgressores não inovam em nada. Nem sequer arranjaram um inimigo novo contra o qual se bater – na introdução à coletânea Geração 90, Oliveira ataca o realismo do século XIX, que, segundo ele, não iria ao “cerne das coisas” (conclui-se que autores como Flaubert e Tolstoi são superficiais).

<sup>49</sup> <http://www.digestivocultural.com/colunistas/coluna.asp?codigo=1922> – Anexo, p. 178

<sup>50</sup> [http://veja.abril.com.br/010306/p\\_094.html](http://veja.abril.com.br/010306/p_094.html) – Anexo, p. 250

A polêmica aí levantada faz parte dos movimentos de acomodação interiores ao campo literário, ensejados pela atividade de agentes recém-chegados. Dentro desta perspectiva, a crítica de Teixeira é, de fato, uma das facetas da legitimação que está em curso, pois elege tais agentes como objetos dignos de crítica, concede espaço representacional, amplia a visibilidade das produções e, por fim, procede a um levantamento de características – apresentadas com sinal negativo – que delimitam e reforçam o discurso assumido pelos agentes.

Se, por um lado, este levantamento parece ter como objetivo escarnecer das estratégias representacionais e estilísticas realizadas por alguns dos autores recém-chegados, por outro lado, o que acaba acontecendo é que Teixeira constrói uma síntese válida dos posicionamentos estéticos em atividade nas produções destes agentes.

Cabe ressaltar que está em atividade uma simplificação que reduz a multiplicidade dos produtores a estereótipos disjuntivos, positivos e negativos, do tipo “ou isso ou aquilo”, circunstância que também se encontra no ciclo de 1930, e é característica corriqueira da agência de uma parcela do contingente legitimador do campo literário. Essas simplificações colocam em evidência a existência de um processo de disputa pelas posições de legitimidade, criando uma zona de exclusão que pretende fixar os limites das identidades que estão sendo mobilizadas no jogo. Tais embates, travados entre as posições estabelecidas e a posição de recém-chegado, é uma das regras estruturais do funcionamento do campo literário, sendo que a presença destes embates é um índice proximal que evidencia a existência de um campo literário autonomizado (no sentido etimológico estrito do termo, *auto nómos*, que possui leis próprias), no qual as imposições distintivas que partem de campos afins exercem uma influência indireta.

Ademais, tanto Oliveira quanto Teixeira elegem indevidamente, como perfil geracional, a posição estrutural do recém-chegado, possuidora de um *habitus* específico. Para proceder a uma adequada percepção deste perfil, os autores deveriam focalizar sua atenção nas modificações estruturais ensejadas pela atividade dos agentes. Ao invés disso, fica evidente que as avaliações avançadas pelos autores se encontram sobredeterminadas pelo discurso característico acerca da posição do recém-chegado, circunstância que torna tais avaliações uma extensão das estratégias de inserção ativadas pelos próprios agentes recém-chegados, as quais acabam por resultar que em sua consagração frente ao campo.

Vamos agora proceder a uma visada panorâmica que tem como objetivo estabelecer, parcialmente, os parâmetros de distinção sob os quais se funda a diferença entre o estado contemporâneo do campo literário brasileiro e o estado do campo durante o ciclo da ditadura que o antecedeu imediatamente.

Se a marca específica dos empreendimentos considerados autônomos/independentes durante o ciclo da ditadura era o de ser uma alternativa ao mercado cultural “oficial”, sobredeterminado estruturalmente pelo paradigma sócio-político instituído pelo campo do poder legítimo, no ciclo contemporâneo teremos empreendimentos cuja marca específica é a de se constituir como uma extensão do mercado cultural. Empreendimentos, aqui identificados como incubadoras literárias, que se valem do *habitus* adquirido e dos capitais simbólicos e culturais acumulados em diversas instâncias para proceder à mobilização de estratégias conscientes que objetivam a inserção de produtos e produtores no circuito de trocas do campo literário, ao qual o mercado cultural serve de lastro – uma circunstância que é estruturalmente homóloga ao surgimento de novos projetos editoriais, ocorrido durante o ciclo de 1930.

As instâncias de agenciamento específicas do ciclo contemporâneo, nas quais ocorre a internalização do *habitus* e a acumulação dos capitais, são as oficinas literárias e as publicações no suporte digital; por sua vez, as instâncias universitárias estão presentes nos dois ciclos, enquanto que as instâncias de militância política – centros acadêmicos, grupos “parapartidários”, etc. – são específicos, em sua relação de legitimidade com o campo cultural/literário, ao ciclo da ditadura.

### 3.3 TOMANDO POSIÇÃO: O TEXTO DE APRESENTAÇÃO

Vamos eleger agora, para a continuidade da análise, um outro objeto, que adiciona mais característica definidora e recorrentes que é encontrada na estratégia dos agentes recém-chegados: a explicitação de sua relação com o campo pela exposição objetiva do modo de engajamento que se pretende estabelecer com tal campo, e que se superficializa, entre outras formas, pela publicação de Manifestos, pela participação em polêmicas e ataques críticos à situação estabelecida dentro do campo (cf. BOURDIEU, 1996 [1992], p.27). Como discutido anteriormente, o jargão bourdiano para esse movimento é o conceito operativo de “tomada de posição”, cuja escolha terminológica mobiliza o sentido

de *posicionar-se em relação a algo* e o sentido de *tomar para si certa posição estabelecida*, o que, no caso, diz respeito à posição pré-estabelecida dos recém-chegados como portadores da inovação.

As incubadoras literárias apresentam sua tomada de posição em um espaço específico dentro de sua presença digital, ao publicar um *manifesto de intenções* em uma seção especial de seu site. Este manifesto de intenções, ou texto de apresentação, pretende conter um mapa de previsões da ação do empreendimento dentro do campo literário. O característico da questão está no fato de que as diretrizes estabelecidas pelo *texto de apresentação* das diversas incubadoras possuem elementos homólogos para todos os empreendimentos, o que acaba por constituir uma rede de coordenadas heurísticas que permitem a explicitação de uma ideologia (ou *habitus*) comum aos diversos empreendimentos.

Inicialmente, vamos analisar a estratégia assumida pela Livros do Mal, que consistiu em publicar em seu site, na seção reservada à autodefinição do empreendimento intitulada “O projeto”, um texto que à primeira vista pretende passar por uma construção informativa que especifique as etapas desenvolvidas na constituição da editora<sup>51</sup>, mas que tem o papel funcional de uma tomada de posição explícita, além de servir como uma espécie de modelo estrutural que descreve a agência de outros recém-chegados que investiram na constituição de incubadoras literárias no ciclo contemporâneo. Em seguida, analisaremos como estas questões são resgatadas pela Não Editora em sua apresentação ao campo. Também vamos aproveitar essa oportunidade para comparar os sentidos e disposições mobilizados pelos recém-chegados contemporâneos com a estratégia empregada por recém-chegados de outros ciclos, mais especificamente com os manifestos que serviram à instituição de movimentos de vanguarda no campo cultural brasileiro pregresso. Com o intuito de compreender e objetivar os pressupostos desta tomada de posição, transcrevo por inteiro o texto de apresentação da Livros do Mal, para em seguida proceder a uma análise da construção e dos sentidos aí postos.

---

<sup>51</sup> Tal texto era o mesmo distribuído aos agentes jornalísticos à guisa de release da editora.



*"A literatura é o essencial ou não é nada. O Mal - uma forma penetrante do Mal - de que ela é a expressão tem para nós, creio eu, o valor soberano. Mas esta concepção não impõe a ausência de moral, exige uma 'hipermoral'. A literatura é comunicação. A comunicação impõe a lealdade: a moral rigorosa, neste aspecto, é dada a partir de cumplicidades no conhecimento do Mal, que estabelecem a comunicação intensa. A literatura não é inocente, e, culpada, ela enfim deveria se confessar como tal."*

– Georges Bataille, A Literatura e o Mal

**O PROJETO** Há alguns anos vínhamos escrevendo literatura, fazendo fanzines eletrônicos e impressos, organizando festas, produzindo material gráfico para nossos projetos pessoais e, no caso do Pilla, desenvolvendo trabalhos nas áreas de cinema e ilustração. Numa madrugada, tivemos o insight: fazer a nossa própria editora, nossa marca e nosso grupo de iniciativa independente. Levar nossos próprios contos, e futuramente a literatura de outros escritores, para o universo da publicação impressa, para as pequenas livrarias e estantes das pessoas.

Então sentamos na frente dos nossos computadores, nos reunimos algumas vezes, repassando pilhas de desenhos do Pilla, revisando e selecionando nossos textos, até chegarmos a um projeto: Livros do Mal. Não uma editora no sentido formal da palavra, e sim um esforço de publicação independente, apoiado na simples vontade de fazer um trabalho legal, fazer livros, divulgar nossa literatura e divulgar a literatura de outros escritores desconhecidos cujo trabalho admiramos. A Livros do Mal é uma cooperativa: talvez seja esse o termo mais adequado. Nela investimos nosso dinheiro, e nosso retorno deve ser o prazer de ver livros de nossa autoria impressos e divulgados, e de poder publicar ainda outros autores. E não queremos apenas editar livros: queremos dar uma socializada no que a produção literária e artística deste país tem de mais legal, debater, compartilhar, discutir rumos, alcançar o máximo número de pessoas que for possível.

Para iniciar a ideia, partimos para a publicação de dois livros de contos: Dentes Guardados, de Daniel Galera, e Ovelhas que Voam se Perdem no Céu, de Daniel Pellizzari, ambos com capas ilustradas por Guilherme Pilla. Em busca de apoio, inscrevemos um projeto no FUMPROARTE, programa de financiamento cultural da Prefeitura de Porto Alegre. Com elogios a seus atributos formais e artísticos, o projeto Livros do Mal foi selecionado em primeiro lugar na classificação geral do edital 2001/1 do FUMPROARTE, entre mais de uma centena de projetos nas áreas de literatura, música, teatro, dança, cinema e outras. Logo em seguida abrimos nosso catálogo para autores de fora. Publicamos Marcelo Benvenuti, Paulo Bullar, Cristiano Baldi. E pretendemos publicar muitos outros. Naturalmente, aceitamos originais para análise. E temos recebido uma resposta imensa dos leitores e também da imprensa.

Queremos dar espaço para a produção e discussão do novo na literatura e, posteriormente, nas artes em geral. Catalisar literatura que traga visões novas, que ultrapassem o exercício estético vazio, o lugar-comum da classe média ou

deslumbramento com o mundo pop. Pensamos em lançar títulos com propostas menos tradicionais, e apresentar a um público mais amplo autores iniciantes e talentosos que andam produzindo literatura por aí, alguns deles participantes dos meios eletrônicos de laboratório e divulgação.

Leiam o novo. É trimmassa.

Galera, Mojo e Pilla.  
Porto Alegre, 2001-2003

A citação que encabeça o texto tem a função de localizar e definir a escolha do nome da incubadora, estabelecendo uma ligação com a tradição crítica de Bataille, mais especificamente em relação à sua análise do papel do *mal da perversidade* na obra de oito autores<sup>52</sup>. Bataille, ele mesmo um praticante do perverso em sua produção ficcional (como, por exemplo, em *A história do olho*), analisa em *A literatura e o mal* os modos de realização formal que emergem do (e são imersos no) discurso da perversidade, e instauram, em certa medida, uma ruptura no campo literário com o paradigma platônico que identifica o belo ao bom.

Os autores analisados por Bataille, imersos no conturbado contexto socio-histórico que negociava as novas coordenadas morais que viriam a substituir a moral aristocrática da nobreza (e da categoria do *nobre*), foram, cada qual em seu contexto, inovadores formais que ampliaram as margens de representação literária. Tal expediente teve como intuito constituir esteticamente as estratégias literárias capazes de expor em estrutura as contradições internas da moral burguesa. Em tais épocas, a burguesia ascendia ao posto de detentora dos meios de produção e da prerrogativa de sobredeterminação das coordenadas heurísticas do contexto socio-histórico que serve de lastro à revolução industrial e à revolução social que a torna possível.

A ambiguidade moral necessária a estas revoluções contrapõe os ideais da humanística iluminista nobilitante, que mantinha a hegemonia da aristocracia, à prática desumana necessária à desagregação sócio-política encontrada na base do processo reformador que dá forma à era moderna. A escolha, por parte dos editores, de Bataille imprime ao projeto, e a seus agentes, o sinete modernizante que os habilita a assumir, do mesmo modo que os autores analisados em *A literatura e o mal*, a posição de articuladores

<sup>52</sup> A saber: Emily Brontë, Baudelaire, Michelet, William Blake, Sade, Proust, Kafka e Genet.

literários de uma realidade social em processo de transformação e reinvenção, no qual os ídolos de outrora encontram seu crepúsculo.

Interessante como esse aparato ideológico encontra ressonância na invectiva “contra todas as catequeses” presente no *Manifesto antropofágico*<sup>53</sup>, cujo intuito inicial é desestruturar e negar os pressupostos culturais ocidentais que serviam de parâmetro para a agência no campo cultural brasileiro enquanto subproduto do processo colonizatório europeu. A negação proposta pela antropofagia, que vai contra “todos os maridos católicos suspeitosos postos em drama” e que constitui o pano de fundo dessa cultura europeia, é o mesmo tipo de negação utilizado pelas vanguardas europeias em sua busca pela sobredeterminação do que seria considerado o *moderno*, a partir da reformulação dos valores postos até o início da era moderna, o que acaba por criar uma espécie de *irmandade espiritual* entre esses vários renovadores, fazendo com que suas estratégias de distinção assumam contornos muito semelhantes.

O alinhamento constituído pela apresentação da Livros do Mal pretende estabelecer, sutil e subjetivamente, os agenciadores do projeto como herdeiros da tradição inovadora representada pelos autores analisados por Bataille, bem como pelo próprio Bataille, em consonância com a *história da novidade* analisada anteriormente. Vejamos, então, quais os pressupostos implícitos nesta escolha, e quais os ganhos que acarretam.

A definição construída na primeira sentença da citação estabelece o literário como o veículo adequado para a manifestação de uma essência ôntica, aquilo sem o qual não há existência. Na segunda sentença, a essência é predicada como uma “forma penetrante do Mal”, instituído como um credo que congrega, sob o pronome nós, todos os que compactuam com a expressão do Mal. Neste pronome se aproximam tanto os agenciadores do projeto como os receptores simpáticos àquela expressão e ali comungam do privilégio de se tornarem reconhecedores da essência. O aparte adversativo que se segue esvazia o sentido de moralidade dos estabelecidos, que pré-ordena a estrutura heurística responsável pela atribuição do sentido convencionalizado do Mal. A esta moral é contraposta outra, construída textualmente pela adição do prefixo hiper-, cujo sentido é, ao mesmo tempo, intensificador da moral e transcendente desta moral: “Mas esta concepção não impõe a ausência de moral, exige uma ‘hipermoral’”.

---

<sup>53</sup> Reproduzido em BASUALDO, 2007, p. 205.

Deste modo, a postura daqueles congregados no credo do valor soberano do *Mal penetrante* é tida como superior à posição da moral dos estabelecidos, e o movimento aí implícito é o de superação pela exacerbação da moral estabelecida, o que enseja um aumento quantitativo que gera uma mudança qualitativa.

O passo seguinte, depois desta transvaloração de todos os valores, atribui como predicado da literatura a comunicação, estabelecendo deste modo que a essência que possibilita a existência é o comunicar, comunicação esta que implica o cumprimento de um pacto de investimento comprometido no qual se estabelece a lealdade necessária a uma comunicação autêntica e genuína, não mais factível sob os ditames inautênticos da moral dos estabelecidos, incapacitados em sua comunicação devido à ilegitimidade de seu investimento. O mesmo teor conceitual aí explicitado também encontra seu par no *Manifesto antropofágico* nestes termos: “Contra o mundo reversível e as ideias objetivadas. [...] O indivíduo vítima do sistema” (ibidem).

A intensidade que advém da comunicação autêntica está fundamentada no conhecimento das consequências da experimentação do *Mal penetrante*, experiência esta que instaura a cumplicidade capaz de congregar em laços de lealdade os pactários que adquiriram o conhecimento e a consciência da soberania do Mal.

Assim, a inocência da moral dos estabelecidos, que pretende desconhecer o Mal e suas consequências, acaba por ser perdida ao entrar em contato com o *Mal penetrante*, um contato intenso que faz com que aquele que o experimenta torne-se partícipe deste Mal.

O que está em jogo é a abdicação de uma moral inautêntica e monopolar que pretende preconizar o absolutismo de uma conduta supostamente imaculada e benfazeja e ignora as consequências malélicas desta imposição. A postura daqueles que conheceram o mal em primeira instância, portanto, deve ser a de rechaçar as declarações de inocência que nascem da ignorância e assumir, com todo o rigor da hipermoral, a sua própria culpa.

É este o movimento de desvelamento que está implícito na escolha de Livros do Mal como nome-divisa do projeto, e que pretende atribuir aos produtos da “marca” a prerrogativa da comunicação autêntica contra a inautenticidade da comunicação dos estabelecidos, e assim legitimando e justificando sua inserção no campo como arauto de um

novo tempo. Os editores, em entrevista<sup>54</sup> para Rodolfo Filho do jornal *A Tarde* de Salvador, definem a escolha do nome da seguinte forma:

*Livros do Mal* é tríplice: uma piada interna, uma homenagem a Baudelaire (*As Flores do Mal*) e um manifesto de sintonia com o nosso teórico-padrinho, o francês Georges Bataille. Ele fala sobre o Mal intrínseco à literatura, que toda verdadeira arte deve assumir. É o *mal* que traz mudança – ou seja, um *bem* que não é simplesmente *bom* (ou inofensivo)”.

A referência à Baudelaire reforça o desejo de identificação com os “heróis subversivos” da literatura surgida sob a égide das Revoluções Burguesas, circunstância já demonstrada na análise da primeira parte do “manifesto” – e a ênfase posta na “verdadeira arte” que “traz mudança”, sendo um “bem que não é simplesmente inofensivo” amplifica os valores assumidos no empreendimento, que auxiliam na tomada de posição distintiva.

Sobre esta necessidade de marcar uma ruptura em busca da constituição de uma identidade específica que confira distinção ao empreendimento dentro de um campo saturado de identidades, Bourdieu analisa que

É verdade que a iniciativa da mudança cabe quase por definição aos recém-chegados, ou seja, aos mais jovens, que são também os mais desprovidos de capital específico, e que, **em um universo onde existir é diferir, isto é, ocupar uma posição distinta e distintiva, existem apenas na medida em que, sem ter necessidade de o querer, chegam a afirmar sua identidade, ou seja, sua diferença, a fazê-la conhecida e reconhecida (“fazer um nome”)**, impondo modos de pensamento em vigor, portanto, destinados a desconcertar por sua “obscuridade” e sua “gratuidade”. [grifo meu]

(BOURDIEU, 1996 [1992], p. 270-271)

O processo de autolegitimação iniciado na citação é continuado no primeiro parágrafo, no qual os agentes estabelecem as credenciais que os capacitam a levar adiante a busca pela ocupação de uma posição no campo, contabilizando seu capital específico. A multiplicidade dos índices elencados como credenciais os caracterizam como produtores que detêm as disposições necessárias e exigidas dos *candidatos* que pretendam ocupar uma posição no campo, além de especificar seu papel de representantes e praticantes de modos de produção cultural relativamente contemporâneos, circunstância essa demonstrada na equalização enumerativa que cria uma contiguidade entre o *escrever literatura, a fatura de fanzines eletrônicos ou impressos, a organização de festas, a produção de materiais gráficos e a atuação nas áreas de cinema e ilustração*, atividades que atualmente fazem parte da

<sup>54</sup> [http://www.cabrapreta.org/ldm/clip\\_atarde.html](http://www.cabrapreta.org/ldm/clip_atarde.html) – Anexo, p. 252

“caixa de ferramentas” do recém-chegado que é possuidor do *habitus* necessário à inserção no campo.

A cobertura vasta de diversos campos de agenciamento cultural não é apenas uma afirmação e explicitação das habilidades que os credenciam a atuar no mercado editorial. Evidencia, também, sua posição como participantes de um *habitus* que destitui a legitimidade das hierarquias que ordenam o campo. Esta horizontalidade dos produtos e produções culturais é também uma das disposições presentes no campo literário brasileiro contemporâneo que auxilia e chancela os empreendimentos dos agentes recém-chegados, permitindo a aplicação de uma estratégia múltipla para a inserção dentro do campo.

Tal multiplicidade passa por incubadoras literárias, eventos literários organizados individualmente, criação de produtos que vão além de livros ou revistas, mobilizando todos os modos e formas de agência com o intuito de “desconcertar” a ordenação prévia do campo, ampliando as possibilidades de ação. A questão principal, entretanto, é que o estágio contemporâneo do campo, por seu desenvolvimento histórico, traz em si as novas possibilidades de ação em potência virtual, disponíveis à objetivação e realização por parte dos recém-chegados.

A naturalidade e o pouco caso com que são igualados hierarquicamente os campos demonstra, além disso, que os agentes em questão não possuem em seu horizonte de práticas a necessidade de lutar explicitamente pela legitimação de tal posição equalizante. Podemos imaginar que agentes atuando uma década antes dos editores da Livros do Mal teriam a necessidade de afirmar explicitamente qual o posicionamento produtivo que pretendiam ativar dentro da hierarquia dos modos de produção cultural, o que faz desta ausência de explicitação uma marca distintiva da geração a que pertencem, no qual os atos produtivos citados são todos constituintes do campo literário.

Do mesmo modo, a cuidadosa escolha do termo “grupo de iniciativa independente” é uma forma transicional que procura mediar a transformação que se operava no campo quanto à relação estabelecida com as instâncias legitimadoras e patrocinadoras naquele momento. A escolha de deslocar o adjetivo “independente” e fazê-lo incidir sobre “iniciativa” demonstra o desenvolvimento de uma consciência mais apurada sobre o caráter das relações objetivas estabelecidas com as instâncias de patronato: a independência fica assim restrita à iniciativa dos agentes, concedendo o ponto e aceitando estrategicamente sua condição de dependência parcial (ou setorial).

Em comparação, os editores recém-chegados na atualidade, que procuram ocupar a posição que foi ocupada pelos editores da Livros do Mal, abandonaram por completo (pelo menos os mais autoconscientes) a denominação de independência, e em certos momentos reagem ativamente contra tal caracterização. Como deixa claro o editor da incubadora Não-Editora, Samir Machado<sup>55</sup>:

Não tenho motivos para não acreditar que, considerando a própria condição da Não Editora como editora pequena (eu não diria independente, porque nós dependemos de um monte de gente - livrarias, distribuidora, etc.) o que vem fazendo o livro ter saída frequente é um boca-a-boca positivo.

A ideia de uma forma transicional da posição é reforçada no parágrafo seguinte do texto de apresentação da Livros do Mal, no momento em que é feita a definição por extenso da pretensão do projeto:

Não uma editora no sentido formal da palavra, e sim um esforço de publicação independente, apoiado na simples vontade de fazer um trabalho legal, fazer livros, divulgar nossa literatura e divulgar a literatura de outros escritores desconhecidos cujo trabalho admiramos. A Livros do Mal é uma cooperativa: talvez seja esse o termo mais adequado.

Nesta passagem fica evidente a busca pela estabilização do deslizamento de sentido em operação naquele momento. O cuidado tomado no primeiro parágrafo é abandonado e a necessidade de explicitar a independência das condições objetivas emerge novamente. Conjugada a essa necessidade está presente outra: a de afastar, negar e contrapor-se à posição assumida pelas editoras estabelecidas, que ocupam “o sentido formal da palavra”. Fica evidente, também, a postura que é caracterizada por Bourdieu como “o interesse pelo desinteresse”. A independência do esforço de publicação tem como lastro “a simples vontade de fazer um trabalho legal” e de “divulgar” a literatura produzida por eles e por seus pares. A neutralidade da pretensão de realizar uma “simples vontade” dá a entender que os editores não têm interesse em qualquer questão que ultrapasse a satisfação imediata de tal vontade.

Vamos analisar mais de perto até que ponto tal postura representa a dinâmica que dá forma à atividade destes agentes. Na reportagem “Manual de sobrevivência da pequena editora”, temos um depoimento revelador de Daniel Pellizzari: “A gente gostava de criar o livro, mas tinha de fazer todas aquelas coisas chatas e sem ganhar dinheiro”. Ou seja,

---

<sup>55</sup> <http://blogdosamir.blogspot.com/2008/10/fico-de-polpa-1-o-retorno.html> – Anexo, p. 254

para os editores há uma consciência objetiva da divisão entre o trabalho que traz dividendos simbólicos (“criar o livro”) e o trabalho que traz dividendos monetários (“aquelas coisas chatas”, supostamente o encaminhamento para a gráfica, o processo de contato com distribuidores, inserção no circuito de divulgação, etc.). Como a criação do livro depende necessariamente das “coisas chatas”, fica claro que os editores investiram em seu empreendimento apenas até o momento em que os dividendos simbólicos arrecadados permitiram a reconversão em capital monetário.

Mesmo que o discurso aí posto seja do tipo “por amor à camiseta”, o objetivo final dos agentes era o de se tornarem escritores profissionais, remunerados monetariamente por sua produção dentro do campo. Tal negaceio, que representa a duplicidade de intenção dos agentes, é uma das características dos recém-chegados, que precisam assumir esta postura de denegação econômica, valorizada pelo campo, se desejam assumir uma posição legítima dentro do campo. É em termos semelhantes que Antônio Xerxenesky<sup>56</sup> descreve a atividade da Não Editora:

Eu acho que é muito bacana, em parte, não ganhar dinheiro. A gente não tem o menor interesse em ganhar dinheiro, o que dá uma liberdade muito grande. E acho que essa é a grande graça de ser independente ainda hoje.

O processo de independência e de libertação descrito por Antônio Xerxenesky reproduz a lógica do investimento simbólico, cujo retorno está na construção de sua posição como agente legítimo do campo, a partir da qual se torna possível colher os dividendos monetários que advêm de outras instituições presentes no campo.

Isso não impede que seja feito um grande investimento simbólico, que no caso da Não Editora é amplificado também pela publicação (digital e gratuita) de uma revista de crítica literária, a *Cadernos de não-ficção*, em sua quinta edição, organizada por Antônio Xerxenesky e que “traz artigos diversos sobre literatura contemporânea e um dossiê temático”<sup>57</sup>. Bourdieu identifica tal postura como uma “denegação da economia”, típica do campo literário e do campo cultural como um todo, cuja dinâmica o teórico francês analisa da seguinte forma:

---

<sup>56</sup> Em mesa redonda (14 de setembro de 2013) disponível em: [www.youtube.com/watch?v=s-MTvnP4ie0](http://www.youtube.com/watch?v=s-MTvnP4ie0)

<sup>57</sup> <http://www.naoeditora.com.br/projetos/> - não reproduzido no Anexo.



**Neste cosmo econômico definido, em seu próprio funcionamento, por uma *recusa do comercial* que, de fato, é uma denegação coletiva dos interesses e ganhos comerciais, as condutas mais “antieconômicas”, as mais *desinteressadas* visivelmente, aquelas que, em um universo “econômico” habitual seriam as mais condenadas sem o menor dó, contêm uma forma de racionalidade econômica (até mesmo, no sentido restrito) e, de modo algum, excluem seus autores dos ganhos, inclusive econômicos, prometidos aos que se conforma à lei do universo. Ou por outras palavras, ao lado da busca do lucro “econômico” que, ao transformar o comércio dos bens culturais em um comércio semelhante aos outros, e não dos mais rentáveis “economicamente” (como nos é lembrado pelos mais experientes, ou seja, os mais *desinteressados* dos comerciantes de arte), se contenta em ajustar-se à demanda de uma clientela antecipadamente convertida, existe lugar para a *acumulação do capital simbólico*, como capital econômico ou político denegado, irreconhecido ou reconhecido – portanto, legítimo –, *crédito capaz de garantir, sob certas condições e sempre a prazo, ganhos “econômicos”*.<sup>58</sup> [grifos meus]**

(BOURDIEU, 2008 [1972], p. 19-20)

A partir desta descrição de Bourdieu podemos perceber como, logo em seguida, no texto de apresentação da *Livros do Mal*, a relação objetiva com o capital econômico aparece explicitada, concomitante à complexificação daquela vontade que se apresentara simples. Agora a motivação do prazer do fazer pelo fazer é substituída pela contabilidade de investimentos: o desinteresse é abandonado pelo interesse na reconversão do capital econômico em capital simbólico. Sintomaticamente, surge o índice de status pretendido, que se superficializa na *autoria*. Não basta mais ser um escritor, função instrumental facilmente desempenhável – agora o que interessa é o reconhecimento da *autoria*, é ser publicamente reconhecido como *autor publicado*, cuja obra é “*impressa e divulgada*”, um elemento que já encontramos na análise da atividade da incubadora Jovens Escritas.

Tendo passado pelos vários estágios que levam da denegação do desejo até sua aceitação, chega o momento da afirmação positiva do desejo. Não é mais suficiente “*apenas editar livros*”, é necessário assumir integralmente a posição desejada, se inserir por completo no campo como portadores legítimos das condições que permitem, por seu intermédio privilegiado, fazer entrar no circuito das trocas culturais os produtos literários e

---

<sup>58</sup> E continua: “Em suma, quando o único capital útil, eficiente, é o capital irreconhecido, reconhecido, legítimo, a que se dá o nome de “prestígio” ou “autoridade”, neste caso, o capital econômico pressuposto, quase sempre, pelos empreendimentos culturais só pode garantir os ganhos específicos produzidos pelo campo – e, ao mesmo tempo, os ganhos “econômicos” que eles sempre implicam – se vier a converter-se em capital simbólico: a única acumulação legítima, tanto para o autor quanto para o editor ou o diretor de teatro, consiste em adquirir um nome, um nome conhecido e reconhecido, capital de consagração que implica um poder de consagrar, além de objetos (é o efeito de grife ou de assinatura), pessoas (pela publicação, exposição, etc.), portanto, de dar valor e obter benefícios desta operação” (idem, p. 20).

artísticos (as obras autorais deles e de seus pares) que são, nada menos, descritos como o que há de “mais legal” no Brasil. Concomitantemente, também se faz necessário, por parte dos agentes, debater a configuração da ordem estabelecida no campo, visando às transformações necessárias ao campo que permitam a esses recém-chegados determinar quais os rumos que devem ser tomados para que seus produtos possam “alcançar o máximo número de pessoas que for possível”.

O movimento de tomada de posição que começa assumindo tímida e implicitamente o lugar do recém-chegado que deseja, desinteressadamente, expor sua produção, acaba por confessar sua pretensão reformadora que o leve a alcançar a posição em que possa tomar para si os rumos (e as rédeas) da situação do campo. Segundo Bourdieu,

Pelo fato da denegação da economia não ser um simples disfarce ideológico, nem um completo repúdio do interesse econômico, é que, por um lado, **novos produtores que têm como único capital sua convicção podem impor-se ao mercado, reivindicando valores em nome dos quais os dominantes acumularam seu capital simbólico e, por outro, somente aqueles que, entre eles, sabem acomodar-se às obrigações “econômicas” inscritas na economia da má-fé poderão colher plenamente os ganhos econômicos de seu capital simbólico.**  
[grifos meus]

(BOURDIEU, 2008 [1972], p. 21)

Ou seja, a adequação dos editores que justifica tal pretensão tem como ponto de apoio a chancela conseguida junto ao campo do poder, que dota de capital econômico os agentes, permitindo a reconversão deste capital em capital simbólico e social que lhes facultará a realização de seus interesses.

O capital econômico, que no primeiro momento parecia ser um investimento exclusivamente pessoal dos agentes, se mostra, na verdade, como a reconversão das disposições pessoais (seu alto nível de letramento, sua experiência como produtor multimídia, sua educação universitária, sua rede social, seu capital econômico familiar, etc.) em financiamento público, reconversão esta que não apenas dota os agentes do capital econômico necessário como também serve de instância de legitimação, amplificada pela exaltação com que são recebidos no seio do poder<sup>59</sup>.

---

<sup>59</sup> Neste sentido, o terceiro parágrafo funciona do texto de apresentação da Livros do Mal como um carteiraço que põe em primeiro plano o prestígio e a distinção que emana do campo do poder e da qual os agentes são portadores legítimos, magna cum laude.

O último parágrafo deste texto de apresentação que funciona como tomada de posição, confortavelmente apoiado na autoridade legitimada pela eleição entusiástica efetuada pelo campo do poder, pode iniciar com o *quero* dos agentes, legitimados na posição de detentores dos meios de “produção e discussão” das condições de renovação do campo literário, e com mira posta na posição homóloga presente no campo artístico “em geral”.

Ao assumir o trono e empunhar o cetro, os agentes têm agora o poder de – não divulgar desinteressadamente sua produção, mas – comandar o processo de renovação, e, portanto, os rumos e a evolução<sup>60</sup> do campo, deixando para trás (ultrapassando) a posição dos estabelecidos, que carece de genuidade e não passa, para o recém-chegado, de um “exercício estético vazio”, o qual não possui a mirada singular, excêntrica e visionária da elite autoproclamada, não sendo mais que a trivialidade do “lugar-comum da classe média”, que com uma facilidade irritante se deslumbra com os truques baixos do “mundo pop”<sup>61</sup>.

Depois de vermos como as questões de tomada de posição se articulam neste texto de apresentação, vamos analisar agora outro desses textos, pertencente à série produtiva da Não Editora, com o objetivo de procurar os momentos de ressonância com o roteiro estabelecido pela agência da Livros do Mal.

*“A nossa maior ilusão é acreditar que somos o que pensamos ser*

**Henri Amiel**

<sup>60</sup> O termo empregado no texto, catalizar, é revelador, pois um catalizador é “a substância que modifica a velocidade de uma reação química”, “aquele que estimula ou dinamiza”.

<sup>61</sup> Daniel Galera, em entrevista já citada ao site Prólogo, discursiviza mais extensamente esta pretensão exposta na tomada de posição: “Quanto ao comodismo, é uma coisa que sinto em boa parte da literatura de novos autores que ganha espaço em grandes editoras por aí. Parece que falta tutano, questionamento, confronto nos textos. Quem se dá ao luxo de escrever, hoje em dia, é em boa parte classe média alta que ainda se deslumbra com coisas como ultraviolência, sexo bizarro e música pop. Eu acho que essas coisas não significam nada, elas me entediam, ou nem isso. Sinto falta de uma literatura que investigue coisas mais profundas, a sensibilidade da nossa geração, toda essa loucura fudida de internet, velocidade, tecnologia digital, perda de subjetividade, sociedade espetacular, como uma geração se locomove nesse meio tão bizarro que é o nosso mundo hoje em dia. Ninguém parece querer digerir isso, investigar os medos da nossa geração. Ficam batendo punheta com exercícios de estilo sem propósito nenhum, remoendo situações desgastadas. Eu tenho essa impressão”. Como fica claro, tomar para si a missão de “digerir isso” é uma dos agenciamentos distintivos que procuram, ao mesmo tempo, superar a posição dos agentes estabelecidos e deslegitimar os agentes recém-chegados que disputam as posições de acesso.

**Isto não é uma editora.** É um gatilho. É um rádio-relógio. É um ônibus espacial.

**Tudo começou com o cachimbo.** O cachimbo de Magritte na obra *A traição das imagens*. Na tela, o desenho de um cachimbo com a inscrição em francês: “Isto não é um cachimbo”. E, oras, não era mesmo. Era a imagem de um cachimbo.

**Somos traídos pelas imagens todos os dias.** Quando nos apaixonamos não caímos de amores pela pessoa, mas pelos pedaços de nós mesmos que encontramos nela. Quando essa identificação passa e começamos a perceber nossas diferenças com o ser amado, dói. Mas quando o relacionamento amadurece, percebemos que amamos também o que faz dessa pessoa um ser único.

**A Não Editora quer que seus leitores sejam traídos.** Que eles se apaixonem por um pedaço de si mesmos que viram em nossos livros ou personagens. Que se identifiquem com a editora, imaginando que ela é como qualquer outra que viram antes. E, depois, percebam o autoengano. Para começarem a ver, aqui e ali, as diferenças em nossas publicações e no visual de nossos livros. Incorporando, também em suas vidas, a fuga do que é estanke, dos conceitos pré-estabelecidos e da fórmula repetitiva.

Assim como a tela é a manifestação do pintor, que contém os seus pensamentos e contestações, o livro deve ser um meio para os escritores e suas obras. Por isso, valorizamos o design de nossos livros, fazendo com que eles reflitam a qualidade do texto que estamos oferecendo aos leitores. **Queremos que o nosso público não tenha vergonha de assumir que julga o livro pela capa.** E por que não?

Isto não é uma editora. É o disparo. É o despertar. **É o empuxo.**

O primeiro elemento que podemos destacar nesse texto-manifesto é a ressonância entre a afirmação de que “isto não é uma editora” e a definição oferecida pelos agentes da Livros do Mal de que o empreendimento “não é uma editora no sentido formal da palavra”. Como já pudemos analisar, a necessidade que gera essa negação é aquela que surge “em um universo onde existir é diferir” (BOURDIEU, 1996 [1992], p. 270). A concatenação posterior, que iguala o empreendimento a um gatilho, um rádio-relógio e um ônibus espacial tenta abrir um leque de possibilidades desconcertantes que procuram enfatizar o papel pretendido de desestruturação do campo.

A referência a Magritte, surrealista de vanguarda que pretendia explorar os limites da representação pictórica chamando atenção para os saltos *traidores* da mimese, reforça o compromisso com as experiências de ruptura dentro da lógica da novidade pela qual os recém-chegados precisam passar. Afirmar que “somos traídos pelas imagens todos os dias” significa, também, a abertura para possibilidades de uma comunhão pelo fingimento, característica que coloca a ficção como um espaço privilegiado para a união dos indivíduos

cindidos pelas relações contemporâneas, que por sua vez também se caracterizam pela mediação constante de imagens traidoras.

Essa traição proposta pelo empreendimento pode ser comparada ao *mal* que a Livros do Mal pretende gerar em seu contato com o público, uma ação que promete ao leitor “a fuga do que é estanque, dos conceitos pré-estabelecidos e da fórmula repetitiva”, características homólogas aquelas que encontradas no *Manifesto antropofágico* e no subtexto que permeia a ação da Livros do Mal.

Outro elemento importante, que viemos reafirmando ao longo das análises realizadas até agora, é a insistência na qualidade plástica dos produtos gerados, propiciando uma equalização entre o conteúdo textual e a forma mercadológica, uma necessidade simbólica imposta pela difusão da mercadoria livro. O espelhamento entre alta qualidade visual e alta qualidade estética do texto não é uma garantia, mas uma promessa imbuída nas relações de troca e produção do capitalismo tardio. O fenômeno de buscar uma homologia entre capa e conteúdo parece querer afirmar que, ao contrário do ditado, os livros produzidos por incubadoras literárias podem, e devem, começar a ser julgados a partir da capa. A agência dos produtores, parametrizada pelo empreendimento, gera produtos orientados por um complexo simbólico coerente, que mobiliza todos os elementos compositivos para afirmar – de modo assertivo, consciente e convicto – uma identidade distintiva, objetivando impor sua existência ao campo literário pelo uso concentrado de sua força simbólica.

Novamente, reencontramos aquela determinante segundo a qual os livros gerados pelas incubadoras precisam respeitar essa dominante do mercado para captar os dividendos simbólicos e reforçar a percepção, por parte do campo estabelecido, de que os recém-chegados possuem o *habitus* que rege a distribuição das posições dentro do campo. Tal necessidade é tão premente que Antônio Xerxenesky afirma<sup>62</sup> ter sido o principal motivo para o empreendimento: “A gente resolveu fundar a Não Editora, e nosso principal objetivo era fazer livros bonitos. A gente pensou o seguinte: a gente conhece um monte de gente que tá escrevendo coisas legais, se tiver uma edição caprichada, com papel bom, um design bonito”.

O que interessa a esses agentes, afinal, é se distinguir do que seja corriqueiro e tradicional, fazendo reverberar sobre o amplo público a voz autoral de suas produções,

---

<sup>62</sup> Em mesa redonda (14 de setembro de 2013) disponível em: [www.youtube.com/watch?v=s-MTvnP4ie0](http://www.youtube.com/watch?v=s-MTvnP4ie0)

corpo e veículo de um talento legítimo, genuíno e inovador. Tal atitude pretende ensejar uma redistribuição hierárquica dos gostos, colocando em marcha o processo de obsolescência dos estabelecidos, processo esse que é descrito da seguinte maneira por Bourdieu:

Impor no mercado em um momento dado um novo produtor, um novo produto e um novo sistema de gostos é fazer deslizar para o passado o conjunto dos produtores, dos produtos e dos sistemas de gostos hierarquizados sob o aspecto do grau de legitimidade.

(BOURDIEU, 1996 [1992], p. 184)

Retomando a análise iniciada com a Livros do Mal, o arremate do discurso construído na tomada de posição não poderia ser mais adequado, ao fornecer ao amplo público o bordão pelo qual os representantes legítimos da inovação genuína escolheram ser celebrados, um bordão que interpela imperativamente o grande público com a ordem de que consuma o produto desses agentes, e que determina qual a correta avaliação que deve ser feita deste produto. No caso da Livros do Mal, o público é chamado a “ler o novo”, enquanto a Não Editora promete ser “o disparo”, “o despertar”, “o empuxo”.

Esses sentidos mobilizados nos pressupostos que estruturam a tomada explícita de posição são reforçados nos depoimentos dos editores da Livros do Mal concedidos à parcela dos agentes cuja recepção legitima as ações dentro do campo. Por exemplo, Galera, em entrevista já citada ao site *Prólogo*, ao definir sua incubadora, reafirma parte daqueles sentidos: a gratuidade do empreendimento (“A Livros do Mal é diversão.”); a denegação econômica (“Nosso objetivo principal, acredite, não é ganhar dinheiro.”); a distinção frente ao estabelecido (“não é uma editora no sentido formal”)<sup>63</sup>. Este reforço periódico dos pressupostos, orientado por um discurso coordenado e autocoerente, confere uma existência e identidade objetiva ao empreendimento, facilmente identificada pelos

---

<sup>63</sup> A passagem a que me refiro é esta: “A Livros do Mal não é uma editora no sentido formal, não temos empresa registrada. É mais como um selo, uma marca, sob a qual queremos realizar edições independentes. Nosso objetivo primário, acredite, não é ganhar dinheiro. É ver livros sendo criados, distribuídos e lidos, e tudo que queremos é recuperar o investido pra publicar ainda mais gente. Claro, se a saída dos livros for excepcional e entrar uma grana maior que o esperado, podemos botar algo no bolso. Mas é secundário. Temos nossos empregos cansativos para nos sustentar. A Livros do Mal é diversão. Resolvemos estrear a LDM com dois livros de contos, o meu e o do Mojo. Fizemos um projeto pro FUMPROARTE (financiamento cultural da Prefeitura de Porto Alegre) e passamos em primeiro lugar. Com isso, eles financiaram 80% do projeto, ou seja: a impressão dos livros. Todo o resto - registro de domínio, custos de correio, cartazes, coquetel, convites - a gente está tirando do bolso. A tiragem é de 600 exemplares de cada livro. Vendendo uns 60% disso, recuperamos toda a grana investida. É essa a situação, a grosso modo. Ainda não sabemos com certeza o que vai rolar, mas estamos confiantes. Quem sabe a gente consegue uma parceria de distribuição com alguma editora por aí, sei lá. Estamos fazendo a distribuição com ajuda de amigos nossos em outros estados.”

receptores. Como já salientamos, tal circunstância tem um peso decisivo para o estabelecimento de sua posição no campo.

Finalmente, uma última questão interessante de ser abordada e que demonstra mais um aspecto da ação das incubadoras em busca da legitimação, parte do levantamento de alguns dados das edições destas duas incubadoras e versa acerca da disparidade entre a acumulação simbólica dos agentes envolvidos diretamente no empreendimento (os fundadores) e aqueles que participam apenas como autores publicados. Vamos analisar inicialmente o caso da Livros do Mal, sob a perspectiva que contempla o número de exemplares postos em circulação no campo. Dos 9.100 exemplares impressos naqueles 32 meses de atividade da incubadora, 4.800 (52,74%) pertencem aos dois editores (2100 para Galera; 2700 para Pellizzari – sendo que cada um publicou dois títulos) – enquanto que dos 8.400 exemplares efetivamente postos em circulação (via comercialização ou envio aos agentes legitimadores), 4.400 (52,38%) compõe a parcela dos editores. Ou seja, juntos, os editores colocaram em circulação um montante 471% maior do que a média individual dos outros sete autores.

O caso da Não Editora é ainda mais emblemático, e vamos analisa-lo pela perspectiva de títulos lançados. A distribuição dos 25 títulos publicados até agora é de 16 títulos de conto, 5 romances, 3 de poesia e 1 novela. Os títulos de contos são compostos por 9 títulos individuais e 7 coletâneas de vários autores. Dessas coletâneas, se destaca a série Ficção de Polpa, uma coleção pela qual a Não Editora construiu parte de seu reconhecimento frente ao campo, contando com 5 títulos até agora. Esses 5 títulos foram organizados por Samir Machado de Machado, um dos editores, que além de organizador publicou 2 romances; Rodrigo Rosp, por sua vez, organizou 1 coletânea e publicou 3 livros de contos; Reginaldo Pujol Filho organizou 1 coletânea e publicou dois livros de contos; por fim, Antônio Xerxenesky publicou 1 romance. São no total 15 títulos (8 títulos individuais e 7 como organizador), somando 60% do total publicado, que trazem a marca autoral dos editores, amplificando seu capital simbólico.

Tal conjuntura ajuda na comprovação da hipótese de que as incubadoras literárias tem como principal função a inserção de seus fundadores no campo literário. Os outros agentes, estreantes ou não, que utilizam a estrutura montada pelos fundadores, apenas realizam o câmbio de seus capitais simbólicos e monetários, que são convertidos em prestígio e legitimidade, diretamente proporcionais ao prestígio e legitimidade possuídos

pela incubadora literária. Por outro lado, além de capitalizar com a circulação de seus produtos, os fundadores acumulam lucro simbólico cada vez que agregam um produtor a seu catálogo.



#### 4 MERCADO DE POLÊMICAS

Podemos dizer que o investimento feito no passado pelas editoras estabelecidas nos novos autores foi, contemporaneamente, terceirizado: agora são as editoras recém-chegadas (e os próprios autores) que se tornaram responsáveis (monetária e simbolicamente) pela disputa dos lugares de acesso ao campo (a posição de recém-chegado). O processo de construção da posição de um agente precisa estar em um estágio avançado de desenvolvimento, com um capital simbólico acumulado e um *habitus* desenvolvido para que ele venha a ocupar o estágio consagratório correspondente à publicação por uma editora estabelecida. Como avalia<sup>64</sup> Daniel Galera, “não veio do nada”:

Em 2004, quando fui à Flip, o [editor da Companhia das Letras] Luiz Schwarcz me procurou porque alguém de lá tinha visto o pacote que mandei para eles, gostou do livro, falou para ele e ele me achou. Eu estava com o *Até o dia em que o cão morreu* na mão, e dei para ele. Uma semana depois, o cara me ligou: “Gostei, mas queria saber se você tinha algo novo”. Eu estava começando o *Mãos de Cavalo*. Aí foi, né? Então, às vezes as pessoas dizem: “Pô, o cara teve sorte, publica pela Companhia”. E não pensam em toda a minha trajetória. **Teve um trabalho imenso de autopublicação, carregar livro nas costas, tentar fazer a coisa funcionar. Então eu acredito que não veio do nada.** [grifo meu]

Essa transitividade do capital simbólico acumulado, que permite a continuação da trajetória de agentes recém-chegados que começaram sua inserção no campo pela via das incubadoras literárias está presente também no caso de Paulo Scott. O escritor gaúcho, nascido em 1966, durante anos investiu na construção de seu espaço através da organização de saraus na capital gaúcha, ocupando aquele nicho específico do *agitador cultural*. Seu primeiro livro publicado foi assinado com o pseudônimo Eroidids, mas o reconhecimento veio apenas depois de seu segundo livro, *Ainda orangotangos*, lançado pela Livros do Mal em 2003, posteriormente adaptado para o cinema por Gustavo Spolidoro. Este título foi reeditado em 2006 pela Bertrand Brasil, uma estratégia empregada continuamente pelas grandes editoras, que ao assinarem contrato com um recém-chegado garantem o direito de publicação dos títulos lançados pelas editoras de estreia, em geral incubadoras literárias. Além desses títulos, publicou o romance *Voláteis* pela editora Objetiva em 2005, o livro de poemas *A timidez do monstro*, também pela Objetiva em 2006, e o romance *Habitante irreal*

<sup>64</sup> <http://rascunho.gazetadopovo.com.br/daniel-galera/> – Anexo, p. 205

pela editora Alfaguara em 2011, pelo qual recebeu o Prêmio Fundação Biblioteca Nacional em 2012, além de ter recebido, para a escritura do romance, o incentivo da Bolsa Petrobrás de Criação Literária em 2010.

Trajetória semelhante é aquela de Carol Bensimon. Relativamente mais jovem do que Paulo Scott, nasceu em Porto Alegre em 1982. Formada em publicidade, participou da Oficina de Criação Literária ministrada por Assis Brasil, além de realizar o mestrado em Teoria da Literatura na PUCRS. Seu primeiro livro, *Pó de parede*, foi lançado em 2008, reunindo três novelas curtas, que serviram de passo inicial para sua aceitação por uma editora estabelecida. Em 2009 é lançado o romance *Sinuca embaixo d'água*, já pela Companhia das Letras, com auxílio da Bolsa Funarte de Estímulo à Criação Literária. Seu último romance, *Todos nós adorávamos caubóis*, veio a ser lançado em 2013, também pela Companhia.

O caso de Joca Reiners Terron se assemelha mais ao de Daniel Galera e Antônio Xerxenesky, uma vez que os três foram editores ligados a incubadoras literárias, sendo Joca Terron o único editor da Ciência do Acidente, enquanto Daniel Galera dividia as responsabilidades com Daniel Pellizzari no comando da Livros do Mal, e Antônio Xerxenesky, trabalhando em um momento no qual o campo literário já possuía as disposições favoráveis as incubadoras, contou com a parceria de quatro outros editores. Os primeiros títulos de Joca Terron depois foram reeditados pela Companhia das Letras, como também aconteceu com Daniel Galera. Xerxenesky, por sua vez, foi captado pela editora Rocco, que republicou seu primeiro romance, *Areia nos dentes*, além de lançar o livro de contos *Página assombrada por demônios* e seu segundo romance, *F*. Bensimon, Scott e Terron produzem continuamente conteúdo para o blog da Companhia das Letras, enquanto Xerxenesky produz para o blog do Instituto Moreira Salles.

Galera, Bensimon e Xerxenesky foram três dos vinte escolhidos para participar da coletânea da revista *Granta* dedicada aos “melhores jovens escritores brasileiros”, publicada em 2012, simultaneamente em edição brasileira e inglesa. Sobre a organização e os autores selecionados, Cristovão Tezza comenta<sup>65</sup> que

---

<sup>65</sup><http://oglobo.globo.com/blogs/prosa/posts/2012/07/21/jurado-da-granta-cristovao-tezza-diz-que-antologia-aponta-renovacao-456403.asp> – Anexo, p. 255

— Os escritores da minha geração tiveram que lidar com aquele ideário de contestação dos anos 1960 e 70 que, na literatura, se traduziu numa contestação das formas mais tradicionais. Os novos escritores não têm mais ligação com isso, não têm sequer essa memória — diz Tezza, que formou o júri da “Granta” com a escritora e editora Beatriz Bracher, o crítico, poeta e editor Italo Moriconi, o crítico Manuel da Costa Pinto, o editor e escritor Marcelo Ferroni, o editor e professor de literatura Samuel Titan Jr. e o tradutor e escritor americano Benjamin Moser.

Além do interesse renovado pela prosa, Tezza encontra mais pontos de contato entre os 20 selecionados para esta edição da “Granta”, lançada durante a Festa Literária Internacional de Paraty (Flip), no início do mês. Destaca a mentalidade urbana dos narradores e o interesse por cenários e referências estrangeiras:

— Há uma preocupação entre os novos autores de conversar com o mundo, o que também é uma vocação da prosa.

Estas trajetórias são possibilitadas pelo atual estado do campo, com forte presença de festivais literários, eventos de divulgação, publicações de coletâneas, oficinas literárias e novos empreendimentos editoriais. Outro elemento importante na constituição do campo é a presença de agentes literários profissionais, que tem como atribuição estabelecer o contato entre autores e editoras, além de amplificar a presença midiática dos produtos através de vínculos que mobilizem o capital social acumulado.

Desses profissionais, uma das mais relevantes para os recém-chegados é a agente literária Marianna Teixeira Soares, considerada atualmente a “agente dos novos”, e em parte a responsável pela inclusão de Antônio Xerxenesky e Luisa Geisler na edição especial da *Granta*. Servindo de interface entre as editoras estabelecidas e os recém-chegados, Marianna “procura seus novos autores num lugar para onde nem todos olham: as editoras independentes”<sup>66</sup>. Marianna, com experiência de dez anos no mercado literário estabelecido, tendo atuado junto à editora Rocco e à editora Nova Fronteira, possui o capital simbólico e social necessário para operacionalizar a inserção dos recém-chegados nas posições de recepção das editoras estabelecidas.

Caso semelhante é o de Luciana Villas-Boas, ex-diretora editorial do Grupo Record, que desde 2012 comanda uma agência responsável por autores novos e consagrados do campo brasileiro, incluindo três dos selecionados para a *Granta*: Ricardo Lísias, Vanessa Barbara e Emilio Faria. Para além do lastro histórico de agentes literários nacionais e internacionais dos ciclos passados, o ressurgimento, relativamente recente, desse tipo de

<sup>66</sup> <http://oglobo.globo.com/cultura/marianna-teixeira-soares-agente-literaria-dos-novos-autores-12175428> – Anexo, p. 258

agenciamento literário instituído por empreendimentos dedicados exclusivamente à manutenção da trajetória dos escritores pode ser considerado um desdobramento dos setores estabelecidos do campo contemporâneo, que frente às novas disposições do campo geram as possibilidades para a criação de posições de mediação do capital simbólico cujo objetivo é captar e capitalizar os recursos mobilizados pelos recém-chegados. Como avalia Luciana<sup>67</sup>, “há muitos anos tenho clara a necessidade da institucionalização do agente literário para o amadurecimento do negócio editorial no Brasil”.

De certo modo, os agentes literários, que disputam os talentos e os contratos dentro do campo, podem ser considerados corretores de trajetórias literárias. Em um campo progressivamente profissionalizado, como é o caso do campo da literatura brasileira contemporânea, tais agentes são, ao mesmo tempo, um índice e a condição de seu desenvolvimento.

#### 4.1 EM BUSCA DA LITERATURA PERDIDA

Porém tal panorama de efervescência não é distribuído de modo igual por toda geografia brasileira. O local, que serve de índice proximal ao conceito de *cena literária*, ainda tem um peso importante que sobredetermina as escolhas e os resultados possíveis para cada recém-chegado. Podemos observar essa distribuição desigual através do especial publicado no jornal *Cândido*, da Biblioteca Pública do Paraná, em dois números no final de 2013<sup>68</sup>. Com o intuito de mapear as “cenas literárias” fora do eixo Rio-São Paulo, traz depoimentos de diversos agentes responsáveis pela produção e circulação da literatura em cidades (a maioria capitais, com exceção de Londrina) de dez estados.

No caso de Londrina, vale destacar a constatação de que “a publicação e a distribuição do livro são os maiores desafios dos novos escritores”. Como vimos no caso das incubadoras literárias, tal estado de coisas pode ser destituído a partir do investimento dos próprios recém-chegados. Mesmo que a reportagem sobre Londrina cite duas editoras (Atrito Art e Kan), esses empreendimentos possuem um perfil difuso, sem aquele fechamento simbólico que coordena todas as produções de uma incubadora. Inclusive, a

---

<sup>67</sup> <http://oglobo.globo.com/cultura/vamos-arrebentar-no-mercado-externo-diz-luciana-villas-boas-3734929> – Anexo, p. 259

<sup>68</sup> <http://www.candido.bpp.pr.gov.br/modules/conteudo/conteudo.php?conteudo=502> – não reproduzido no Anexo.

ausência de uma presença digital por parte dessas editoras pode ser considerado um indício dessa falta de preocupação em criar uma identidade editorial reconhecível a cada folheada. Também previsível é o depoimento de Rodrigo Garcia Lopes, poeta com trajetória de 14 obras, selecionado para fazer parte da coletânea *Os cem melhores poemas brasileiros do século*, editada por Ítalo Moriconi e lançada em 2001 pela Companhia das Letras. Para Rodrigo, “no Brasil o talento não basta” pois “nos bastidores da literatura, o Q.I. (quem indica) ainda conta muito”. Essa identificação entre uma característica universal do campo literário e o contexto nacional é recorrente nos autores que percebem estar fora das negociações simbólicas que conformam o campo.

A cena literária de Fortaleza, tal como aparece nos depoimentos recolhidos na reportagem, repete uma vez mais as condições desfavoráveis encontradas em Londrina. O escritor Batista de Lima, professor da Universidade de Fortaleza, cita a existência de 25 editoras cearenses, porém sem uma “linha editorial definida”. Quanto à distribuição das obras, a crítica incide no fato de que o circuito de livrarias ser dominado por megastores. Curioso perceber que, no caso da Não Editora, por exemplo, a presença de uma megastore da Livraria Cultura em Porto Alegre foi considerada como uma das circunstâncias facilitadoras para a distribuição. Outra marca desta cena é a ausência de “eventos literários permanentes”, o que diminui as possibilidades de circulação e celebração que são fundamentais no estabelecimento do campo.

O panorama de Londrina e Fortaleza está em forte contraste com a cena literária de Porto Alegre, sobre o qual Rodrigo Rosp, editor da Não Editora e da editora Dublinense pode afirmar que a maioria dos escritores “já frequenta oficinas, assiste debates em eventos, enfim, sabe como é a cena”. Para Rosp é necessário que o recém-chegado faça “um trabalho de construção de marca”, ou seja, demonstre um acúmulo de capital simbólico e a posse do *habitus* necessário ao ingresso no campo. Porto Alegre, pela presença de festivais e feiras literárias, de oficinas consagradas, de prêmios públicos de incentivo à produção, parece refletir as condições mais favoráveis do campo literário contemporâneo nacional. As outras capitais investigadas pelo especial do *Cândido* reproduzem as percepções de Londrina e Fortaleza: ausência de editoras locais e presença deficiente de feiras literárias típicas, compostas por estantes de editoras, programação cultural, lançamentos, mesas de debates e espaços de discussão.

Tal estado favorável do campo encontrado em Porto Alegre é o resultado de uma relação dialética entre as condições históricas e as disposições contemporâneas, demonstrando o movimento de retroalimentação que está nas relações de base que constituem o campo. A presença de um lastro histórico permite a construção de uma “memória institucional”, no qual os modelos pregressos servem como garantia para o discurso e a prática dos agentes atuais. Neste sentido, a possibilidade que têm os recém-chegados de remontar à tradição, de estabelecer um discurso de continuidade, é uma estratégia complementar ao estabelecimento da autolegitimação que se baseia no discurso da novidade.

Mesmo assim, Rosp e as editoras que representa acabam se inserindo numa importante tradição da cidade. “Porto Alegre tem uma história de editoras representativas de geração – a Globo, por exemplo, foi seguida pela Movimento, L&PM e Mercado Aberto, depois veio a Livros do Mal e agora a Não e a Dublinense”, aponta Fischer<sup>69</sup>.

De qualquer modo, a multiplicação do interesse pela literatura contemporânea brasileira é um subproduto das condições atuais do campo, mesmo que essas condições sejam geograficamente e historicamente desiguais. A dinâmica de entrada dos recém-chegados está em ação naquela parte da produção que compõe a “cauda longa” (cf. ANDERSON, 2006), o segmento no qual o número total de edições, autores e empreendimentos menores se equipara ao produzido pelos dominantes do mercado. Cabe ressaltar a dimensão minúscula desses empreendimentos, mesmo em comparação com pequenas editoras. Afinal, uma pequena editora estabelecida, nas condições ideais, pode chegar à lista de mais vendidos. Uma incubadora literária, mesmo nas melhores condições possíveis, não tem como chegar aos mais vendidos. Enquanto isso, uma grande editora, que participe de um conglomerado internacional, espera chegar aos mais vendidos pelo menos uma vez a cada semestre. Mesmo assim, dada a característica de multiplicidade de ofertas (neste caso, títulos e autores) da produção cultural, o número total de títulos produzidos por um grande conglomerado acaba por ser menor do que o total de produções de todos os outros empreendimentos, incluso aqueles que passam ao largo das listas de mais vendidos.

---

69 Entrevista concedida a Cândido, *Jornal da Biblioteca Pública do Paraná*, no. 27, p. 32. <http://www.candido.bpp.pr.gov.br/modules/conteudo/conteudo.php?conteudo=30> – não reproduzida no Anexo.

Para entender melhor esse processo, vejamos alguns dados coletados pelo Censo do Livro realizado em 2010 pelo Sindicato Nacional dos Editores de Livros<sup>70</sup>:

- 1) Há hoje no Brasil cerca de 750 editoras ativas;
- 2) Destas, 498 enquadram-se no critério UNESCO de editora: edição de pelo menos 5 títulos por ano e produção de pelo menos 5000 exemplares por ano;
- 3) Estas 498 editoras dividem-se da seguinte forma, do ponto de vista de seu porte:
  - Nível A: faturamento até R\$ 1 milhão – 231 editoras
  - Nível B: faturamento entre R\$ 1 milhão e R\$ 10 milhões – 189 editoras
  - Nível C: faturamento entre R\$ 10 milhões e R\$ 50 milhões – 62 editoras
  - Nível D: faturamento acima de R\$ 50 milhões – 16 editoras

Os dados demonstram uma distribuição típica de pirâmide, com menos de 10% no estrato superior e quase 50% no estrato inferior. Entretanto, mesmo que a distribuição do faturamento apresente essa forma, não é razoável supor que as 16 editoras do estrato superior sejam responsáveis pela maior parcela dos 54.754 livros publicados, ou dos quase 500 milhões de exemplares produzidos. Se a faceta mais visível de um mercado orientado pelos campeões de venda conta com a participação majoritária das editoras dos estratos C e D (o filé abocanhado por 78 editoras), o grosso da produção cabe aos estratos A e B (420 editoras). Fica fácil perceber essa distribuição no momento em que calculamos a participação dos dois grupos utilizando o critério da UNESCO: são 2100 títulos por ano para o grupo AB e 390 títulos para o grupo CD. Claro que tal cálculo não representa a realidade total do fenômeno, uma vez que é razoável supor que uma editora com faturamento acima de 50 milhões tenha uma produção superior a uma editora com faturamento inferior a 1 milhão.

Frente a esses dados, se quisermos investigar qual o espaço ocupado pelas incubadoras, devemos antes nos perguntar: o que é o mercado do livro<sup>71</sup>?

Pegue um livro, qualquer livro. Talvez seja um livro de ficção, talvez um didático de biologia, talvez um manual de aeróbica ou a Bíblia. Temos tratado até aqui do livro literário

<sup>70</sup> [http://anl.org.br/web/pdf/pesquisa\\_setor\\_livreiro/relatorio\\_FIPE\\_2011.pdf](http://anl.org.br/web/pdf/pesquisa_setor_livreiro/relatorio_FIPE_2011.pdf) - página 04 - não reproduzido no Anexo.

<sup>71</sup> Uma resposta válida é a de que é um mercado bilionário: as editoras brasileiras comercializaram aproximadamente 469,5 milhões de livros em 2011, com um faturamento de 4,83 bilhões, tendo publicado um total de 58.192 títulos, sendo 20.405 lançamentos.

como o livro de referência para o mercado, sem ainda entrar na questão de que o livro moderno e o aparato industrial que possibilita sua existência, estão fundados no aspecto de meio de registro e divulgação de informações que a mídia impressa comporta. A utilização desse suporte material pelo campo literário representa apenas uma parcela do que é produzido anualmente. Segundo a taxonomia do mercado, essa produção pertence ao setor de “obras gerais”, responsável por 39% dos títulos produzidos e 29% dos exemplares, como podemos ver na tabela abaixo:

	títulos			exemplares		
	2009	2010	var. %	2009	2010	var. %
<b>didáticos</b>	11.418	14.637	28,19	194.866.827	230.208.962	18,14
<b>obras gerais</b>	17.196	<b>21.379</b>	24,33	120.322.638	<b>146.783.764</b>	21,99
<b>religiosos</b>	5.575	7.581	35,99	60.751.032	84.535.482	39,23
<b>CTP</b>	9.625	11.156	15,91	25.485.894	31.050.886	21,84
<b>TOTAL</b>	43.814	54.754	24,97	401.390.391	492.579.094	22,72

A categoria “obras gerais” engloba as produções que conformam o imaginário da leitura literária: relatos de viagens, obras filosóficas, biografias, narrativas históricas e ficcionais, uma produção de consumo muitas vezes não utilitário no sentido estrito, como é o caso da categoria CTP (Científicos, Técnicos e Profissionais). O espaço ocupado pelo campo literário nesse segmento é consideravelmente expressivo, correspondendo a 74,9% dos exemplares produzidos das “obras gerais”, e 22,31% de todos os exemplares produzidos.

	exemplares	%
<b>educação básica (didáticos)</b>	225.207.162	45,72
<b>religião</b>	50.735.647	10,30
<b>literatura adulta</b>	<b>39.652.617</b>	<b>8,05</b>
<b>literatura infantil</b>	<b>26.500.755</b>	<b>5,38</b>
<b>literatura juvenil</b>	<b>43.790.281</b>	<b>8,89</b>
<b>auto-ajuda</b>	14.137.020	2,87
<b>direito</b>	7.832.008	1,59



<b>dicionários e atlas escolares</b>	6.157.239	1,25
<b>línguas e linguística</b>	6.157.239	1,25
<b>economia, administração e negócios, administração pública</b>	4.088.406	0,83
<b>educação e pedagogia</b>	3.891.375	0,79
<b>ciências humanas e sociais</b>	3.251.022	0,66
<b>psicologia e filosofia</b>	1.773.285	0,36
<b>medicina, farmácia, saúde pública e higiene</b>	1.526.995	0,31
<b>matemática, estatística, lógica e ciências naturais</b>	1.428.479	0,29
<b>artes</b>	1.034.416	0,21
<b>biografias</b>	985.158	0,20
<b>turismo, lazer e gastronomia</b>	591.095	0,12
<b>agropecuária, veterinária e animais de estimação</b>	541.837	0,11
<b>informática, computação e programação</b>	394.063	0,08
<b>engenharia e tecnologia</b>	295.547	0,06
<b>educação física e esportes</b>	295.547	0,06
<b>arquitetura e urbanismo</b>	98.516	0,02
<b>outros</b>	52.213.384	10,60
<b>TOTAL</b>	<b>492.579.094</b>	<b>100,00</b>

O cálculo inclui as três categorias estritamente literárias, que aqui apresentam uma divisão mercadológica segundo a faixa etária do consumidor alvo (literatura adulta, juvenil e infantil). Se quisermos refinar a análise na busca da parcela que concentra o maior capital simbólico e poder de consagração do campo, devemos nos restringir ao intervalo da Literatura Adulta. É a partir do lastro desses 8,05% dos exemplares produzidos que são travadas as disputas que irão reverberar no campo, disputas essas que geram modificações na dinâmica de produção dos outros estratos. É pela participação nesse espaço que as editoras literárias competem, sejam as gigantes do mercado ou as recém-chegadas.

Podemos restringir ainda mais a análise, adicionando uma característica específica da produção do campo literário brasileiro contemporâneo, focalizando a experiência de dois autores recém-chegados mas já inseridos no campo. Essa característica diz respeito à permanência da produção, o fato de que uma edição média de um título de literatura contemporânea, editada por editoras estabelecidas, é de 3.000 exemplares. No depoimento

de Vanessa Bárbara<sup>72</sup>, a escritora explica que escreveu “um livro em 2008 [*O livro amarelo do terminal*, Cosac Naify] que ganhou um prêmio literário [Jabuti de Melhor Reportagem] e recentemente” se esgotou, depois de quatro anos. Em termos do tempo e do número de exemplares, J. P. Cuenca relata a mesma experiência<sup>73</sup>:

Foram necessários três anos e meio para que se esgotasse a primeira fornada, de 3.000 exemplares, de meu livro mais recente, que agora terá nova edição. Embora não seja um estrondo comercial, *O único final feliz para uma história de amor é um acidente* (Companhia das Letras, 2010, Coleção Amores Expressos) já chegou às livrarias de Portugal, Espanha, Alemanha, Argentina, França e EUA, ainda que em distribuição restrita. Até junho, será editado na Finlândia e na Romênia.

Ou seja, o lançamento de um livro de um autor de literatura contemporânea – que nesses dois casos são experiências de alto retorno de capital simbólico, pois representam produções premiadas, traduzidas para diversas línguas, sobre o qual foram escritas resenhas, matérias, entrevistas, e por causa do qual o autor participa de feiras literárias, debates e leituras comentadas – é um entre os mais de 20 mil títulos publicados só em 2010.

Mas vamos diminuir mais a escala, centralizando o foco nas incubadoras literárias. Vimos até agora a dinâmica e os resultados que a ação dessas incubadoras gera no campo, principalmente seu aspecto de interface pela qual os recém-chegados iniciam o estabelecimento de suas posições. O número de exemplares de uma edição lançada por uma incubadora vai de 300 a 1200 exemplares, e, dependendo da demanda posterior, uma edição de lançamento pode levar a uma reedição. O número de títulos publicados por ano por uma incubadora tem uma grande variação, mas no caso da Não Editora, que em seus sete anos de atividade publicou 25 títulos, a média é de 3,5 títulos por ano, praticamente a mesma média referente à experiência de três anos da Livros do Mal, na qual foram publicados apenas 9 títulos, o que dá uma média de 3 títulos por ano.

Se levarmos em consideração o critério da UNESCO, que define uma editora pelo critério mínimo de 5 títulos por ano e 5 mil exemplares, podemos perceber que as incubadoras literárias, apesar de seu capital simbólico, ocupam uma posição de agência que é, ao mesmo tempo, para o aparato mercadológico, invisível e proeminente, uma vez que o

<sup>72</sup> [www.nytimes.com/2013/12/16/opinion/barbara-brazils-most-pathetic-profession.html](http://www.nytimes.com/2013/12/16/opinion/barbara-brazils-most-pathetic-profession.html) – Anexo, p. 261

<sup>73</sup> [www1.folha.uol.com.br/fsp/ilustrissima/155558-o-ornitorrinco-e-a-agente-literaria.shtml](http://www1.folha.uol.com.br/fsp/ilustrissima/155558-o-ornitorrinco-e-a-agente-literaria.shtml) – Anexo, p. 263

tamanho do empreendimento da Não Editora foi o critério que garantiu sua participação na Feira de Frankfurt<sup>74</sup> em 2012:

A Não Editora estará na Feira de Frankfurt de 2012 como expositora convidada pelo Invitation Programme, programa que leva editores independentes e pequenas editoras de países da América Latina, Ásia, África e Europa até o evento mais importante do mercado editorial. A confirmação da seleção foi recebida há poucos dias, e quem representará o selo é o editor e sócio Gustavo Faraon. A expectativa é divulgar para o público internacional os autores do catálogo. No ano passado, nenhum editor brasileiro foi selecionado pelo Invitation Programme.

A partir deste ponto de vista é possível perceber que a relação entre o investimento material envolvido no processo de agenciamento de uma incubadora literária e o retorno simbólico que ela proporciona revela o caráter de legitimação do *habitus* do qual se valem os recém-chegados. É a partir dessa abertura, uma variação imperceptível daqueles 8,05% que representam o total da literatura adulta, que os elementos de renovação característicos da literatura brasileira contemporânea estão exercendo sua tensão constituidora sobre o campo.

Pudemos perceber até agora que, contrário ao discurso sobredeterminado pelo critério da “quantidade de venda” ou “impacto no mercado”, a consagração não passa necessariamente pela aprovação comercial da hegemonia econômica, o que cria a possibilidade do desenvolvimento de nichos específicos, com público cativo e um aparato de consagração eficaz. Este mercado simbólico está atrelado ao lastro físico do produto escasso, mas sua produtividade na economia das trocas simbólicas tem uma dimensão maior, que perpetua ou cria as condições para a geração de outros produtos. É assim que o “livro passa a ser não o produto de valor em si, mas a *propaganda* do produto de valor – os próprios autores” (ANDERSON, 2006, p. 74). O acúmulo de grande capital simbólico frente a outras posições no campo é o que impulsiona o desenvolvimento deste nicho, além de tornar seus produtos relevantes para o campo cultural como um todo.

---

<sup>74</sup> <http://www.naoeditora.com.br/novidades/nao-editora-na-feira-de-frankfurt/> – Anexo, p. 266

## 4.2 A EXPRESSÃO DO AMOR

É a partir desta perspectiva de nicho que a coleção Amores Expressos, da Companhia das Letras, foi criada<sup>75</sup>. Com a proposta de selecionar um conjunto de 16 escritores, entre recém-chegados e outros já estabelecidos, teve como objetivo bancar a estadia desses agentes em diversas partes do mundo durante um mês, para que fosse colhido material para a produção de um romance que tratasse do tema Amor, sendo que o contrato estipulava de antemão que os direitos de adaptação cinematográfica também estavam incluídos no pacote oferecido aos escritores.

O dinheiro para essa aventura - cerca de R\$ 1,2 milhão, contabilizando todos os produtos finais - vem, em parte, da Lei Rouanet. Todos os autores recebem o mesmo valor pelos direitos autorais e pela cessão de direitos ao cinema. "Estamos num momento fértil, em que a literatura brasileira vem encontrando novos nomes", diz o editor Luiz Schwarcz, da Companhia das Letras.<sup>76</sup>

Mesmo que o período de viagens tenha acabado, apenas 11 dos livros foram lançados até agora, sendo que o título de André de Leones, *Como desaparecer completamente*, acabou saindo pela Rocco. Os participantes e os títulos publicados são esses:

título publicado	autor	Cidade
<i>Cordilheira</i> (2008)	Daniel Galera	Buenos Aires
<i>O filho da mãe</i> (2009)	Bernardo Carvalho	São Petersburgo
<i>Estive em Lisboa e lembrei de você</i> (2009)	Luiz Ruffato	Lisboa
<i>Como desaparecer completamente</i> (Rocco, 2010)	André de Leones	São Paulo
<i>Do fundo do poço se vê a lua</i> (2010)	Joca Reiners Terron	Cairo
<i>O único final feliz para uma história de amor é um acidente</i> (2010)	João Paulo Cuenca	Tóquio
<i>Nunca vai embora</i> (2011)	Chico Mattoso	Havana
<i>O livro de Praga: narrativas de amor e arte</i> (2011)	Sérgio Sant'Anna	Praga
<i>Ithaca Road</i> (2013)	Paulo Scott	Sidney
<i>Digam a satã que o recado foi entendido</i> (2013)	Daniel Pellizzari	Dublin

<sup>75</sup> Os textos e matérias referentes ao projeto Amores Expressos foram coletados no seguinte endereço: <http://subrosa3.wordpress.com/2007/03/25/amores-expressos-retirado-de-ane-xos-de-ane-aguirre/>

<sup>76</sup> <http://www1.folha.uol.com.br/fsp/ilustrad/fq1703200707.htm> – Anexo, p. 267

<i>Barreira</i> (2013)	Amílcar Bettega Barbosa	Istanbul
	Lourenço Mutarelli	Nova York
	Cecília Gianneti	Berlim
	Reinaldo Moraes	Cidade do México
	Antônio Pellegrino	Bombaim
	Antônio Prata	Xangai

A coleção, idealizada em 2007 por Rodrigo Teixeira da RT produções, causou muita polêmica no campo literário brasileiro no momento de seu anúncio, principalmente pelo motivo de ter em seu projeto inicial o incentivo da Lei Rouanet, um instrumento de renúncia fiscal do governo federal que contempla projetos culturais, mas que acabou por ser abandonada. A polêmica foi levantada, principalmente, por escritores que consideraram sua exclusão do projeto uma afronta pessoal.

Será que se trata, afinal, de uma jogada de marketing brilhante pela capacidade de “esquentar” uma atividade – a ficção made in Brasil – sabidamente pouco atraente para investidores? Ou de um chamativo bolo midiático em que a ficção entra no papel de cereja? Ou ainda, como escreveu com rapidez no gatilho o escritor Marcelo Mirisola (uma das incontáveis ausências na lista dos 16) em carta publicada na “Folha” de domingo, de uma ação entre “amigos de farra”, com “um ou dois figurões acima de qualquer suspeita” para disfarçar?

**Segundo a diretora editorial Maria Emilia Bender, a Companhia das Letras se associou ao projeto porque seis dos selecionados são autores da casa e porque ele dá à editora a oportunidade de “eventualmente abrir seu leque para um autor brasileiro novo, coisa que a gente está sempre buscando”. No entanto, manifestações de insatisfação entre outros escritores da Companhia levam Maria Emilia a frisar que o projeto não é da editora, mas de Rodrigo Teixeira. “A plêiade, digamos, não foi eleita por nós”, diz. Acrescenta que todos os autores, mesmo os que têm vínculo com a casa, toparam correr o risco de ter o livro rejeitado. “Isso nós deixamos bem claro aos organizadores, mesmo porque a lista é bem heterogênea no que diz respeito à experiência”, afirma.<sup>77</sup> [grifo meu]**

O processo de acusação dos incluídos por parte dos excluídos demonstra como as posições disponíveis no campo são disputadas continuamente em um campo literário bem desenvolvido. A necessidade que a Companhia das Letras tem em se eximir da responsabilidade pela escolha dos nomes é um negaceio que pretende resguardar seu

<sup>77</sup> <http://veja.abril.com.br/blog/todoprosa/posts/polmica-expressa/> – Anexo, p. 268

capital simbólico da acusação de favoritismo, uma tentativa de afastar a polêmica do seu entorno. Entretanto, como afirma a diretora editorial da Companhia, o interesse da editora na realização do projeto é total, uma vez que é uma oportunidade para a captação e legitimação de agentes recém-chegados. Vamos analisar como a polêmica se estabeleceu, a partir da carta aberta mandada por Marcelo Mirisola para a seção “Painel do Leitor” da *Folha de São Paulo*, em resposta à matéria que divulgou a existência do projeto:

**Bonde das letras**

"Vou reunir meus amigos de farra e pleitear uma grana da Lei Rouanet. Foi isso o que Rodrigo Teixeira e o escritor João Paulo Cuenca fizeram -e conseguiram R\$ 1,2 milhão ("Bonde das letras", *Ilustrada*, 17/ 3). E, pra coisa não ficar tão ostensivamente chapa-branca, incluírei -além de mim- um ou dois figurões acima de qualquer suspeita no cardápio. Depois, basta procurar um editor generoso e idealista. Se for sócio de um banco, melhor. Só faltou um dado à reportagem: cada "escritor" embolsará R\$ 10 mil, além de estadia, passagens e traslados ao redor desse mundão de Deus. Um mês de vida boa. Espero que escrevam grandes livros e relatem suas experiências na festa de Paraty do próximo ano. Assim é que se faz literatura no Brasil."

MARCELO MIRISOLA, escritor (São Paulo, SP)<sup>78</sup>

Mirisola, nascido em 1966, é um autor com dez livros publicados, sendo que sua estreia se deu com o romance *Fátima fez os pés para mostrar na choperia* (Editora Estação Liberdade, 1998). Sua entrada no campo foi saudada, na época, como uma promessa de renovação da literatura contemporânea. Entretanto, aos poucos, com o surgimento de outros recém-chegados, a posição de Mirisola foi progressivamente se tornando periférica. Segundo o autor<sup>79</sup>,

Foi o Nelson de Oliveira, na famigerada coletânea *Geração 90*, quem quis me pregar esse carimbo de “outsider”. Diferentemente dos outros autores, eu não tinha títulos, não tinha doutorado, não tinha merda nenhuma para acrescentar à minha biografia senão os livros que havia escrito. Isso não queria dizer necessariamente que eu era um “outsider”.

O discurso de Mirisola é orientado pela percepção da necessidade do acúmulo de capital simbólico e capital social para a participação nas negociações que conformam o campo. Por ocupar uma posição legitimada porém descentrada, sua estratégia de tomada de posição para reivindicar uma maior inserção no campo precisa se valer daqueles pressupostos deslegitimadores que enfatizam as relações constitutivas do campo sob um

<sup>78</sup> Aqui reproduzido integralmente. <http://www1.folha.uol.com.br/fsp/opiniao/fz1803200710.htm> – publicado em 18 de março de 2007, último acesso em 10 de outubro de 2014.

<sup>79</sup> <http://g1.globo.com/platb/maquinadeescrever/2008/11/22/entrevista-marcelo-mirisola/> – Anexo, p. 270

aspecto personalista estrito, onde imperaria o “compadrio”. A crítica que Mirisola realiza não deixa de ser um movimento complementar do processo legítimo e legitimizador que projetos editoriais como o Amores Expressos promove no campo. Trata-se de um movimento de distinção, que amplifica tanto o capital específico de cada participante quanto as relações objetivas constituintes do campo (entre autores, agentes, editores, críticos e leitores).

Em resposta a Mirisola, Sérgio Sant’Anna, um dos selecionados para o projeto, faz uma longa preleção na qual inclui sua trajetória literária, que é descrita em tom de penúria, mas de fato esclarece as condições de formação e acumulação simbólica pelas quais passam os agentes recém-chegado. A trajetória de Sant’Anna, um dos “figurões” que dão legitimidade estabelecida ao projeto, também demonstra que alguns dos procedimentos identificados no campo contemporâneo do século XXI já estavam em desenvolvimento.

Avisado por uma amiga que comentários irados e espumantes estavam chegando em grande quantidade à coluna Todoprosa, no site NoMínimo, fui lá conferir. E, na verdade, apesar dos ressentidos e invejosos (poucos) achei a coisa muito bem humorada. **Mas é repugnante que um mau-caráter como o tal de Arnaldo diga que eu fui ao Programa Internacional de Escritores, na Universidade de Iowa, EUA, com uma bolsa da Ditadura Militar. Fui selecionado para o programa pela Fundação Ford, que me concedeu a bolsa e passagens, para mim e minha mulher. Isso depois de uma apreciação de meu livro de estréia, *O sobrevivente*, em edição das mais modestas, custeada por meu pai, com um empréstimo que nunca paguei. Também o pessoal da Ford no Rio me submeteu a uma entrevista.** Arnaldo também dá uma de dedo-duro falando na caixa de maconha que me apresentaram, como boas-vindas, assim que cheguei. Mas que tolice, maconha lá era fumada como aqui se toma cafezinho. E garanto a todos que a vida americana, naquela época, era muito melhor do que na era Bush. Quanto às minhas relações com a Ditadura, eu respondia na época a um Inquérito Policial Militar, presidido pelo Marechal Nilo Horácio de Oliveira Sucupira, por minhas atividades subversivas no exercício de minhas funções de Auxiliar de Escritório e sindicalista, na Petrobrás, meu primeiro emprego, em BH. Décadas depois fui anistiado e meus documentos estão lá, na Comissão de Anistia. Mas prefiro terminar essa nota brincando com Marcelo Mirisola. **Meu caro Mirisola, você se esqueceu de que no ano passado me pediu uma carta de recomendação para uma bolsa da Secretaria de Cultura de São Paulo, para ser sustentado, só escrevendo, durante um ano?** Não se lembra de que recomendei você como uma verdadeira sumidade de nossas letras? Será que o seu ressentimento de agora é por se considerar um bolsista municipal, enquanto outros vão escrever, como eu, em lugares lindos e que inspiram amores, como Praga? Mas concordo que você foi injustiçado, não sendo incluído em Amores Expressos. Sugiro que essa injustiça seja reparada e você vá escrever uma história de amor na Transilvânia.

Abraços.  
Sérgio Sant’Anna.

[grifos meus]

Primeiro, é importante destacar a participação de Sant'Anna no Programa Internacional de Escritores da Universidade de Iowa. Tal programa está ligado ao Programa em Escrita Criativa da mesma universidade, um dos primeiros cursos dedicados à escrita criativa, em funcionamento desde 1936. A participação nesse programa é um equivalente distante do processo de profissionalização que encontramos nas Oficinas Literárias que agora se multiplicam no campo contemporâneo. De certo modo, a trajetória de Sant'Anna é uma realização estrutural de algumas características presentes no lastro histórico do campo contemporâneo, características essas que se tornariam dominantes na atualidade. É por isso que podemos estabelecer uma homologia entre essa trajetória e a dos agentes recém-chegados que participaram do projeto, a partir do que se torna possível perceber uma tendência no processo de maturação do campo, que passa pela experiência do recém-chegado tal como viemos explorando até agora.

Outro ponto a ser destacado é o desvelamento, por parte de Sant'Anna, da economia de trocas simbólicas que cercam a posição do estabelecido, com poder de distinção capaz de instituir a hierarquia dos agentes através de “recomendações” de mérito. Como já pudemos analisar, o poder de indicação é um índice da eficácia da consagração, e pode ser considerado como o principal capital disponível a um agente do campo literário. A capacidade de determinar o câmbio das relações objetivas do campo é o meio pelo qual se estabelecem as reputações, os nomes, as “marcas”.

Este tipo de iniciativa programática representada pela coleção Amores Expressos, voltada ao nicho da literatura brasileira contemporânea, é mais um dos índices do desenvolvimento do campo literário brasileiro atual, do qual todos os agentes ainda não estabelecidos tem o interesse desinteressado em participar. Vamos analisar agora mais algumas questões que demonstram o modo pelo qual as questões levantadas até agora, acerca da posição do escritor sua configuração no campo contemporâneo, se articulam com as disputas simbólicas pelas posições de prestígio, relacionadas a projetos como este.

Dos títulos publicados até agora pela coleção, dois autores escolheram tematizar explicitamente a posição do escritor no campo contemporâneo, reproduzindo em parte aquela homologia entre a forma mercadoria e a forma estética que está por traz da necessidade do *livro bonito*, como já analisamos.

No romance de Daniel Galera, *Cordilheira*, a voz que articula a narrativa é de Anita van der Goltz Vianna, uma jovem escritora que alcançou certo sucesso com seu primeiro



romance – uma obra que acabou por ser renegada pela autora, junto com a possibilidade de seguir na carreira de escritora. Alguns anos depois da publicação desse romance de estreia, a personagem é convidada para o lançamento de uma tradução para o espanhol, e viaja até Buenos Aires num momento em que ainda está de luto pela morte do pai (sua mãe morrerá no parto), de luto pelo suicídio de uma amiga e de luto pelo fracasso de sua relação com Danilo, com quem “morou junto” durante 3 anos (desde a morte do pai) e que se recusava a gerar um filho seu.

Durante a mesa redonda montada por seus editores argentinos para o lançamento da tradução, Anita tem o primeiro contato com Holden – ou Diego Parisi – um escritor de um romance só que participa junto com outros amigos escritores de um pacto ficcional.

Neste pacto, que serve de motor da narrativa, Anita conhece toda uma horda de escritores recém-chegados que fazem as vezes de pactuantes, determinados a viver em ato seus personagens, abdicando de sua personalidade para desempenhar na realidade o que imaginaram para a ficção. Este pacto está fundamentado na obra de um suposto escritor guatemalteco, Jupiter Irrisari (tão ficcional quanto Anita ou Holden, mas aparentemente com realidade suficiente para que o resenhista do jornal *Estadão* o tomasse por um escritor histórico real). Uma das epígrafes do romance de Galera é atribuída a Irrisari: “Imaginar o inexistente é um ato de paixão pela vida, mas viver o imaginado requer um amor duradouro e, sobretudo, um compromisso”. Como bem coloca Rosana Correa Lobo,

Aos poucos quem assume o papel de coadjuvante na narrativa é a própria literatura, que vai mediar a relação de Anita com a cidade e os portenhos. As referências literárias são muitas: Holden, o nome do novo namorado da narradora é o mesmo do protagonista do *Apanhador do campo de centeio* (1951), de Salinger. Parsifal – o herói da ópera homônima de Wagner (1882) – é um dos membros da seita. Referências à obra de Julio Cortázar, mais precisamente ao Clube da Serpente – grupo de escritores portenhos que vivem na Paris de 1960 - presente em *Jogo da amarelinha* (1963), também estão presentes.

(LOBO, 2010, p.60)

Podemos ver como os temas que orientaram essa narrativa são os mesmos presentes nas relações objetivas do campo a que dão forma à agência dos recém-chegados no ciclo contemporâneo, tal como explicitamos até agora. As angústias, os debates, as viagens para feiras, a acumulação simbólica, a performance do *habitus* (que na narrativa toma forma também pela referência ao cânone literário moderno), a tradução por uma pequena editora de outra língua são todas situações paradigmáticas que dão forma à constelação de atos de

um agente do campo literário que ocupa a posição de recém-chegado. E, mesmo dentro dessa celebração do discursiva e ficcional do fazer literário, há espaço para um tom de desdém para com o estatuto do literário. Em certo momento, a narradora, Anita comenta que

[Holden] e seus amigos mostravam ser o tipo de gente que leva a literatura a sério demais, que só consegue pronunciar essa palavra como se ela tivesse inicial maiúscula. Oh, meu Deus, a Literatura. Usavam tanto essa palavra que ela já saía gasta de suas bocas.

(GALERA, 2008, p. 79)

O rebaixamento pelo abuso que aparece aí codificada possui também uma camada interpretativa na qual a literatura poderia ter seu status resgatado no momento em que se tornasse um dado corriqueiro, sem grandes reservas de “seriedade”. De certo modo essa proposta estética é realizada no romance de Sérgio Sant’Anna, *O livro de praga*, no qual o narrador se confunde abertamente com a voz autoral. A partir desse dispositivo narrativo a posição do escritor, agora ocupando uma posição estabelecida, é tematizada em sua relação com um projeto editorial cujas características descritas pretendem reproduzir aquelas da coleção Amores Expressos.

Em suas aventuras e desventuras sensualmente picarescas, o narrador, em certo momento, utiliza sua situação para conseguir uma audiência com uma exclusiva pianista dominatrix, justificando que

Faço parte de um projeto privado que envia escritores brasileiros a várias cidades do mundo, como Pequim, Tóquio, Cairo, fora as de sempre, Berlim, Paris, Nova York, para escreverem histórias de amor ambientadas na cidade que coube a cada um. Para mim foi designada Praga e fiquei muito feliz com isso. Me interessa tudo na cidade, inclusive as manifestações artísticas, como esse concerto. A música desperta fantasias sobre as quais se pode escrever, inclusive fantasias amorosas, ainda que um amor platônico, da alma.

(SANT’ANNA, 2011, p. 14)

Há um certo tom colonialista nessa caracterização das cidades montada pelo narrador, que coloca o exótico do oriente e em contraste com o corriqueiro de um mundo facilmente acessível (as capitais do capital), que contemporaneamente são percebidas como uma extensão do quintal, um espaço de trânsito livre construído pela dinâmica de trocas transnacionais do campo.

O ato de escrever é apresentado como uma habilidade, na qual o escritor seleciona “fantasias sobre as quais se pode escrever”. Essas fantasias, que na passagem aparecem como desejos difusos, estão ligadas diretamente a tensões pulsionais que orientam toda a vida psíquica agindo na história. O que pode ser dito, ou escrito, é regulado de perto pelas condições de possibilidade dos campos do saber e do poder. O ato da escrita, portanto, não é mais o local da ruptura pela qual o inconsciente aflora desimpedido, liberto das malhas das injunções constritoras, como queria a imaginação romântica. Em sua *Primeira contribuição à psicologia do Amor*, Freud comenta que

Os escritores [de ficção] estão submetidos à necessidade de criar prazer intelectual e estético, bem como certos efeitos emocionais. Por essa razão, eles não podem reproduzir a essência da realidade tal como é, se não que devem isolar partes da mesma, suprimir associações perturbadoras, reduzir o todo e completar o que falta.

(FREUD, 2006 [1910], p. 171)

Ou seja, se considerarmos o fazer literário também como sendo essa conciliação entre o impulso inconsciente e as demandas supressoras, a literatura não teria mais a possibilidade de se posicionar contra suas próprias condições de existência, servindo, pelo contrário, como um instrumento de construção e reiteração narrativa dos pressupostos (ideológicos, materiais, políticos, discursivos) que orientam as trocas entre os diversos campos da agência humana intra-histórica. É neste sentido que Franco Moretti pode afirmar que

[...] o prazer “estético” não pode se fundar na percepção de um “retorno” do inconsciente, mas em seu exato oposto: a contemplação de um compromisso bem sucedido. A conciliação “formal” não é o *modo*, o simples *meio* pelo qual se obtém prazer: é o seu *fim*, sua verdadeira e única substância. O prazer não está no fato de se ter “afrouxado” um pouco as amarras da censura, mas no fato de se ter redesenhado, com precisão, as esferas de influência das diversas forças psíquicas. Isso permite que o sujeito “amarre” seu incômodo, pelo menos por enquanto, o que garante aquela “redução de tensão” que, para Freud, caracteriza todas as formas de prazer.

(MORETTI, 2005 [1983], p. 39)

A conciliação entre os impulsos desestruturantes do inconsciente e as demandas estruturantes da realidade tensiona a forma (estética, discursiva, social) e imprime sua marca, a partir da qual se torna possível investigar os modos de estabelecimento do consenso que servem de coordenada para a ordenação do instinto em *habitus* civilizado (a

constelação de pressupostos que gera o sentimento íntimo de moral, de bom senso, dos bons costumes). É neste espaço de tensão entre o desejo e a necessidade que devemos interpretar os rendimentos narrativos aqui analisados. Sérgio Sant’Anna aprofunda a questão de sua posição realizando uma apresentação ao mesmo tempo bonachona, formal e sistemática, da dinâmica pela qual um projeto como o do Amores Expressos é executado.

Em São Paulo eram cerca de nove e trinta da manhã e contactei Roberto em seu iphone. Com o trânsito engarrafado da cidade, ele iniciava o dia no banco de trás de seu carro, dirigido por um motorista.

Roberto era um homem de trinta e cinco anos, bastante rico, bem-humorado e que gostava de seu trabalho. Naquele momento profissional, costumava dizer que, dali de São Paulo, como um estrategista, comandava seus escritores e escritoras espalhados pelo mundo afora durante quarenta e cinco dias. Dizia ainda que se sentia coautor de todos os livros a serem escritos no projeto, e dos filmes que ia produzir a partir dessas obras.

Preferi usar um tratamento de choque, entrando direto no assunto, e digitei:

“Chefe, preciso que você amplie o limite do meu *worldcard* em quatro mil euros.”

(SANT’ANNA, 2011, p. 16)

O *chefe*, o patrocinador-mecenas, aparece aí figurado como um magnata das narrativas, com todo direito a pretender a coautoria das obras. A relação construída nessa passagem, que inclui o estrategista, o fluxo global de capital, os escritores missionários, a conversibilidade entre os meios narrativos (do romance para o filme), é como uma miniatura iluminada que serve de cabeçalho a uma sátira dos setores estabelecidos do campo literário contemporâneo. Uma literatura que não se leva “muito a sério”, que não se encontra despregada das relações cotidianas que dão forma a sua existência. Enfim, uma literatura que já passou pela naturalização do mercado que alimenta o fluxo de capital simbólico entre autores, editores, leitores, críticos ou detratores. É esse aspecto estabelecido que transparece no “quase sempre” desta passagem da narrativa de Anita em *Cordilheira*:

As pessoas que fazem perguntas em eventos desse tipo quase sempre aparecem depois para um contato mais pessoal. Gostei da sua resposta. Li seu livro. Comprarei seu livro. Você é muito bonita, pronto, já disse. Você já leu fulano? Algum projeto novo? Vai daqui para algum lugar? Vamos beber umas no bar tal, se quiser aparecer.

(GALERA, 2008, p.57)

É interessante contrastar este estado de coisas, superficializado tanto nesse artefato ficcional quanto nos depoimentos e posicionamentos analisados até agora, com o depoimento da escritora Vanessa Bárbara (que participou da edição especial da Granta)

publicado na seção de Opinião do *New York Times*<sup>80</sup> (o jornal que marca o tempo da capital do capital de sempre), cujo título já dá o tom da questão levantada: “A profissão mais patética do Brasil”:

Primeiro veio a "Granta 121: The Best of Young Brazilian Novelists", uma edição de 2012 da revista literária britânica. Depois o Brasil foi o convidado de honra da Feira de Livros de Frankfurt deste ano, que aconteceu em outubro e da qual participaram perto de 90 autores, representando a diversidade literária do país. Ano que vem vamos ter um papel similar na Feira de Livros de Goteborg na Suécia e na Feira de Livros Infantis de Bolonha, na Itália.

E mesmo assim, para além de toda essa fanfarra, quando estiver no Brasil não diga a ninguém que você é um escritor. Não apenas vão negar que você faça fiado na vendinha, mas com toda certeza vão rir da sua cara e logo perguntar: "Não, sério. O que você faz para ganhar dinheiro?"

[...]

Uma explicação possível é esta: o brasileiro médio lê um pouco mais do que quatro livros por ano, sendo dois deles apenas parcialmente.

Essa visão de mundo disfórica de Vanessa Bárbara não abre mão do embate para a participação em coleções, que significa cair nas graças de um editor estabelecido, ao mesmo tempo em que investe na polêmica em contra as iniciativas programáticas do campo, como foi o caso das posições assumidas em torno da participação do Brasil na Feira de Frankfurt.

A iniciativa, que envolveu a construção de um pavilhão especial para a comissão brasileira, além dos gastos com a viagem dos 69 escritores selecionados (e suas comitivas), recebeu incentivos públicos ligados ao Ministério da Cultura. Essa presença brasileira também contou com participação privada, principalmente por parte das editoras que já participam da Feira de Frankfurt anualmente.

Esta iniciativa foi criticada segundo um pressuposto de ser um investimento equivocado, uma crítica cuja manifestação discursiva mais típica pode ser encontrada na caracterização feita por Élio Gaspari<sup>81</sup>, para quem a participação brasileira em Frankfurt não seria nada além de uma “farra”. Segundo o colunista, enquanto a “Biblioteca Nacional está uma ruína, o governo poderá torrar R\$ 28 milhões num evento para mimar egos”. A crítica de Élio Gaspari retoma aquele discurso de que o investimento na literatura não pode ser programático, devendo acontecer sempre pela via da denegação dos aspectos econômicos e materiais do campo. Entretanto, a participação do Brasil na Feira de Frankfurt faz parte de

<sup>80</sup> As citações são traduções minhas. <http://www.nytimes.com/2013/12/16/opinion/barbara-brazils-most-pathetic-profession.html> – Anexo, p. 261

<sup>81</sup> <http://www1.folha.uol.com.br/fsp/poder/104976-a-farra-da-feira-de-frankfurt.shtml> – Anexo, p. 273

um projeto de internacionalização programática da cultura produzida no Brasil, um investimento consciencioso por parte do poder público para o desenvolvimento das condições de produção cultural, um tipo de investimento que é exigido por essa mesma postura crítica, que continuamente reivindica maiores investimentos públicos nos campos de produção cultural. Galeno Amorim, à época (2011<sup>82</sup>) presidente da Fundação Biblioteca Nacional, justifica<sup>83</sup> da seguinte forma o planejamento do Ministério da Cultura:

— O Brasil vive um momento muito especial, com a presença e a imagem altamente positivas no exterior. E o que a Fundação Biblioteca Nacional e o Ministério da Cultura estão fazendo é aproveitar esse momento altamente positivo e fazer aprimoramentos, para que o programa seja convertido em uma ação, em uma política de Estado — disse o presidente da FBN, Galeno Amorim.

Segundo Amorim, em uma ação mais imediata, aproveitando que o Brasil será homenageado em 2012, em Bogotá, na Colômbia; na Feira de Frankfurt, na Alemanha, em 2013; e em Bolonha, na Itália, em 2014; a FBN investirá no programa R\$ 3,2 milhões, nesse período. No total, serão aplicados R\$ 12 milhões em dez anos.

Importante ressaltar aqui que os recursos mobilizados e citados, sejam os 28 milhões de Élio Gaspari ou os 12 milhões de Galeno Amorin, são valores de escala muito baixa, se comparados com o tamanho total do mercado livreiro brasileiro, cujo tamanho em 2013 chegou a R\$ 4,3 bilhões. É interessante também perceber, na polêmica que cercou a participação do Brasil na Feira de Frankfurt, como reencontramos duas linhas discursivas muito recorrentes dentro do campo literário brasileiro, uma orientada contra a percepção de “apadrinhamento” identificada como o centro das relações estabelecidas para a realização de projetos literários (sejam editoras, feiras, coleções ou coletâneas), e outra linha, que insiste que na “penúria” das condições de produção literária no campo brasileiro, e que, ao mesmo tempo, exige da esfera pública um investimento constante no campo.

Um exemplo paradigmático dessa segunda linha discursiva pode ser encontrado no depoimento de Vanessa Barbara, uma escritora em vias de estabelecimento – publicada e premiada, com emprego remunerado na área de jornalismo – através do qual a profissão de ficcionista no Brasil é descrita como incapaz de ser considerada uma profissão séria. Mas como já tivemos a oportunidade de demonstrar, o lugar de emprego de um escritor não é,

<sup>82</sup> O atual (2014) presidente da FBN é Renato Lessa.

<sup>83</sup> <http://zh.clicrbs.com.br/rs/entretenimento/noticia/2011/07/programa-para-promover-a-internacionalizacao-da-literatura-brasileira-e-lancado-na-flip-3378264.html> – Anexo, p. 274

necessariamente, a produção continuada de obras consideradas artísticas. O capital simbólico acumulado pelos agentes é revertido em capital monetário no momento em que eles ocupam profissões afins, ligadas ou constituintes do campo literário, seja como tradutores, revisores, colunistas ou jornalistas, como é, inclusive, o caso de Vanessa Bárbara e sua coluna na *Folha de São Paulo*. A lição de Bourdieu, em sua análise do funcionamento do campo de produção cultural, é de que:

**A “profissão” de escritor ou de artista é, com efeito, uma das menos codificadas que existem; uma das menos capazes também de definir (e de alimentar) completamente aqueles que dela se vale e que, com muita frequência, só podem assumir a função que consideram como principal com a condição de ter uma profissão secundária da qual tiram seu rendimento principal.** Contudo, veem-se os proveitos subjetivos oferecidos por essa dupla condição, permitindo a identidade proclamada, por exemplo, satisfazer-se com todas as ocupações ditas de subsistência que são oferecidas pela própria profissão, como as de leitor ou revisor nas editoras, ou por instituições aparentadas, jornalismo, televisão, rádio, etc. **Esses empregos, dos quais as profissões de arte têm o equivalente, sem falar no cinema, têm a virtude de colocar seus ocupantes no coração do “meio”, ali onde circulam as informações que fazem parte da competência específica do escritor e do artista, onde se estabelecem as relações e se adquirem as proteções úteis para chegar à publicação, e onde se conquistam, por vezes, as posições de poder específico** – as situações de editor, de diretor de revista, de coleção ou de obras coletivas – que podem servir para o aumento do capital específico, através do reconhecimento e das homenagens obtidos da parte dos recém-chegados em troca da publicação, do apadrinhamento de conselhos, etc. [grifos meus]

(BOURDIEU, 1996 [1992], p. 257)

Ou seja, sob esta perspectiva de Bourdieu, a concepção de que um escritor deve ser capaz de viver do “fruto de sua obra” é desnaturalizada. Afinal, a dimensão da agência do escritor dentro do campo deve ser compreendida como o conjunto de posições possíveis que ele ocupa efetivamente dentro do campo cultural, pois é essa agência – que a princípio pode parecer multifacetada e difusa – o modo pelo qual, de fato, se realizam as condições de existência objetivas da posição de escritor. Trabalhar nas áreas afins da “criação pura” não é, portanto, um impedimento para a consagração e manutenção de um agente dentro do campo, mas o aspecto objetivo que toma a forma da trajetória dos agentes que definem essa profissão. Neste sentido, é interessante contrastar a opinião de Vanessa Bárbara com a visão de mundo articulada no seguinte depoimento de Daniel Galera<sup>84</sup>:

<sup>84</sup><http://veja.abril.com.br/blog/meus-livros/eventos/daniel-galera-a-literatura-brasileira-vive-momento-especial/#more-30055> – Anexo, p. 275

**Não existe isso de viver como escritor no Brasil. Isso pressupõe que o Brasil tem uma situação diferente de outros países para quem quer viver como escritor. Como sempre foi na história da humanidade e ainda é no mundo inteiro, é bastante difícil para qualquer autor viver apenas de direito autoral.** São poucos os que se tornam fenômenos comerciais a ponto de viver disso. Não é algo específico do Brasil nem é de hoje. Sempre foi assim. Todo autor que começa a publicar tem que estar ciente disso, de que vai precisar de outro trabalho para se sustentar. **O que há hoje em dia é que os autores, cada vez mais, têm a chance de trabalhar com algo mais próximo da literatura, em editoras, publicações, sites, revistas. A tradução, por exemplo, foi meu principal trabalho nos últimos anos.** Hoje, há também um circuito maior de feiras e eventos literários, que penso que foi desencadeado pela própria Flip. Isso também é algo que ajuda o autor a se sustentar porque algumas feiras pagam cachê. [grifos meus]

Como podemos observar, há uma proximidade entre a formulação de Bourdieu e o arrazoado de Daniel Galera, com especial ênfase na constatação de que “não é algo específico do Brasil nem é de hoje”. É interessante perceber como a tensão entre essas opiniões diametralmente opostas sobre o estado da profissão de escritor, representadas aqui por Vanessa Bárbara e Daniel Galera, permeiam o discurso dos agentes da literatura brasileira contemporânea.

#### 4.3 O BOM LEITOR

Pudemos perceber até agora que há diversos tópicos recorrentes no discurso dos agentes, uma cristalização de uma constelação de verdades presumidas, na qual se reafirmam as condições precárias de produção literária no Brasil, sendo a baixa remuneração e a ausência de leitores dois dos parâmetros recorrentes na descrição dessa precariedade, duas suposições que sobredeterminam o discurso feito sobre o campo. Para analisar mais detidamente a questão da ausência de leitores, vamos selecionar uma manifestação desse processo de sobredeterminação tal como se encontra superficializado no discurso realizado por Luiz Ruffato na abertura da Feira de Frankfurt de 2013, na qual o Brasil foi o país homenageado. A escolha do discurso de Ruffato como caso exemplar se justifica por dois motivos.

A primeira circunstância que justifica a seleção diz respeito à posição desse agente, pois trata-se de um autor com grande capital simbólico, tendo publicado títulos por todas as grandes editoras estabelecidas, pelas quais, entre outros títulos, publicou cinco romances que pertencem a um projeto de representação e análise do contexto sócio-histórico



brasileiro chamado Inferno Provisório. O interesse de Ruffato nas condições sociais brasileiras marca sua obra no estrato temático, no estrato dramático e no estrato de avaliação moral intranarrativa. De certo modo, citando o chiste de Mirisola, Luiz Ruffato é “um figurão acima de qualquer suspeita”.

A segunda circunstância diz respeito à cena de enunciação do discurso, ligada à abertura da Feira de Frankfurt, o maior encontro mundial do setor editorial, cuja tradição se estende por mais de 500 anos, acompanhando a introdução da prensa de tipos móveis por Gutenberg. Atrai anualmente mais de 7.000 expositores e 280.000 visitantes, concentrando em seus stands e bastidores os maiores jogadores do mercado livreiro internacional, ou seja, um espaço no qual as informações acerca do estado de desenvolvimento de cada campo nacional são aquilatados contra as ofertas de títulos, autores e editoras que dão forma às negociações transnacionais dos produtos culturais.

Tendo montado esse panorama, vejamos como a circunstância que diz respeito ao número de leitores brasileiros se superficializou no discurso<sup>85</sup> realizado por Luiz Ruffato:

O que significa ser escritor num país situado na periferia do mundo, um lugar onde o termo capitalismo selvagem definitivamente não é uma metáfora? Para mim, escrever é compromisso. Não há como renunciar ao fato de habitar os limites do século XXI, de escrever em português, de viver em um território chamado Brasil.

[...] o que significa habitar essa região situada na periferia do mundo, **escrever em português para leitores quase inexistentes**, lutar, enfim, todos os dias, para construir, em meio a adversidades, um sentido para a vida? [grifo meu]

Uma vez mais, o que percebemos é a problematização do lugar do escritor no Brasil, tensionada agora também pelo universo da língua portuguesa. Vamos explorar as questões que foram levantadas por Ruffato recorrendo a alguns levantamentos de dados.

O primeiro passo é tentar determinar o lugar da língua portuguesa entre as outras línguas, principalmente sob o aspecto dos leitores. Para tanto, vamos começar utilizando o Barômetro de Calvet<sup>86</sup>, um algoritmo criado pelos linguistas Alain Calvet e Louis-Jean Calvet, segundo o qual é calculado o ranking de 137 línguas. No cálculo do ranking são atribuídos pesos específicos a dez parâmetros que servem de índice proximal ao letramento: número de leitores; vehicularidade (um índice que determina a circulação de informações pelas

<sup>85</sup> <http://cultura.estadao.com.br/noticias/geral,leia-a-integra-do-discurso-de-luiz-ruffato-na-abertura-da-feira-do-livro-de-frankfurt,1083463> – Anexo, p. 277

<sup>86</sup> <http://wikilf.culture.fr/barometre2012/> - não reproduzido no Anexo.

diversas mídias); línguas oficiais; traduções enquanto língua original, traduções enquanto língua alvo; prêmios literários internacionais; número de artigos na Wikipedia, índice de desenvolvimento humano; taxa de fecundidade; e taxa de penetração da Internet. O Português ocupa o nono lugar no Barômetro de Calvet (dados de 2012), logo acima do Mandarim:

		número de leitores
1	Inglês	326.985.909
2	Espanhol	327.380.862
3	Francês	67.661.957
4	Alemão	84.959.212
5	Russo	125.102.940
6	Japonês	121.000.001
7	Holandês	21.309.291
8	Italiano	56.638.611
9	Português	<b>174.307.982</b>
10	Mandarim	845.033.031

Como podemos observar, o número de leitores não é uma métrica absoluta na determinação da posição efetiva que uma língua tem dentro da economia de trocas simbólicas mundial. Os pouco mais de 174 milhões que cabem ao Português são eclipsados pelos 845 milhões do Mandarim, que ocupa o décimo lugar, ao mesmo tempo em que é um valor 260% maior que os 67 milhões do Francês, que ocupa o terceiro lugar.

Tendo estabelecido esse panorama global, vamos analisar mais detidamente o caso brasileiro, com o auxílio dos dados coletados pela pesquisa Retratos da Leitura no Brasil<sup>87</sup>, em sua terceira edição, de 2011, realizada pelo IBOPE Inteligência para o Instituto Pró-Livro, com apoio da Associação Brasileira de Editores de Livros (ABRELIVROS), a Câmara Brasileira do Livro (CBL) e o Sindicato Nacional dos Editores de Livros (SNEL). A amostra da pesquisa dá conta da população com 5 anos ou mais, totalizando 178 milhões de indivíduos, sendo que a população brasileira que serve de dado base à pesquisa é de 191 milhões. A pesquisa tem como base uma bateria de perguntas – abertas e fechadas, de múltipla escolhas ou com escolhas restritas – referentes à classe social, escolaridade, hábitos de leitura, relacionamento com livros, ambiente familiar, visitação de bibliotecas, padrões de consumo, utilização da internet, entre outras.

<sup>87</sup> <http://www.prolivro.org.br/ipl/publier4.0/texto.asp?id=2834> – não reproduzido no Anexo.

De início, nos interessa uma única pergunta, utilizada na definição de leitor. Para o universo dessa pesquisa, o leitor é aquele que leu, inteiro ou em partes, pelo menos 1 livro nos últimos 3 meses. A esta pergunta, 50% da amostra respondeu afirmativamente, o que equivale a 88,2 milhões de indivíduos.

Porém, tal leitor não é o leitor desejado que habita o imaginário dos agentes do campo literário. Não basta ter lido partes de um livro, o leitor valorizado deve ler um livro inteiro pelo menos, de preferência que não tenha sido indicado pela escola, mas lido por iniciativa própria. Feita essa diminuição de escopo, vejamos o que nos dizem os dados.

livros inteiros		lidos por iniciativa própria	
% de leitores da classe	população	% de leitores da classe	população
62% da classe A	1,8 milhões	63% da classe A	1,8 milhões
43% da classe B	17,7 milhões	51% da classe B	21,2 milhões
24% da classe C	22,2 milhões	39% da classe C	35,2 milhões
11% da classe D/E	4,5 milhões	22% da classe D/E	9,3 milhões
<b>Total</b>	<b>46,2 milhões</b>	<b>Total</b>	<b>67,5 milhões</b>

Neste primeiro corte estão colocados lado a lado os 46,2 milhões de leitores que afirmaram ter lido um livro inteiro nos últimos 3 meses e os 67,5 milhões de leitores que afirmaram ter lido um livro, inteiro ou em partes, por iniciativa própria. Os livros em questão podem ser de qualquer segmento: religiosos, CTP, obras gerais, etc. Podemos perceber a grande penetração que a leitura tem na classe A, na qual 62% dos leitores leu livros inteiros, e 63% leu livros por iniciativa própria. A concentração numérica da população, entretanto, está nas classes médias, B e C, que juntas respondem por 86% de todos os leitores de livros inteiros (39,9 milhões de indivíduos), sendo que os 24% dos leitores da classe C respondem sozinhos por 48% dos livros lidos por inteiro – ou seja, as classes médias têm uma taxa de leitura menor que a classe alta, que corresponde a apenas 3% do total de leitores, mas seu impacto dentro do campo e do mercado é consideravelmente maior. É importante ressaltar que mais da metade dos leitores (52%) pertence a classe C.

Quanto aos livros lidos por iniciativa própria, podemos perceber que há um aumento significativo da penetração na classes D/E, que apresenta 11% de seus leitores de livros inteiros para 22% quando a questão é iniciativa própria, seja um livro inteiro ou não. Podemos selecionar outros dados interessantes, por exemplo, quanto à escolaridade, 22%

dos leitores de livros inteiros têm nível superior (10,6 milhões), enquanto 29 milhões (62%) são adultos (entre 18 e 70 ou mais anos). A parcela jovem da população de leitores de livros inteiros, na faixa etária que está sujeita a um maior desenvolvimento econômico e de escolaridade (dos 18 aos 29 anos), corresponde a 21,6% do total (10 milhões de indivíduos).

Recapitulando os dados apresentados até agora, 50% da população brasileira com cinco anos ou mais leu um livro nos últimos 3 meses da pesquisa (88,2 milhões de indivíduos), sendo que 26% da população é formada pelos leitores “desejáveis”, que leram um livro inteiro (46,2 milhões). Vamos reduzir um pouco mais o escopo, e investigar a parcela de leitores do campo literário a partir dos dados referentes aos gêneros.

	<b>total de leitores</b>	<b>leitores regulares</b>
<b>romance</b>	30,5 milhões	40% (12,2 milhões)
<b>conto</b>	23,5 milhões	41% (9,6 milhões)
<b>poesia</b>	19,8 milhões	38% (7,52 milhões)
<b>literatura juvenil</b>	11,4 milhões	
<b>literatura infantil</b>	22 milhões	

Como se trata de uma questão de múltipla escolha, não podemos simplesmente somar o total de leitores entre os vários gêneros. O que importa aqui é perceber que 30,5 milhões de leitores afirmam ler romances (34,58% do total de leitores), sendo que 12,2 milhões afirmam ler romances com regularidade (13,83% do total de leitores). A escolha do romance como índice do leitor literário se explica pelo fato de que a narrativa longa ficcional continua sendo o gênero mais representativo do campo literário, e corresponde a boa parte da produção computada como Literatura Adulta. Os 30,5 milhões de leitores de romance formam uma população mais restrita do que os 46,2 milhões de leitores de livros inteiros, mas podemos, a partir desses dados, ter uma noção do tamanho médio do contingente de leitores imersos de fato nas malhas constitutivas do campo. Podemos parametrizar ainda mais tal panorama, selecionando o dado de que 66,15 milhões do total de leitores afirma ler por prazer (37,16% de toda população brasileira), ou de que 25,57 milhões afirma ler um livro inteiro por vez com frequência, e 7 milhões afirmam ler mais de um livro ao mesmo tempo com frequência.

Quanto ao ambiente de leitura, em pergunta de múltipla escolha, o resultado demonstra que 93% dos leitores afirma ler em casa, 33% em aula e 12% em bibliotecas. Mesmo sendo uma questão de múltipla escolha, é fácil perceber como a leitura é uma

atividade doméstica e que as bibliotecas são pouco utilizadas como o local de leitura. Quanto ao consumo de livros, 88% dos leitores considera que o fato de ter ganhado livros de presente é uma influência importante no gosto pela leitura. Mesmo assim, 99,3 milhões de brasileiros afirmam nunca ter comprado um livro (56% da população), enquanto 42,33 milhões (23,78% da população) afirma ter comprado livros, sendo que 27,6 milhões compraram um livro há 3 meses ou menos.

As regiões Sul e Sudeste foram as que apresentaram as maiores taxas de leitura de livros inteiros, e de livros lidos por iniciativa própria. São essas regiões que também concentram a maior parte das 3.481 livrarias do território nacional (dados de 2011 do Levantamento Anual do Setor Livreiro realizado pela ANL), sendo que o Sudeste conta com 55% deste total, e o sul com 19%, compreendendo essas duas regiões 74% do total das livrarias. As vendas por meios eletrônicos chegam hoje a 57,58% de todas as transações realizadas, sendo que a categoria “livros, assinaturas e revistas” foi a quinta mais vendida em 2013, apresentando 8% do volume total de pedidos<sup>88</sup>.

A conclusão apresentada na pesquisa ressalta o caráter elitista da penetração da leitura: “Assim como nas edições anteriores, a pesquisa confirma as principais correlações com a leitura: escolaridade, classe social e ambiente escolar. Quanto mais escolarizado ou mais rico é o entrevistado, maior é a penetração da leitura e a média de livros lidos” (p. 129). Apesar disso, pudemos ver que, mesmo que a penetração nas classes C e B seja menor do que na classe A, a contribuição para a população total de leitores feita por essas classes ocupa quase todo o espectro.

Vamos recapitular novamente as seleções operacionalizadas até agora em uma tabela, procurando estabelecer qual o público disponível para Ruffato, esse contingente “quase inexistente” de leitores:

<b>população brasileira</b>	191,4 milhões
<b>população pesquisada (5+ anos)</b>	178 milhões
<b>total de leitores</b>	88,2 milhões
<b>leitores de livros inteiros</b>	46,2 milhões
<b>“leitores em atividade”</b>	43,21 milhões
<b>leitores de romances</b>	30,5 milhões

<sup>88</sup> (1) moda e acessórios: 13,7% - (2) eletrodomésticos: 12,3% - cosméticos e perfumaria: 12,2% - informática: 9%. Fonte: Relatório Webshoppers: <http://www.ebit.com.br/webshoppers> – não reproduzido no Anexo.

Fica claro que os leitores de romances são uma pequena parcela da população total (15,9%), e mesmo a definição mais ampla de leitor não chega a representar metade da população total do Brasil (46%). Antes de continuar nossa exploração dos dados, é o momento de apresentar mais um critério interessante que pode ser utilizado na avaliação do leitor “desejável”, apresentado na tabela acima.

Uma das perguntas realizada na pesquisa dá conta do fato de o leitor lembrar (ou não) do último livro que leu. É evidente que o perfil daquele leitor desejável precisa da garantia de que o livro lido teve um impacto duradouro no leitor, e o indício que a memória oferece garante, em parte, a presença discursiva da obra dentro do campo, uma vez que lembrar significa também a realização de operações tais como: comentar, recomendar, citar, etc. Podemos dizer que o “lembrar do livro lido” é um critério mínimo para definir um “leitor em atividade”, engajado no consumo simbólico do produto cultural. Como podemos conferir na tabela, são um pouco mais de 43 milhões de leitores que lembram do último livro que leram.

Pegue um número desses, qualquer número. Talvez seja os 88 milhões de leitores, ou os 43 milhões que lembram dos livros lidos, talvez o que importe seja apenas os 30 e poucos milhões de leitores de romances. Nenhum desses contingentes pode ser tão facilmente descrito como “quase inexistentes”, como rapidamente Ruffato faz em seu discurso. Comparados aos 67 milhões de leitores totais que a língua francesa dispõe, segundo o levantamento do Barômetro de Calvet, os números brasileiros revelados pela pesquisa Retratos da Leitura demonstra que há uma considerável parte da população que é leitora, e mesmo que se faça a exigência de um leitor para quem a leitura seja um “compromisso” à altura daquele feito por Ruffato, nos deparamos com 43,21 milhões de leitores (25% da população com 5 ou mais anos), ou seja, 1 em cada 4 brasileiros. Uma população equivalente a soma da população de todas as 27 capitais brasileiras (em torno de 48 milhões de habitantes, segundo dados de 2013 do *CIA World Factbook*<sup>89</sup>).

A partir dessa constatação, o discurso de Ruffato apresenta um aspecto irônico involuntário, uma vez que o escritor utilizou sua posição de destaque na abertura dessa feira internacional para lembrar a todos que o Brasil nasceu “sob a égide do genocídio”, e de que a cultura brasileira promove um apagamento sistemático do Outro (o imigrante, o pobre, o negro, o indígena, a mulher e o homossexual), ao mesmo tempo em que relega 25% da

---

<sup>89</sup> <https://www.cia.gov/library/publications/the-world-factbook/> - não reproduzido no Anexo.

população (1 em cada 4 brasileiros, repito) à “quase inexistência”. A retomada temática do Brasil como um país sem leitores é um imperativo discursivo tão forte que é capaz de apagar  $\frac{1}{4}$  da população, mesmo para um autor estabelecido e consciente de seu papel formador, como é o caso de Ruffato.

A visão disfórica de Ruffato sobre o campo descreve as condições de existência deste campo sob a influência da precariedade. É curioso perceber como o mesmo campo pode ser descrito em termos eufóricos, como faz Daniel Galera em entrevista à revista *Veja*<sup>90</sup>:

**Em termos de visibilidade e de mercado, sim, estamos em um bom momento. Eu diria que é um dos momentos mais promissores da nossa literatura em muito tempo.** A homenagem ao Brasil na Feira de Frankfurt este ano, por exemplo, é muito significativa. Há uma atenção voltada para o Brasil como um todo e isso se reflete na literatura. Há também um certo amadurecimento da cena literária. Nos últimos dez anos, passamos por várias tendências ou ondas temáticas, mas hoje estamos num momento posterior. Estou falando, por exemplo, da literatura sobre violência urbana ou muito focada numa narrativa individualista de pessoas de classe média. Nada disso está dominando agora, essas tendências amadureceram, foram digeridas pelos autores e pelos leitores e hoje não se depende mais delas. **É um momento em que há vários autores fortes com trabalhos diferentes uns dos outros. Isso se junta com a questão da visibilidade internacional que a literatura brasileira tem agora. É um momento bastante especial.** [grifos meus]

Não se trata de determinar quem tem a razão, afinal o campo literário brasileiro possui tanto as características de precariedade quanto de desenvolvimento franco. Entretanto, frente a estas disjunções, é importante ressaltar, como fizemos até agora, a identificação que é feita entre alguns aspectos do funcionamento do campo literário como um todo e uma interpretação regionalista muito acentuada, que percebe nesses aspectos a marca *brasileira* do precário. Esse embate pela definição determina as percepções e as posições assumidas dentro do campo, estabelecendo seus contornos e as possibilidades de seu desenvolvimento.

As polêmicas que aqui analisamos explicitam parte do funcionamento do campo contemporâneo. Movimentado por investimentos públicos, projetos editoriais disputados, contratos mediados por agentes literários, foi possível perceber no campo literário brasileiro a maturação das tendências presentes na ação dos recém-chegados durante a primeira década do século XXI.

---

<sup>90</sup><http://veja.abril.com.br/blog/meus-livros/eventos/daniel-galera-a-literatura-brasileira-vive-momento-especial/> – Anexo, p. 275

A partir das modificações trazidas pelas experiências dos recém-chegados, o que inclui a ação das incubadoras literárias e seu papel de interface e aglutinadora de capital simbólico, os procedimentos de internalização do *habitus* do campo literário atingiram um patamar que, se por um lado continua sendo desigual, por outro permite uma avaliação positiva do atual estado.



## 5 CONSIDERAÇÕES FINAIS

A pesquisa que apresentamos nesta tese não pretendeu ser exaustivamente descritiva. A postura que assumimos aqui foi a de uma investigação indicial, que analisa as recorrências, as repetições, os modelos comportamentais que deixam transparecer as coordenadas que sobredeterminam o fenômeno. Partindo de uma seleção de manifestações do campo, lascas do cotidiano que acabam por ser descartadas e esquecidas, procuramos investigar de que modo estão consteladas as posições e disposições que sobredeterminam as ações dentro do campo.

Pudemos perceber como alguns dos aspectos que revelam a importância da instância editorial, das relações de poder entre recém-chegados e estabelecidos, e da economia de trocas simbólicas realizadas pelos agentes, são fortemente denegados, tornando o fenômeno opaco. Mas a partir das brechas discursivas e de ato, pela coleta de pistas investigativas, pudemos promover uma tentativa de compreensão da dinâmica constitutiva de nosso objeto, traçando os contornos de sua forma. Como ensina Ginzburg, “se a realidade é opaca, existem zonas privilegiadas – sinais, indícios – que permitem decifrá-la” (GINZBURG, 2007 [1979], p. 177).

A abordagem operacionalizada nas análises que apresentamos parte do pressuposto de que cada uma das manifestações do campo traz consigo, em sua forma, as marcas das pressões, posições e disposições das relações objetivas e constitutivas do campo. Tal abordagem se aproxima do método empregado por Eric Auerbach em sua investigação da representação da realidade na literatura ocidental, no qual o objeto de estudo – que nesta tese foram as estratégias e as posições dos recém-chegados – pode ser investigado mediante a seleção de *qualquer* uma das manifestações do objeto. Neste sentido, a avaliação que Auerbach faz de seu método encontra ressonância nos movimentos analíticos aqui apresentados:

[...] o método de me deixar dirigir por alguns motivos de forma paulatina e despropositada e de pô-los à prova mediante uma série de textos [...] parece-me fecundo e factível; pois estou convencido de que aqueles motivos fundamentais da história da representação da realidade, se os vi corretamente, devem poder ser encontrados em qualquer texto realista escolhido ao acaso.

(AUERBACH, 2007 [1953], p. 494)

No capitalismo maduro/tardio, o “inovador literário” não poderia aparecer com outra forma além daquela do “empreendedor literário”, tal como analisamos. Uma vez que todas as relações são mediadas pelo mercado, todas as ações e posições são expressas, também, em “formas mercadológicas”. É por esse motivo que os autores-editores de uma incubadora precisam se valer do princípio do empreendedor-inovador (marcados pela coragem, iniciativa, etc., elementos esses celebrados pela ideologia capitalista) para suprir uma demanda de mercado, a partir da qual são geradas e mantidas as disposições necessárias ao surgimento desse agente.

Também pudemos analisar como se articulam as questões relativas à posição do produtor literário, cuja parcela no mercado total é reduzida, mas que detém o monopólio da hierarquia simbólica dentro do campo. Neste sentido, as incubadoras são apenas uma das vias de acesso ao campo. Talvez sejam a via de maior risco, porém os dividendos simbólicos são maiores do que os conseguidos por outras vias (concursos, prêmios), assim como a magnitude das modificações exercidas sobre o campo e a circulação de produtos simbólicos é muito maior do que o apresentado em outras estratégias disponíveis ao recém-chegado.

Como pudemos perceber, uma das características mais importantes apresentadas por uma configuração de incubadora literária é seu papel de conversor de capital específico: ao investir na criação e manutenção de uma incubadora, os participantes demonstram, frente ao campo, sua habilidade no reconhecimento e aceitação das regras do jogo que estruturam o campo literário, colocando em evidência não apenas seus produtos culturais, como também a incorporação e exposição das disposições que conformam o *habitus* específico do campo. Tomadas de posição, estabelecimento de relações polissistemáticas com o campo, construção da marca autoral, participação efetiva na vida literária, são todos índices que constituem o autor literário e sua produção.

Essa atividade das incubadoras literárias engloba muitos dos elementos e estratégias necessárias à entrada no jogo do campo literário. Neste sentido, foi possível analisar como se deu a acumulação simbólica na série histórica do campo literário brasileiro, elencando momentos de transição nos quais pudemos evidenciar as transformações pelas quais a posição de recém-chegado passou durante o desenvolvimento histórico do campo. Atualmente, as incubadoras literárias ocupam uma posição de interface entre o campo literário estabelecido e consagrado, o campo acadêmico e educacional (incluindo a instituição da Escrita Criativa), e o campo mais amplo da cultura e da comunidade letrada. A

partir desta constelação de fatores, tais empreendimentos realizam as mediações necessárias à circulação de produtos (obras, autores, posições, estratégias) e amplificam os ganhos simbólicos de seus participantes.

Mesmo assim, nem todas as incubadoras literárias conseguem alcançar um estado de desenvolvimento pleno. Ou seja, mesmo que uma incubadora literária estruture a agência de seus fundadores e direcione suas práticas em direção ao objetivo pretendido (estabelecer-se no campo), há um descompasso entre as habilidades e capitais específicos necessários à fundação de um empreendimento deste tipo e as habilidades e capitais que garantem seu sucesso. Por outro lado, há empreendimentos que ultrapassam suas condições iniciais, como foi o caso da Não Editora, que em sua agência foi capaz de gerar, como subproduto, um empreendimento com moldes mais industriais, a editora Dublinense. Tal editora não é exatamente uma incubadora, mesmo que acolha autores recém-chegados. Trata-se de uma extensão do domínio da luta pelo espaço de sobredeterminação do campo que parte da experiência e acúmulo de capitais possibilitado pela Não Editora, que são mobilizados em outro empreendimento de feição abertamente comercial. O capital simbólico da incubadora Não Editora se mantém resguardado, pois os títulos que publica pretendem se diferenciar dos produtos da Dublinense, cujo objetivo principal é servir como uma plataforma de autopublicação. Em certo sentido, a Não Editora obteve tanto “sucesso” que suas condições de existência (formação do público, interesse por parte dos produtores em fazer parte do empreendimento, relações estáveis com outros agentes legítimos e consagrados do campo) serviram como as disposições que possibilitaram a fundação da Dublinense.

Outra característica do fenômeno que fica evidente, depois do processo analítico aqui empreendido, é o fato de que o tamanho de um empreendimento dentro do campo literário depende de condições que vão além de sua gestão empresarial em sentido mais estrito. As armas e estratégias empregadas na disputa por espaços simbólicos possuem uma dinâmica que só pode ser compreendida através de uma abordagem que leve em conta as transações de capital simbólico. Pudemos também perceber, mediante análise do campo literário no século XX e no ciclo contemporâneo, que o fator mais importante para o desenvolvimento literário é o estabelecimento funcional das coordenadas estruturantes do campo. A existência ou inexistência de uma “vida literária saudável” se encontra sobredeterminada pela constituição desta estrutura. Desta forma, foi possível estabelecer

um paralelo comparativo entre o ciclo de 1930 e a dinâmica apresentada por este nicho do campo, ocupado pelas estratégias de inserção dos recém-chegados e seus empreendimentos.

Contrariando em parte uma visão precária do campo literário, pudemos perceber que, mesmo na precariedade, as condições para o desenvolvimento do campo se encontram em atividade. Corresponde a um momento de interesse, por parte do poder público e da iniciativa privada no investimento simbólico e monetário para a manutenção de um mercado de bens simbólicos que, se não é de acesso universal, tem dimensões consideráveis, capaz de atingir a nona posição do ranking mundial<sup>91</sup>. As fusões empresarias promovidas entre empreendimentos nacionais e estrangeiros (como é o caso da união entre o conglomerado editorial Penguin Random House e a Companhia das Letras) são também um indício e uma condição para essa maturação.

O campo literário brasileiro vêm se desenvolvendo gradativamente, graças também a iniciativas de celebração do fazer literário, como é o caso da Festa Literária Internacional de Paraty (Flip), realizada anualmente desde 2003. É preciso também mencionar a importância da Lei Rouanet, promulgada em 1991, que, embora ainda hoje suscite polêmicas, dinamizou a paisagem cultural, incentivando empresas privadas e pessoas físicas a destinar parte do Imposto de Renda ao patrocínio de atividades artísticas. O impacto simbólico dessas iniciativas estimula a criação de inúmeros eventos semelhantes em várias regiões do país, sendo que atualmente contamos com mais de 100 festivais, feiras e encontros anuais dedicados exclusivamente à literatura. Premiações, bolsas de criação e tradução, movimentam financeiramente e simbolicamente o cenário literário, distribuindo os capitais acumulados entre os diversos agentes que disputam o espaço do campo, além de criar os meios pelos quais os produtos do campo serão celebrados.

A forma pedagógica representada pelas Oficinas Literárias é hoje uma obviedade corriqueira, assim como o número de incubadoras literárias em atividade, um indício de que a dinâmica específica do campo literário, tal como explicitada por esta pesquisa, continua em atividade, além de servir como evidência parcial de que tal dinâmica pode ser considerada um dos componentes estruturantes do campo literário brasileiro

---

<sup>91</sup><http://www1.folha.uol.com.br/fsp/mercado/75752-mercado-de-livros-cresce-e-ja-aparece-como-9-no-mundo.shtml> – Anexo, p. 280

contemporâneo – o que, por sua vez, sinaliza um estado no qual, mesmo sob condições historicamente precárias, o campo literário no Brasil atinge um nível de autonomização e sofisticação comparável, positivamente, àquele encontrado em outros países de porte semelhante.

Neste momento de encerramento, depois de termos expandido ao máximo nossa atenção, investigando a multiplicidade de linhas de força (sociais, simbólicas, históricas) cruzadas e entrecruzadas na tensão constitutiva do tecido do campo literário, podemos retornar ao gesto primeiro, que dispara a expansão do ponto inicial, onde tudo se concentra em potencialidade e a partir do qual se originam as constelações que preenchem o horizonte de nossas práticas cotidianas. Pegue um livro, qualquer livro.

## 6 REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

As referências aqui listadas não incluem as matérias de sites, jornais e revistas encontráveis na Internet e já referenciadas diretamente no momento da citação. As informações bibliográficas desse material podem ser conferidas no conteúdo do Anexo desta tese.

ALENCASTRO, Luiz Felipe de. Vida privada e ordem privada no império. In: ALENCASTRO, Luiz Felipe de (org.). *História da vida privada no Brasil*. São Paulo: Companhia das Letras, 2001. Vol. 2: Império: a corte e a modernidade nacional.

ANDERSON, Chris. *A cauda longa: a nova dinâmica de marketing e vendas: como lucrar com a fragmentação dos mercados*. Tradução de Afonso Celso da Cunha Serra. Rio de Janeiro: Elsevier, 2006.

ABBAGNANO, Nicola. *Dicionário de filosofia*. São Paulo: Martins Fontes, 2007.

AGANBEM, Giorgio. *O que é o contemporâneo? E outros ensaios*. Chapecó: Argos, 2009.

AUERBACH, Eric. *Mimesis: a representação da realidade na literatura ocidental*. Vários tradutores. São Paulo: Perspectiva, 2007.

BARCELLOS, Marília de Araújo. *O sistema literário brasileiro atual: pequenas e médias editoras*. Tese, 149 f. Rio de Janeiro: PUC, Departamento de Letras, 2006.

BASUALDO, Carlos (org.). *Tropicália: uma revolução na cultura brasileira [1967-1979]*. São Paulo: Cosac Naify, 2007.

BENJAMIN, Walter. "Sobre o conceito de história". In: \_\_\_\_\_. *Magia e técnica, arte e política: ensaios sobre literatura e história da cultura*. Tradução de Sergio Paulo Rouanet. São Paulo: Brasiliense, 1996.

BOURDIEU, Pierre. *A produção da crença: contribuição para uma economia dos bens simbólicos*. Tradução de Maria da Graça Jacintho Setton. Porto Alegre: Editora Zouk, 2008.

\_\_\_\_\_. "O mercado dos bens simbólicos" (p. 89-182). In: \_\_\_\_\_. *A economia das trocas simbólicas*. Tradução de Sérgio Miceli. São Paulo: Perspectiva, 2007.

\_\_\_\_\_. *As regras da arte: gênese e estrutura do campo literário*. Tradução de Maria Lucia Machado. São Paulo: Companhia das Letras, 1996.

CANDIDO, Antonio. "A nova narrativa" (p. 241-260); "A Revolução de 30 e a Cultura" (p. 219-240). In: \_\_\_\_\_. *A educação pela noite*. Rio de Janeiro: Ouro sobre Azul, 2006.

\_\_\_\_\_. "A literatura e a vida social" (p. 19-46); "O escritor e o público" (p. 83-102). In: \_\_\_\_\_. *Literatura e sociedade: estudos de teoria e história literária*. São Paulo: Companhia Editora Nacional, 1967.

CARNEIRO, Flávio. *No país do presente: ficção brasileira no início do século XXI*. Rio de Janeiro: Editora Rocco, 2005.

- CASANOVA, Pascale. *A república mundial das letras*. Tradução de Marina Appenzeller. São Paulo: Estação Liberdade, 2002.
- CHARTIER, Roger. *A aventura do livro: do leitor ao navegador*. Tradução de Reginaldo Carmello Corrêa de Moraes. São Paulo: UNESP; Imprensa Oficial do Estado, 1999.
- DALCASTAGNÈ, Regina. A personagem do romance contemporâneo: 1990-2004. *Estudos de literatura brasileira contemporânea*. Brasília: no. 26, p. 13-71, julho/dezembro de 2005.
- ESCARPIT, Robert. *A revolução do livro*. Tradução de Maria Inês Rolim. Rio de Janeiro: Fundação Getúlio Vargas; Instituto Nacional do Livro, 1976.
- EVEN-ZOHAR, Itamar. *Polisistemas de cultura: un libro electrónico provisorio*. Tel Aviv: Universidade de Tel Aviv, 2011.
- FREUD, Sigmund. “Um tipo especial da escolha de objeto feita pelos homens (Contribuições à psicologia do amor)”. In: \_\_\_\_\_. *Edição standard brasileira das obras psicológicas completas de Sigmund Freud*, volume XI. Tradução de Clotilde da Silva Costa (artigo). Rio de Janeiro: Imago, 2006.
- FOUCAULT, Michel. *Vigiar e punir: nascimento da prisão*. Tradução de Raquel Ramalhe. Petrópolis: Vozes, 2009.
- GALERA, Daniel. *Cordilheira*. São Paulo: Companhia das Letras, 2008.
- GINZBURG, Carlo. “Sinais: raízes de um paradigma indiciário”. In: \_\_\_\_\_. *Mitos, emblemas, sinais: morfologia e história*. Tradução de Federico Carotti. São Paulo: Companhia das Letras, 2007.
- GINZBURG, Jaime. O narrador na literatura brasileira contemporânea. *Tintas. Quaderni di letteratura iberiche e iberoamericane*. Milão: 2, p. 199-221, 2012.
- GUIMARÃES, Hélio Seixas. *Os leitores de Machado de Assis: o romance machadiano e o público de literatura no século 19*. São Paulo: Nankin Editorial; EDUSP, 2004.
- HALLEWELL, Laurence. *O livro no Brasil: sua história*. São Paulo: EDUSP, 2005.
- HOBBSAWM, Eric. *A era dos extremos: o breve século XX*. Tradução de Marcos Santarrita. São Paulo: Companhia das Letras, 2008.
- HOLLANDA, Heloísa Buarque de (org). *26 poetas hoje*. Rio de Janeiro: Aeroplano, 1975.
- JAKOBSON, Roman. “Linguística e poética”. In: \_\_\_\_\_. *Linguística e comunicação*. São Paulo: Cultrix, 2000.
- JAMESON, Frederic. *O inconsciente político: a narrativa como ato socialmente simbólico*. Tradução de Valter Lellis Siqueira. São Paulo: Editora Ática, 1992.
- LAJOLO, Marisa; ZILBERMAN, Regina. *A formação da leitura no Brasil*. São Paulo: Editora Ática, 1996.

- \_\_\_\_\_. *O preço da leitura: leis e números por detrás das letras*. São Paulo: Editora Ática, 2001.
- LOBO, Rosana Correa. *Amores Expressos: narrativas do não-pertencimento*. Tese, 93 f. Rio de Janeiro: PUC, Departamento de Letras, 2010.
- MARX, Karl. *Contribuição à crítica da economia política*. São Paulo: WMF Martins Fontes, 2011.
- MICELI, Sérgio. Intelectuais e classe dirigente no Brasil (1920-45). In: \_\_\_\_\_. *Intelectuais à brasileira*. São Paulo: Companhia das Letras, 2001.
- MORETTI, Franco. "The soul and the harpy: reflections on the aims and methods of literary historiography". In: \_\_\_\_\_. *Signs taken for Wonders: on the sociology of literary forms*. London: Verso, 2005.
- OLIVEIRA, Nelson. *Geração 90: os transgressores*. São Paulo: Boitempo Editorial, 2003.
- RESENDE, Beatriz. *Contemporâneos: expressões da literatura no século XXI*. Rio de Janeiro: Casa da Palavra, 2008.
- RIBEIRO, Ana Elisa; ROCHA, Jorge. Pequenas editoras e Internet: ação cultural com tecnologia para a difusão da nova literatura. Rio de Janeiro: Anais do *I Seminário Brasileiro sobre Livro e História Editorial*, 2004.
- SCHWARZ, Roberto. "Cultura e política, 1964-69" (p. 61-62). In: \_\_\_\_\_. *O pai de família e outros estudos*. São Paulo: Paz e Terra, 1992.
- SANT'ANNA, Sérgio. *O livro de Praga: narrativas de amor e arte*. São Paulo: Companhia das Letras, 2011.
- SÜSSEKIND, Flora. *Literatura e vida literária: polêmicas, diários & retratos*. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2004.
- TERRON, Joca Reiners. *Não há nada lá*. São Paulo: Ciência do Acidente, 2000.
- VASCONCELOS, Liana Aragão Lira. *Estratégias de atuação no mercado editorial: Marcelino Freire e a Geração 90*. Dissertação (Mestrado em Literatura e Práticas Sociais). Brasília: Universidade de Brasília, 2007.
- VIEIRA, Luiz Renato. *Consagrados e malditos: os intelectuais e a Editora Civilização Brasileira*. Brasília: Thesaurus, 1998.
- WATT, Ian. *A ascensão do romance: estudos sobre Defoe, Richardson e Fielding*. Tradução de Hildegard Feist. São Paulo: Companhia das Letras, 1990.
- WILLIAMS, Raymond. *Culture & society: 1780 – 1950*. New York: Anchor Books-Doubleday & Company, 1960.



## **7 ANEXO: REPRODUÇÃO DAS FONTES DIGITAIS**

Como a tese apresentada analisa muitos artefatos jornalísticos e de polêmica que estão disponíveis apenas na rede digital de informações, e sendo o endereçamento de lugares na internet um constante fluxo mutável, sigo a solicitação da banca de avaliação, que recomendou a reprodução integral dos objetos em questão.

Os textos em anexo estão organizados de acordo com sua ordem de ocorrência no texto da tese e são aqui reproduzidos com o intuito de salvaguardar o adequado contexto de interpretação das análises realizadas, além de servir de coletânea de fontes para futuros pesquisadores. A reprodução é autorizada pelo Terceiro Parágrafo do Artigo 46 da Lei 9.610 de 1998, e ratificada pela Lei 12.853 de 2013.

## Manual de sobrevivência da pequena editora

Zero Hora (jornal) – 04 de novembro de 2008 – Patrícia Rocha

*Confira dicas que donos de editoras para sobreviver no mercado*

O que faz uma editora pequena sobreviver em um mercado de gigantes? Pergunte aos integrantes da foto. Com sede em Porto Alegre (ou mesmo sem sede propriamente dita), os editores da Não Editora, da Arquipélago e da Libretos estão aprendendo na prática como cavar espaço nas prateleiras. Nenhum deles tem banca própria nesta Feira do Livro, mas seus títulos engrossam as sessões de autógrafos e recheiam outras bancas.

Ficou mais fácil abrir uma editora. Pipocam autores novos, e a tecnologia se tornou mais acessível — dá para fazer um livro no computador de casa.

— Começar é fácil, continuar é que é difícil — avalia Sônia Machado Jardim, da equipe da Record, no Rio, e presidente do Sindicato Nacional de Editores de Livros.

O que faz uma editora pequena sobreviver é consenso entre editores iniciantes e veteranos: produzir livros bons, bem-feitos e coerentes com uma linha conceitual.

— Tem que ter um nicho — resume Tito Montenegro, que há dois anos fundou com a irmã, Fernanda Barbosa, a Arquipélago, já com sete títulos de não-ficção, um deles vencedor do Jabuti, *A Vida que Ninguém Vê*, de Eliane Brum.

Mesmo tendo uma bela edição debaixo do braço, é preciso fazer com que o volume chegue às mãos do leitor: negociar com distribuidores e livreiros, divulgar o lançamento, além de controlar estoque, fazer contabilidade etc. E sem retorno a curto prazo — como produzem em menor escala, as pequenas editoras têm menor margem de lucro. Foi diante desse desafio que saiu de cena a promissora Livros do Mal. Em menos de três anos, os escritores Daniel Galera e Daniel Pellizzari editaram nove títulos e colecionaram boas críticas — até dar fim à empreitada.

— A gente gostava de criar o livro, mas tinha de fazer todas aquelas coisas chatas e sem ganhar dinheiro — conta Pellizzari.

Há um ano, seis escritores fundaram a Não Editora como uma afirmação: abrir espaço para novos autores como eles próprios, dedicados à ficção. Sem sede, passaram a se reunir em bares e pizzarias e dividiram-se em funções. Diante de questões burocráticas, pediram dicas a Tito, da Arquipélago. Tito contara com a experiência de Alexandre Ramos, que há oito anos criou a Zouk em São Paulo e a trouxe com ele a capital gaúcha em 2005. Hoje, a Zouk tem sede, três funcionários, lança 15 títulos anuais sobre arte, filosofia e antropologia e dá lucro — o suficiente para que Alexandre e a mulher e sócia, Natalie Nogueira, montassem três livrarias na cidade.

Mas o caminho até a lucratividade pode ser longo. Criada em 1998, a Libretos ganhou novo folêgo em 2007 e produz edições caprichadas, especialmente de memórias, com financiamento de leis de incentivo. Os sócios Clô Barcellos e Rafael Guimaraens prestam serviços de design gráfico a outras

editoras: ainda não obtêm lucro da venda dos livros que editam. Da mesma forma, a Escritos, que nasceu da parceria da antropóloga Ivete Keil e da filósofa Márcia Tiburi (hoje substituída por Maria América Ungaretti), ainda é mais fonte de prazer do que de dividendos. Ivete enfrenta um dilema:

— Continuar com a editora magrinha ou pensar mais em lucratividade? Embora o objetivo inicial seja lançar bons livros, a Não Editora tem títulos que se pagaram em menos de três meses e começam a dar lucro. Já a Arquipélago foi idealizada para se tornar o ganha-pão dos editores, que lançaram também a revista cultural Norte. Uma editora pequena pode surpreender pela estatura.

### **O que é uma pequena editora?**

Não há uma definição exata para editora pequena. Mas há um consenso informal de que um dos critérios possíveis é avaliar a média anual de lançamentos: seriam consideradas pequenas as editoras que lançam no máximo um livro por mês — embora a maioria fique em torno de 5 a 6 ao ano. Assim, partindo de indicações baseadas nas listas de associados do Clube de Leitura e da Câmara Rio-grandense do Livro, estima-se que há pelo menos 18 pequenas editoras em atividade em Porto Alegre. Para comparar, a L&PM, uma das editoras gaúchas de maior destaque nacional lançou neste ano uma média de 10 livros por mês.

(último acesso em 10 de outubro de 2014):

<http://www.clicrbs.com.br/especial/jsp/default.jsp?action=noticias&id=2280882&espid=112>

## Quem somos

LIBRE (site) – 05 de agosto de 2013 – LIBRE

A Liga Brasileira de Editoras (LIBRE) é uma rede de editoras independentes, que trabalham cooperativamente, pelo fortalecimento de seus negócios, do mercado editorial e da bibliodiversidade. É uma associação de interesse público, sem fins lucrativos, filiação político-partidária, livre e independente de órgãos públicos e governamentais, constituída em 01 de agosto de 2002, de duração indeterminada, entidade máxima de representação das editoras independentes de todo o Brasil.

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

Para alcançar seus objetivos, a LIBRE compromete-se com as seguintes ações:

- a) Congregar e representar os editores independentes do Brasil, promovendo a sua união em torno da solução dos problemas do livro e da leitura no Brasil;
- b) Defender os interesses comuns dos editores independentes;
- c) Manter relações e promover atividades conjuntas com associações congêneres, sempre que necessário e conveniente aos interesses e aspirações dos associados;
- d) Cooperar com as entidades representativas ligadas ao livro e também com as organizações ligadas à cultura e à educação do País;
- e) Incentivar as relações amistosas entre as organizações ligadas ao livro de todo o mundo;
- f) Pugnar em favor da melhoria das condições de leitura no País;
- g) Lutar pela democratização do mercado do livro;
- h) Lutar pelo livre acesso à leitura, cultura e educação, visando a formação de cidadãos capacitados a constituir-se em um extenso e verdadeiro mercado leitor no Brasil.
- i) Pugnar pela democracia e liberdade fundamental do Homem, sem distinção de raça, cor, nacionalidade, orientação sexual, convicção política ou religiosa;
- j) Defender os interesses coletivos do livro no Brasil;
- k) Organizar-se como um centro de referência especializado nas áreas relacionadas ao livro e sistematizar, disponibilizar e disseminar ao público em geral informações relativas à leitura;

l) Colaborar para o aperfeiçoamento e capacitação de profissionais que atuam em áreas compatíveis com seu objetivo institucional, por meio de cursos, seminários e workshops, bem como pela produção, edição, distribuição e comercialização de publicações e produtos educacionais afetos ao seu objeto social próprios e os produzidos por seus associados.

m) Captar e gerir recursos para constituição de um fundo patrimonial para a promoção da causa do livro, cujos rendimentos amealhados serão mantidos e aplicados visando a perpetuidade;

n) Realizar investimentos e exercer atividades econômicas consentâneas com seu objeto e que não incidam em vedação legal, desde que os resultados de uns e outros se destinem integralmente à consecução de seu objetivo social, inclusive através do aumento do seu patrimônio.

o) Pugnar pela isonomia e direito à mais ampla informação nas compras governamentais, editais de programas consolidados e compras extemporâneas, em todos os níveis: municipal, estadual e federal;

p) Desenvolver ações que propiciem a divulgação e comercialização da produção das editoras associadas, no Brasil e no exterior (em Bienais, Feiras de livros, Primaveras etc etc);

q) Estimular ações que propiciem a troca e a colaboração entre as editoras associadas.

Desde sua fundação, a Libre vem consolidando seu papel por meio da presença em debates públicos sobre a política do livro (com as demais entidades representativas do mercado editorial) e em eventos nacionais e internacionais.

A entidade aumentou a inserção de seus associados em feiras, por meio de estande coletivo ou inscrição coletiva em condições especiais de participação, com destaque para a participação nas feiras internacionais de Frankfurt (Alemanha), Paris e Montpellier (França) e Buenos Aires (Argentina) e em eventos nacionais, como a Bienal do Livro, e as feiras Panamazônica e de Ribeirão Preto.

Na área de Programas Governamentais, aproximou-se de discussões acerca dos processos de seleção e compra de livros feitas pelos governos (municipais, estaduais e federal), contribuindo para a construção de programas mais transparentes, eficientes e amplos. Com isso, sob a forma de consórcio, algumas editoras da Librevêm participando de concorrências abertas pelo Governo Federal para o Programa Nacional Biblioteca na Escola (PNBE).

No que toca à comercialização, a **Libre** vem buscando alternativas para a modernização do sistema de distribuição do livro no país e soluções para uma entrada mais efetiva dos editores da liga nas grandes livrarias do país.

(último acesso em 10 de outubro de 2014):

<http://www.libre.org.br/quem-somos>

## **Pequenas editoras se destacam com títulos nas listas dos principais prêmios literários do país**

O Globo (jornal) – 23 de junho de 2014 – Mariana Filgueiras

*Casas como a Patuá e a Confraria do Vento apostam em distribuição independente e divulgação informal*

Rio — “Acordei ácido. É primeiro de ano. Primeiras horas da manhã. De toda forma, oito e meia, para um ex-sedentário, não deixa de ser uma vitória: primeiras horas, ainda que a manhã dos sábios tenha começado lá pelas cinco. Os sábios são como o sol. Chego lá.”

Começa cedo o dia do protagonista do romance “Companhia Brasileira de Alquimia”, do escritor Manoel Herzog, um dos indicados deste ano ao Prêmio Portugal Telecom, principais reconhecimentos literários da língua portuguesa.

Começa mais cedo ainda o dia do editor Eduardo Lacerda, de 31 anos, fundador e único funcionário da editora Patuá, que lançou a obra.

Eduardo acorda às sete da manhã, às vezes seis, para conseguir cumprir sua rotina atribulada na empresa de um funcionário só. É ele quem seleciona os livros que vai publicar, edita, revisa, divulga, embrulha, põe nos Correios quando os fregueses apertam a tecla “comprar” no site da Patuá, que funciona na sala de sua casa. Trabalho que começa a ser reconhecido: com menos de três anos de funcionamento, a Patuá é uma das muitas editoras nanicas que vêm despontando na lista de prêmios literários, geralmente loteados pelas graúdas.

### **Olhar generoso dos jurados**

Dos 64 livros indicados ao Portugal Telecom deste ano, a Patuá emplacou cinco — mesma quantidade da Cosac Naify, das mais importantes casas editoriais do país. No ano passado, a editora de Eduardo abocanhou o Prêmio São Paulo de Literatura na categoria Autor Estreante com o romance “Desnorтеio”, de Paula Fábrio; e ainda teve o livro “Vário som”, de Eliza Andrade Buzzo, entre os finalistas do Jabuti.

— Percebo que há um olhar mais generoso dos jurados com as editoras menores de uns dois anos para cá, sim — observa Eduardo, formado em Letras pela USP, que começou a editora como uma revista literária (“O casulo”), e já publicou 200 títulos de maneira independente desde então, a maioria poesia. — E como é difícil publicar poesia nas grandes editoras, são as pequenas que acabam dando conta deste nicho. Acontece mais ou menos assim: escritores publicam seus romances por grandes editoras, mas se quiserem publicar suas poesias, não há interesse. Aí que nós entramos.

Na mesma lista do Prêmio Portugal Telecom divulgada no início do mês, a pequena editora carioca Confraria do Vento aparece com quatro indicações; a potiguar Jovens Escribas, com duas; a baiana Casarão do Verbo, com uma; bem como a carioca Oito e Meio e as gaúchas Não Editora (a primeira editora independente brasileira a ser convidada para a Feira de Frankfurt) e Arquipélago Editorial (que já foi vencedora e finalista dos prêmios Jabuti e Esso).

— Essas editoras merecem toda a atenção. E os prêmios já estão começando a perceber a importância do papel das editoras independentes no mercado. Apesar da distribuição modesta, do modelo de negócio às vezes ainda nem tão bem resolvido, eles desenvolvem muito mais proximidade com o autor do que uma grande editora, e isso permite que arrisquem mais. Além de tudo, têm mostrado livros belíssimos — nota Marianna Teixeira Soares, agente literária de escritores espalhados em muitas editoras com este perfil, como Victor Heringer, cujo romance, “Glória”, lançado pela 7Letras (que começou como uma das nanicas listadas acima) foi o segundo colocado no prêmio Jabuti ano passado.

Uma das razões para o boom dessas empresas nanicas pode ser a mudança que alguns prêmios estão empreendendo no modo de aproximar o júri dos inscritos, dizem os nanoeditores. Neste ano, pela primeira vez, o Portugal Telecom disponibilizou em seu site o e-mail de cada jurado inicial. Assim, cada concorrente poderia enviar o próprio livro.

— Isso certamente deu condições mais igualitárias de acesso das editoras menores — avalia Victor Paes, da Confraria do Vento, que no último Prêmio Brasília de Literatura ganhou o segundo lugar da categoria Poesia com “O aquário desenterrado” de Samarone Lima.

Funcionando numa sala comercial diminuta num prédio na Cinelândia há sete anos, a editora é formada por três editores — Victor, que é professor de português em uma escola municipal de Belford Roxo; Marcio-André, escritor e artista visual radicado na Espanha; e Karla Melo, que vive e trabalha no Recife. As reuniões acontecem por Skype, e só há poucos meses os três contrataram dois funcionários: Irlim Corrêa, gerente de marketing, e Ricardo Mendes, diretor comercial.

— Uma vez entrei numa livraria e pedi alguns livros do João Gilberto Noll. O livreiro me disse que só pediam um livro por vez do autor. Achei muito estranho: como um dos maiores autores do país só tem um livro pedido pela loja? Imagine com autores novos? E infelizmente a realidade é essa. Se as editoras não apostam nos autores, as livrarias, menos ainda. Mas nós acreditamos que é preciso enfrentar essa barreira de distribuição e conquistar cada livraria. Eu quero viver disso, de formar leitores. Ou não teria essa jornada dupla como professor e editor — atesta Victor, que aposta nas redes sociais para tornar as obras da Confraria dos Ventos conhecidas.

### **Cortesia para ganhar o leitor**

Não há fórmula para a independência. A Patuá, por exemplo, prefere nem lidar com livrarias, fazendo a distribuição por conta própria. Com tiragens iniciais de cem exemplares, parte é vendida na noite de lançamento (se saem 60 livros, a R\$ 30, os custos de produção estão quitados) e parte na internet. Uma das estratégias é a fidelização de leitores: quem compra pela internet não sabe, mas vai ganhar outro livro de autores da casa de presente. Uma cortesia que faz com que o público volte ao site, diz Eduardo.

— Estou satisfeito com este sistema. Gosto muito de livrarias, evidentemente, mas cresci numa região sem elas e tive que aprender a me virar — diz o editor, que está lançando justamente um livro-catálogo intitulado “Histórias de editoras independentes”. — Nestes três anos, descobri que vale a pena investir em qualidade. Livros de capa dura, bem acabados. Vale a pena não comprometer o catálogo, apelando para a venda fácil. Recebo cerca de 180 originais por mês, e publico em média de oito a dez. Curiosamente, a maioria dos que recebo não é poesia. Os originais vão seguindo um

pouco a lógica do mercado: muitos ressonando Harry Potter, literatura erótica, temas holísticos. Na época do lançamento de “Toda poesia”, do Paulo Leminski (Companhia das Letras), comecei a receber muitos textos de jovens escrevendo como ele. O que acho ótimo, na verdade, minha intenção é a formação de leitores em geral, não só compradores de livros.

(último acesso em 10 de outubro de 2014):

<http://oglobo.globo.com/cultura/pequenas-editoras-se-destacam-com-titulos-nas-listas-dos-principais-premios-literarios-do-pais-12967698>



## Pequenas editoras, grandes sonhos

Portal Literal (site) – 11 de abril de 2003 – Angélica Brum

Facilidades tecnológicas e segmentação do mercado abrem portas para o surgimento de inúmeros selos domésticos, tocados por uma ou duas pessoas e nos quais o profissionalismo convive com uma grande dose de romantismo. Algumas dessas editoras têm provocado boas surpresas com lançamentos ou relançamentos ousados.

Um macintosh usado, uma impressora a laser e uma sócia. O designer Joca Reiners Terron não precisou de muito para montar a Ciência do Acidente, que funciona desde 1999 em um dos quartos da casa dele. Histórias de editoras domésticas – ou quase – se repetem Brasil afora. Os avanços da tecnologia e a segmentação do mercado impulsionam a proliferação dos pequenos negócios. Em quase todos, faltam recursos e sobra autonomia. Com apenas um ou, no máximo, dois proprietários, os catálogos dessas editoras acabam saindo a imagem e semelhança dos donos, que geralmente se dão ao direito de publicar livros que gostariam de ler ou escrever.

Apesar da estrutura acanhada, volta e meia, editoras nanicas surpreendem. Recentemente, a carioca Azougue, dos irmãos Sérgio e Clarice Cohn, chamou atenção dos cadernos de literatura com *Mitologia do kaos*, de Jorge Mautner. Em São Paulo, Eliana Sá, da Sá Editora, vislumbra um futuro de bons negócios com a adaptação para o cinema de *De moto pela América do Sul – Diário de viagem*, de Ernesto Che Guevara. A obra, representada no Brasil pela editora, inspirou o novo filme de Walter Salles, que será lançado este ano.

A possibilidade de boas vendas anima. Mas, definitivamente, a ideia de retorno imediato não move esse tipo de empreendimento. “Quem dera viver dos livros. O sonho está longe, muito longe. Minha mulher e eu somos jornalistas. Eu dou aula no curso de Comunicação da PUC de São Paulo e nós dois fazemos frilas de textos, escrevemos roteiros e matérias”, explica Sérgio Pinto de Almeida, que divide as atribuições da editora Papagaio com a mulher, Denise Natale.

Laços familiares ou de amizade costumam dar origem às sociedades. O exemplo da paulista Ciência do Acidente – que conta com títulos de autores como Marçal Aquino (*Faroestes*) – estimulou uma dupla de amigos a lançar a Livros do Mal, em Porto Alegre. Assim com Joca Terron e a sócia Patrícia Perocco, Daniel Galera e Daniel Pellizzari investem os lucros – quase sempre discretíssimos – em novas obras. “Raramente algum centavo vai para o nosso bolso. No atual estágio, a Livros do Mal é muito mais um projeto afetivo do que rentável”, diz Galera, autor de *Dentes guardados*.

Um projeto afetivo, no entanto, pode se tornar rentável. Aos poucos, Thereza Christina Motta vem deixando de lado as atividades de advogada, tradutora e professora de inglês para se dedicar mais à Íbis Libris. “Hoje, posso dizer que a editora é minha principal fonte de renda”, comemora Thereza, que lançou o selo para publicar as poesias de um amigo. “Trabalhei como chefe de pesquisa da versão nacional do Guinness Book, o livro dos recordes, e também participei da redação de projetos especiais da Editora Três. Por causa da minha experiência, um amigo me pediu que fizesse o projeto editorial do livro dele.”

Geralmente, o surgimento de uma pequena editora coincide com publicação de um título assinado pelo próprio editor. “Depois do lançamento do meu livro, em 1999, comecei a ser procurado por outros autores que gostaram do resultado”, lembra Joca Terron. “Então, surgiu a ideia da editora, que foi crescendo conforme aumentava o número de cúmplices.”

Sérgio Cohn, que gosta de dizer que abriu a Azougue “no susto”, chegou a publicar um livro antes mesmo de se aventurar nos negócios da literatura. A experiência malsucedida ajudou a montar o perfil da empresa administrada por ele e pela irmã, Clarice. “Entreguei o livro a uma editora e arqueei com todos os custos: o resultado foi traumático. Portanto, desde o início, temos como meta bancar os gastos de edição e comercialização. Com essa postura, deixamos claro que apostamos na qualidade do nosso selo”, justifica Sérgio, que abriu a empresa com o dinheiro de uma herança e, invariavelmente, lança livros com recursos obtidos através dos incentivos das leis de renúncia fiscal.

Os patrocínios de empresas e o financiamento de órgãos públicos costumam ser fundamentais para garantir a sobrevivência dos negócios. Graças ao apoio de um fundo da Prefeitura de Porto Alegre, o Fumproarte, Daniel Galera e Daniel Pellizzari lançaram as primeiras obras da Livros do Mal. Atualmente, os dois concentram suas forças para vencer o grande obstáculo do pequeno editor: a distribuição.

“Usamos diversas estratégias combinadas. Em Porto Alegre, fazemos tudo pessoalmente. Nas outras cidades, onde não conseguimos vender diretamente para livrarias de pequeno porte, buscamos nos associar com as distribuidoras locais”, conta Galera. A política dos gaúchos não difere muito das medidas adotadas pela Azougue. “Assumimos a distribuição no Rio de Janeiro e em São Paulo. Por enquanto, estamos satisfeitos com a atenção das livrarias”, garante Sérgio Cohn.

Para superar as dificuldades de distribuição, a Papagaio investe na divulgação. “Tentamos fazer a maior, mais ampla e melhor divulgação possível, apostando que isso possa despertar o interesse do leitor. Aí, é rezar para que os distribuidores tenham o livro e consigam espalhar no mercado. Já deu para perceber que esse processo não tem nada de científico. Salvo raríssimas exceções, os distribuidores não utilizam sequer a internet”, diz Sérgio Pinto de Almeida, que relançou por sua editora o tropicalista *Panamérica*, de José Agrippino de Paula.

As feiras também representam uma boa saída, como explica Eliana Sá, da Sá Editora. “Procuramos caçar os clientes um a um. Participamos de eventos como a Bienal e a Primavera dos Livros, e nos preocupamos em atualizar o nosso cadastro de jornalistas.” Para tornar a caçada ainda mais produtiva, Eliana prepara novas iscas para os leitores, deixando um pouco de lado suas preferências pessoais “Estou começando a me preocupar mais com o gosto do mercado. Produzi livros maravilhosos, que não venderam o suficiente. Como diz o Pedro Paulo Senna Madureira, você pode editar títulos que não tenham nada a ver com a sua biblioteca particular”, destaca Eliana, que abriu a editora “na base da emoção e do sonho” com os recursos de seu fundo de garantia, liberado depois de 12 anos de trabalho como executiva de uma grande editora.

(último acesso em 10 de outubro de 2014):

<http://www.literal.com.br/acervodoportal/pequenas-editoras-grandes-sonhos-1002/>

## **Novos autores: literatura, autonomia e mercado**

Digestivo Cultural (site) – 25 de maio de 2006 – Adriana Baggio

Quando se pretende abordar o assunto "novos autores", é complicado não falar em internet. Se hoje existe uma percepção de uma categoria específica dentro da literatura, que engloba escritores novos e novos escritores, é porque surgiu uma maneira de se conhecer uma produção diferente do que vinha sendo feita no mercado editorial brasileiro.

Eu poderia falar em "cenário editorial", mas a palavra "mercado" tem mais a ver com esse fenômeno. Os autores que despontam são chamados de novos em relação a uma geração de escritores já consagrados, com lugar fixo nas prateleiras das livrarias. Gente que consegue viver de literatura, alguns até muito bem, mesmo dependendo de um público leitor muito restrito. Por conta da dificuldade de manter a rentabilidade do negócio, as editoras arriscam muito pouco. Portanto, autores novos, com propostas novas, sempre tiveram dificuldade em fazer o manuscrito virar impresso. Havia uma produção, mas não existia distribuição ou divulgação. Quando os *blogs* tornaram a publicação na internet muito mais fácil e acessível, uma quantidade enorme de gente passou a divulgar seus textos para todo mundo, sem a intermediação de uma editora. Não haveria escritores na web se não houvesse público. E, de repente, escritores cujos romances, contos e poemas nunca tiveram a oportunidade de frequentar uma livraria, passaram a ter milhares de leitores fiéis, através da internet.

A percepção desse movimento, de que havia um burburinho sobre esses escritores e a classificação deles como "novos autores", deve ter despertado o interesse das editoras tradicionais. Acredito que, se não houvesse uma espécie de movimento, de categorização, estes autores continuariam sendo lidos somente no ambiente virtual. A partir do momento em que eles despontam como algo que tem a chancela da novidade, quase como se já embalados em uma coleção, passam a ser interessantes enquanto produtos para o mercado editorial.

Não é ruim ser produto. Aliás, imagino que este seja o *status* que muitos escritores almejam. Ser publicado, distribuído e divulgado, na lógica do mercado editorial, é ser considerado bom, capaz de despertar o interesse do leitor, capaz de gerar lucro. Assim, por mais que muitos dos novos escritores se criem e desenvolvam na web, é quando são publicados em papel que eles se realizam.

### **Meio x qualidade x quantidade**

A qualidade intrínseca do texto não depende do meio em que é disponibilizado. No entanto, a percepção de qualidade, pelo menos para a grande massa, está relacionada à lógica do mercado. Se as editoras só publicam o que as pessoas gostam, o que vende, um autor que consegue ser publicado pela editora escreve bem, escreve algo que pode ser vendido. Com certeza existem autores maravilhosos que nunca conseguirão isso. Da mesma maneira, muito lixo é embalado em capa bonita e colocado à venda. Me parece, porém, que o autor do "lixo" tem mais chances de se dar bem (porque está publicado em livro, com preço indicado na etiqueta) do que o bom autor de textos virtuais (porque sua produção está no ambiente virtual e pode ser lida de graça). Evidentemente, existem exceções à regra. Mas acredito que o juízo de valor monetário ainda suplanta o de valor estético, mesmo entre os próprios escritores.

Apesar de toda a dificuldade, o movimento de "novos autores" oriundos da web chama a atenção para a quantidade de textos que são disponibilizados em *blogs* e em publicações virtuais. Alguns acham ótimo porque isso representa uma democratização da escrita e da leitura. Outros acham que é preciso avaliar com cuidado, porque existe muita confusão entre escrever e fazer literatura.

A polaridade de opiniões materializa um paradoxo da própria escrita. Escrever é algo que, a princípio, está ao alcance de todos. Existe uma concepção da escrita apenas como código de comunicação. Se ela comunica, está cumprindo seu papel, ainda que seja como fala de índio em filme de faroeste: "mim querer", "mim fazer". Nesse nível, escrever é uma habilidade praticamente universal entre pessoas alfabetizadas. É diferente, por exemplo, de conhecer matemática, física ou química. Tive uma aluna, certa vez, que não conseguia encontrar a média simples a partir das notas de três provas, mas tornava perfeitamente compreensíveis seus desaforos por *e-mail*, mesmo sem usar as regras mas básicas de concordância e sintaxe. No outro extremo, ser escritor também é visto como algo acessível somente a talentos iluminados, cujo dom vem do berço. Representando esses dois polos, estão as pessoas que escrevem na web e se acham escritoras somente porque ajuntam uma palavra atrás da outra, e aquelas que não admitem que um ser comum possa produzir boa literatura.

### **Mas, afinal, o que é (boa) literatura?**

O que determina a qualidade de um texto, além da lógica do mercado? Questões como essas rondam muitas outras facetas da expressão humana, como a música e a arte, por exemplo. Os parâmetros em relação aos quais se estabelecem juízos de valor podem ser bastante claros, como os aspectos formais, ou completamente difusos, como a subjetividade do crítico. No meio do caminho, existem outros pontos que "atestam" a obra. O caráter institucional é um deles. Assim como uma obra de arte pode ser considerada como tal por estar dentro do museu, um texto pode ser literatura se for assim classificado por uma editora ou por alguma outra instituição. A editora tem sido, durante muito tempo, uma instituição representativa para a chancela literária. Mas como ela não dá conta de tudo que vem sendo produzido e como seus critérios não cabem no modo de distribuição virtual, outras instâncias surgem para dar conta da tarefa. Uma delas é a universidade. Agora, além de analisar a literatura, já se pode aprender a fazê-la, com direito a diploma e tudo.

Um curso superior de Formação de Escritores e Agentes Literários vai ser oferecido a partir da metade do ano pela Unisinos, uma universidade localizada na região metropolitana de Porto Alegre. Parece lógico que a proposta venha do Rio Grande do Sul. Tenho a sensação de que o estado, hoje, é um dos maiores celeiros de novos autores, tanto de web quanto de livro. Uma hipótese confirmada pelo coordenador do curso, o poeta e escritor Fabricio Carpinejar, que lista os autores, as editoras, os eventos e *blogs*, enfim, toda uma "cadeia afetiva" gaúcha, que chama a atenção nacionalmente e que está pronta para compartilhar suas experiências.

No contexto do curso superior, o aluno aspirante a escritor vai encontrar diversos parâmetros para o julgamento da sua produção, que será chancelada pelos professores, pelas notas, pela instituição. Daí vão surgir novos critérios de avaliação, que talvez privilegiem mais os aspectos formais. Afinal, enquanto alunos universitários, os escritores deverão ter nota suficiente para passar de ano e obter o diploma. E para dar nota, é preciso critério. A editora pode recusar um manuscrito com desculpas

vagas. Um professor precisa deixar claros os objetivos de um trabalho e avaliar com base neles. São regras que, aplicadas a esta atividade, acabam parecendo muito subjetivas. Para neutralizar as ambiguidades, o caminho menos áspero é valorizar os aspectos formais, que podem ser estabelecidos e cobrados com mais objetividade. Se o curso “legitimar a profissionalização e a seriedade que já são praticadas no estado”, como acredita Carpinejar, é possível que os parâmetros da universidade passem a contar na distinção entre o que é ou não literatura.

### **Profissão: escritor**

A vantagem de um curso como este é que um dos paradoxos da escrita, a mitologização do escritor, cai por terra quando se presume que ela pode ser ensinada e aprendida. Quando perguntei ao Fabricio qual sua resposta às possíveis críticas por parte dos puristas, dos que acreditam na literatura como uma atividade de escolhidos, ele respondeu com uma lógica de quem tem batalhado para se dar bem no jogo do mercado editorial, de quem possui uma visão realista sobre o assunto: "há uma idealização romântica que apenas distancia e isola as pessoas da sua arte e do convívio. A universidade qualificará autores. A iniciativa quebra alguns tabus intelectuais, ensinando *obest-seller* e dando espaço para o livro didático".

Parece haver um alinhamento claro entre a proposta acadêmica do curso e as demandas do mercado, diminuindo o fosso que normalmente existe entre essas duas instâncias. A Unisinos em si é uma universidade que procura preservar a credibilidade de uma instituição tradicional, ao mesmo tempo em que percebe a dependência que o segmento educacional tem do mercado de trabalho. Uma olhada nos cursos oferecidos pela Unisinos mostra que, ao lado das opções clássicas, estão outras mais alinhadas às profissões da moda ou às necessidades das indústrias da região do Vale do Rio dos Sinos. O curso de Formação de Escritores é mais uma tática dessa estratégia. O aluno vai se sentir atraído por um curso novo, que leva a uma profissão glamourosa. O pai do aluno vai perceber que existe uma preocupação da universidade em encaminhar o futuro escritor ao mercado de trabalho, mesmo que seja em outras atividades menos nobres, que o programa do curso denomina, de forma abrangente, de "produção de textos".

Ao assumir a orientação para o mercado, a proposta do curso de formação de escritores talvez mostre uma tendência mais realista de encarar o ofício. Reconhecer o poder e a mecânica da indústria cultural não significa uma perda de autonomia para a literatura. Manter a independência criativa e conquistar espaço nas prateleiras é um jogo dinâmico, que envolve tanto o escritor e a editora quanto o leitor. Nos anos 60, Andy Warhol conseguiu ser respeitado como artista mesmo trazendo para seus quadros a antítese da arte – os produtos e a mecânica do consumo e da produção em série. No entanto, essa inclusão não teve nada a ver com uma submissão. Ao contrário: Warhol acabou por estabelecer uma reflexão sobre o sistema justamente pela forma de representá-lo. Mesmo o filósofo alemão Theodor Adorno, talvez o maior crítico da indústria cultural (em que a lógica produção literária também se insere), reconhece: "o caráter mercantil da arte se desfaz ao se realizar completamente". Será que a literatura também pode se entregar ao mercado sem perder sua autonomia?

(último acesso em 10 de outubro de 2014):

<http://www.digestivocultural.com/colunistas/coluna.asp?codigo=1922>

## **Um mouse na mão e muitas ideias na cabeça**

Prólogo (site) – outubro de 2001 – Alexandre Inagaki

*Aos 22 anos, o publicitário e jornalista Daniel Galera arregaça as mangas e cria, junto com mais dois colegas de projetos na Internet, a editora independente Livros do Mal*

"Catalisar arte que traga visões novas, que ultrapassem o exercício estético vazio, o lugar-comum da classe média ou deslumbramento com o mundo pop". Com a ambição que só jovens insistem em alimentar, os amigos Daniel Galera, Daniel "Mojo" Pellizzari e Guilherme Pilla estão sacudindo o cenário cultural de Porto Alegre, onde residem, ao criar a Livros do Mal, projeto que visa dar espaço no mercado editorial para autores iniciantes e ousados, a maior parte deles oriunda de meios eletrônicos, como sites e e-zines (fanzines literários distribuídos por e-mail).

Daniel Galera, apesar de seus 22 anos, possui know how de sobra para embarcar nessa utopia. Desde 1996, usa a Internet para divulgar seus contos e crônicas. Em 1997, criou o site Proa da Palavra, uma das primeiras páginas na Web brasileira dedicada à divulgação de novos autores, e que chegou a receber até 100 colaborações por semana. Em setembro de 1998, participa junto com o colega de faculdade André "Cardoso" Czarnobai da criação do Cardosonline, vulgo COL, e-zine (fanzine eletrônico distribuído por e-mail) pioneiro no Brasil. As edições do COL consistiam em mensagens recheadas de poemas, contos, egotrips, resenhas de discos e filmes, jornalismo alternativo e divulgação de festas, shows e sites.

De forma gradual e silenciosa, o COL foi se espalhando por mailboxes por todo o Brasil e até mesmo no exterior, chegando a 1500 assinantes cadastrados em um ano de existência. Com um estilo debochado e corrosivo, o COL se caracterizou por discorrer, sem quaisquer censuras, sobre qualquer assunto: sexo, drogas, música, jornalismo gonzo, política, arte. Seus colunistas (oito) tornaram-se personalidades conhecidas em Porto Alegre, e o COL foi objeto de matérias em jornais de todo o país, originando a criação de muitos outros e-zines.

Após quatro anos, 278 edições e cerca de 4800 assinantes, o Cardosonline está chegando ao fim. Um pouco porque a fórmula se desgastou, mas também porque seus integrantes estão alçando voos mais altos. Galera, Mojo e Pilla, três de seus colunistas, uniram forças para criar a Livros do Mal, que começa com a publicação de dois títulos dia 1. de outubro: os volumes de contos "Dentes Guardados", de Daniel Galera, e "Ovelhas que Voam se Perdem no Céu", de Daniel Pellizzari.

Nesta entrevista, Daniel Galera, que concilia as atividades da Livros do Mal com seu trabalho como redator no portal Terra, fala sobre o ofício de escrever, a experiência da criação da Livros do Mal e o imenso laboratório literário que é a Internet.

*PRÓLOGO - Por que insistir em escrever, ainda mais em um lugar ingrato como a Terra Brasilis?*

Daniel Galera - A literatura como única fonte de renda é uma coisa meio esotérica em qualquer lugar do mundo, não só no Brasil. Escritores também costumam ser editores, professores, publicitários, advogados, autores de teatro, mas só escrever não sustenta ninguém, creio que nenhum aspirante a escritor tem essa ilusão. Deixa de fora, claro, as celebridades e escritores de apelo popular, coisa que

nunca foi meu interesse. Eu escrevo porque gosto e preciso. É o tipo de arte que sei fazer, acho, e não tenho escolha. Enquanto isso, sou um jornalista, fico oito ou mais horas por dia numa redação, tempo que obviamente preferia gastar lendo ou escrevendo, mas já assimilei esse tipo de dualidade. Vou divulgando meus textos como posso, pela Internet ou por meios independentes, como estou fazendo com a Livros do Mal. Insistir em escrever é, de qualquer modo, uma escolha que surge de uma necessidade muito mais espiritual do que pragmática. Parar de escrever simplesmente soa como loucura.

*P - Como surgiu, e o que te motivou a criar o Proa da Palavra?*

DG - A Proa da Palavra foi um projeto pessoal que inventei em 1997. Imaginei como seria legal ter um site de literatura publicando textos de escritores iniciantes. Me dei conta que era relativamente fácil de fazer, então fui lá e fiz. Criei o site, divulguei com cartazes, editei semanalmente a revista. Deu mais certo do que eu pensava, durou quatro anos. Recebia cerca de 100 colaborações por semana, era incrível. Mas depois de muito tempo, fui cansando. Comecei a perder a motivação, porque os textos que chegavam eram ruins, e comecei a me dedicar a outros projetos. A Proa fechou seu ciclo, nasceu cresceu e morreu, influenciou vários outros sites de literatura na rede, que imitaram o formato. Aprendi muito sobre programação, edição e literatura por causa dessa experiência. Valeu, mas terminou.

*P - Conte um pouco da sua experiência com o Cardoso online. Em que a sua participação como colunista no COL mudou a sua vida?*

DG - O COL foi algo semelhante. Quando li as mensagens que o Cardoso tava mandando pros amigos durante a greve da UFRGS, em 1998, tive o insight - uma publicação por e-mail, com colunistas fixos, coisa e tal. Falando de cultura, drogas, textos subjetivos. Hoje parece uma coisa tão comum, banal, mas há três anos era algo praticamente inédito no Brasil. Juntamos um pessoal e começamos a escrever. O sucesso foi imenso, hoje temos 4800 assinantes. O COL foi um marco na minha vida em vários aspectos. Me forçou a escrever semanalmente, a confrontar os leitores, a evoluir mês depois de mês. Meu texto evoluiu muito por causa do COL. Conheci pessoas, recebi ofertas de emprego por causa deste fanzine. É um fenômeno. Agora o próprio COL, como a Proa da Palavra, está fechado seu ciclo. Coisas legais são assim, acabam. O importante é começar coisas novas, não parar.

*P - Somando as experiências do Proa da Palavra e do COL, qual a importância da Internet em tua formação como escritor?*

DG - Foi através da internet que divulguei meus textos desde que comecei a escrever contos e crônicas, lá por 1996. É um laboratório de criação fabuloso, permite troca de textos com outros autores, publicação, experimentos. E-mail, páginas pessoais, ICQ, processadores de texto, tudo isso ajuda a desenvolver a literatura. Mas é assim que vejo a internet: um meio auxiliar, um complemento. Quando escrevo, imagino meu texto numa folha impressa. Gosto de livros, acho que apenas neles os textos se completam.

*P - "Os autores mudaram de atitude, não querem mais ser Balzac ou Tolstói. O meio tornou-se uniforme, com a globalização. Os escritores pertencem a um meio protegido, à pequena burguesia*

*satisfeita". As palavras de Maurice Nadeau, que você cita em seu artigo "Literatura, Individualismo e os Outros" publicado no COL 253, sintetizam bem o panorama de uma era na qual a literatura perdeu relevância como fator de mudanças ou contestação do status quo. Pode-se afirmar que a criação da Livros do Mal surge como uma possível resposta a esta época de comodistas? E, afinal de contas, o que leva três estudantes gaúchos à porralouquice de montar uma editora do nada?*

DG - O que nos leva a criar uma editora independente? Boa pergunta. É o mesmo que me levou a criar a Proa, a ter a ideia do COL. É tu imaginar uma coisa que tu queria fazer e se dar conta de que é possível realizar ela. E realizar. Parece banal, mas é raro uma coisa dessas acontecer, tu surgir com um projeto que, de repente, vale o investimento de boa parte do teu tempo e do teu dinheiro. Mas é uma delícia. No caso da LDM, a gente queria ter nossos livros impressos e distribuídos, em formato legal, com uma capa trimmassa. Então um dia eu, o Mojo e o Pilla nos olhamos e nos demos conta: ei, podemos fazer isso. Vamos tentar? Quando ao comodismo, é uma coisa que sinto em boa parte da literatura de novos autores que ganha espaço em grandes editoras por aí. Parece que falta tutano, questionamento, confronto nos textos. Quem se dá ao luxo de escrever, hoje em dia, é em boa parte classe média alta que ainda se deslumbra com coisas como ultraviolência, sexo bizarro e música pop. Eu acho que essas coisas não significam nada, elas me entediam, ou nem isso. Sinto falta de uma literatura que investigue coisas mais profundas, a sensibilidade da nossa geração, toda essa loucura fudida de internet, velocidade, tecnologia digital, perda de subjetividade, sociedade espetacular, como uma geração se locomove nesse meio tão bizarro que é o nosso mundo hoje em dia. Ninguém parece querer digerir isso, investigar os medos da nossa geração. Ficam batendo punheta com exercícios de estilo sem propósito nenhum, remoendo situações desgastadas. Eu tenho essa impressão. E nossa intenção com a LDM é captar autores que fujam disso, e fazer o que for possível para publicar livrinhos independentes e levar eles até um punhado de livrarias legais e formadores de opinião, pra ver no que dá.

*P - Quando, onde e como está sendo criada a Livros do Mal? De onde vieram o recursos para a sua criação? O que vocês estão fazendo para viabilizá-la financeiramente?*

DG - A Livros do Mal não é uma editora no sentido formal, não temos empresa registrada. É mais como um selo, uma marca, sob a qual queremos realizar edições independentes. Nosso objetivo primário, acredite, não é ganhar dinheiro. É ver livros sendo criados, distribuídos e lidos, e tudo que queremos é recuperar o investido pra publicar ainda mais gente. Claro, se a saída dos livros for excepcional e entrar uma grana maior que o esperado, podemos botar algo no bolso. Mas é secundário. Temos nossos empregos cansativos para nos sustentar. A Livros do Mal é diversão. Resolvemos estreitar a LDM com dois livros de contos, o meu e o do Mojo. Fizemos um projeto pro FUMPROARTE (financiamento cultural da Prefeitura de Porto Alegre) e passamos em primeiro lugar. Com isso, eles financiaram 80% do projeto, ou seja: a impressão dos livros. Todo o resto - registro de domínio, custos de correio, cartazes, coquetel, convites - a gente está tirando do bolso. A tiragem é de 600 exemplares de cada livro. Vendendo uns 60% disso, recuperamos toda a grana investida. É essa a situação, a grosso modo. Ainda não sabemos com certeza o que vai rolar, mas estamos confiantes. Quem sabe a gente consegue uma parceria de distribuição com alguma editora por aí, sei lá. Estamos fazendo a distribuição com ajuda de amigos nossos em outros estados.



*P - Preparação dos originais, revisões de provas, diagramação, composição, impressão, capa, acabamento, divulgação para a imprensa. Como vocês estão tocando tudo isso? E a distribuição dos livros, como será feito no restante do país?*

DG - O Mojo revisou o livro dele, eu revisei o meu. Bolamos as capas juntos, no computador da minha casa, com base em ilustrações do Pilla. Eu diagramei os livros, finalizei as capas e toquei todo o esquema de gráfica. Eu compilei um mailing e nós mesmos estamos mandando livros e releases para vários lugares, e indo de livraria em livraria tentando vender os livros em consignação. Ou seja: eu, Mojo e Pilla fizemos tudo, mesmo. Temos umas amigas, a Gaby e a Laura, ajudando a conseguir apoio pro coquetel. E pra distribuição, como eu disse, contamos uma rede de representantes em várias cidades, que tentarão vender os livros pra nós. Tudo na base da parceria trimmassa.

*P - Qual a sua opinião a respeito de uma suposta literatura unida em torno da Web? E sobre blogs (diários virtuais atualizados diariamente)?*

DG - Blogs e fanzines por e-mail, de uma maneira geral, caem numa redundância abominável. É o fenômeno dos diários coletivos: uma mistura de exibicionismo com fuga da realidade, através da elaboração de uma persona virtual. Sintoma de uma geração de pessoas carentes, confortáveis o suficiente para perder horas por dia no ICQ, crentes de que a tela realmente reproduz o mundo. É bastante curioso do ponto de vista antropológico e psicológico, mas literariamente é lastimável. Claro que existem sempre exceções. Leio uns 2 ou 3 blogs de vez em quando, que acho legais, porque seus autores têm o que dizer e sabem escrever bem. Leio muitos zines por e-mail, sempre tentando extrair coisas legais, e dá pra achar bastante coisa. Mas a tal da literatura em torno da web sofre muito da famigerada autoindulgência. Neginho acha que é escritor só porque digitou qualquer merda na net, ou teve um texto qualquer publicado por um zine. Não é por aí. O valor artístico, a qualidade literária, está em outro lugar, dentro das pessoas, e não na internet. É preciso estar atento a isso, é só.

*P - Pergunta-clichê: algum conselho para quem está começando a escrever?*

DG - Resposta-clichê: ler pra caralho, heehee. E acho legal que se use a internet como laboratório, como meio de divulgação. Isso funciona e é muito interessante. Mas não sei dizer muito mais que isso. Tem o tal do talento, também. Talento sempre é bom. E a prática, que pode catalisar o talento.

(último acesso em 10 de outubro de 2014):  
[http://cabrapreta.org/ldm/clip\\_prologo.html](http://cabrapreta.org/ldm/clip_prologo.html)

## Letras maiúsculas

Valor Econômico (jornal) – 23 de julho de 2010 – Márcio Ferrari

Em número totalmente dedicado ao Brasil no mês passado, a "Wallpaper" abriu espaço, entre alguns assuntos mais previsíveis como top models, Oscar Niemeyer e música popular, para uma chamada de capa que anunciava um boom de livros no Brasil. A reportagem referia-se não só às editoras, mas também às livrarias. Não há dúvida de que as coisas mudaram para melhor, como constatou a revista britânica. Nos últimos três anos, o número de livrarias no país cresceu 10%, segundo o Diagnóstico do Setor Livreiro, que a Associação Nacional de Livrarias (ANL) divulga na terça-feira, às vésperas dos dois principais eventos literários do ano no Brasil: a cultuada Festa Literária Internacional de Paraty (Flip) e a superlativa 21ª Bienal Internacional do Livro de São Paulo.

Nesse novo capítulo da história do livro nacional, o **Valor** promoveu uma enquete com um grupo de críticos e professores para identificar qual é a melhor editora do Brasil. A Companhia das Letras ficou em primeiro lugar (81%), e a Cosac Naify em segundo (76%). E, mesmo que em quantidade de votos menor, número significativo de outras editoras foi mencionado, numa evidência de que o mercado editorial brasileiro vive um bom momento em qualidade e diversidade. Os votantes e os responsáveis pela linha editorial das duas casas mais votadas concordam que o panorama é um dos melhores da história do livro no Brasil. Para o diretor editorial da Cosac Naify, Cassiano Elek Machado, a reportagem da "Wallpaper" foi um sinal inesperado dessa vitalidade.

"Estamos vivendo um momento de esplendor", afirma Luiz Schwarcz, editor da Companhia das Letras, empresa que teve faturamento de R\$ 56 milhões no ano passado. "O mercado todo se profissionalizou e os governos vêm investindo em educação, o que para as editoras é melhor do que isenção fiscal." Augusto Massi, editor-presidente da Cosac Naify, vê na própria empresa, fundada há 13 anos, os reflexos "de um público mais formado e de um comércio de livros mais profissionalizado": "De três ou quatro anos para cá, a editora amadureceu, mudou de patamar e de visibilidade".

A pesquisa promovida pelo **Valor** não teve a intenção de medir a eficiência empresarial, mas indicar as editoras que mais se destacam culturalmente. A votação se encaminhou naturalmente para a ênfase nas áreas artístico-literária e das ciências humanas e muitos dos votantes mencionaram a capacidade de interferir na vida cultural e de formar leitores como critérios para medir a qualidade de uma editora. Aos 21 especialistas consultados, foi pedido que fossem escolhidas as três melhores casas editoriais. Ficaram de fora as áreas mais especializadas, como as dos livros técnicos, os de autoajuda e os didáticos e paradidáticos, embora a grande movimentação nesses setores nos últimos anos, em que ocorreram grandes fusões e incorporações, certamente influi no quadro geral.

Muitos dos votantes atribuíram à Companhia das Letras, que completa 25 anos em 2011, o estabelecimento de um padrão de qualidade que se tornou referência no mercado editorial. Massi concorda e considera a Cosac uma beneficiária desse precedente. Alguns dos integrantes do júri compararam a Companhia à antiga José Olympio, a casa editorial brasileira mais importante do Brasil entre os anos 30 e 60, traçando uma linhagem das boas editoras brasileiras. Algumas das mais tradicionais ainda estão em forma. É o caso da Martins Fontes, que, para a professora Maria Lúcia

Dal Farra, "é uma daquelas editoras sérias que seguram o tranco sem aparecer muito, apesar de sempre ativas".

O próprio Schwarcz, ao criar a Companhia das Letras, vinha da experiência de trabalho na Editora Brasiliense, que marcou época entre o fim dos anos 70 e início dos 80 com uma linha de livros voltada para o público jovem. Schwarcz percebia a existência de um leitor em formação que a Brasiliense não tinha entre suas prioridades acompanhar e essa foi uma das percepções que o orientaram na nova editora. "Foi um pouco empírico", diz ele sobre seu projeto inicial. "Eu acreditava que havia a possibilidade de uma editora mais radical, em termos de proposta de qualidade, com um misto do que já havia no mercado" - isto é, a atualização gráfica de uma, a qualidade do catálogo de ciências humanas de outra, o modelo empresarial moderno de outra ainda.

A radicalidade veio da determinação em contrariar a regra amplamente aceita de que os títulos comerciais pagam os de prestígio. "A ideia era que a Companhia das Letras não precisaria de best sellers, mas também não se permitiria encalhes", conta Schwarcz. Segundo ele, a editora foi pega de surpresa quando alguns dos primeiros lançamentos entraram nas listas dos mais vendidos. O exemplo típico é o de "Rumo à Estação Finlândia", o relato da Revolução Russa escrito pelo crítico literário americano Edmund Wilson, livro que foi uma espécie de cartão de visita da Companhia ao entrar no mercado.

O clássico de Wilson marcou também uma das apostas iniciais de nicho da editora, a "não ficção narrativa", tradição intelectual anglo-saxã pouco explorada num ambiente cultural mais caracterizado pela tradição europeia. "O projeto inicial era definido como o de uma editora literária de ficção e não ficção. Com o tempo ele se ampliou, se abrindo para a literatura jovem e infantil. A primeira área separada foi a dos policiais e hoje chega até comida e aventura." A editora se tornou mais comercial? "Não mudou, na minha opinião. Nós publicamos Thomas Bernhard ['O Imitador De Vozes'] . Mantemos a aposta em autores brasileiros. Há um ou outro livro no limite do comercialismo, mas mesmo Stieg Larsson [trilogia 'Millennium'] é um autor de qualidade no gênero policial."

Numa referência aos requisitos de qualidade de uma editora, um dos votantes, o professor Sergio de Sá, da Universidade de Brasília, citou o "cuidado no tratamento gráfico-editorial do produto, com uma identidade reconhecível à primeira folheada". Nos projetos tanto da Companhia das Letras quanto da Cosac Naify esse aspecto fez parte da própria criação da identidade da empresa. "Pretendi ter uma marca, com a escolha da tipologia, do papel e até da entrelinha", diz Schwarcz. "Dizem que Deus está nos detalhes. Nos livros isso é uma verdade absoluta." Na Cosac Naify, a marca existe, mas, paradoxalmente, sua característica principal é uma diversidade extremada.

A editora começou com a publicação, em 1997, de livros de artes visuais, algo incomum no Brasil, e mantém uma imagem diferenciada, para dizer o mínimo, entre as concorrentes. "As boas editoras cumprem a importante função de balancear o compreensível interesse comercial com ousadia, mas a Cosac parece ser só ousadia", comentou um dos votantes. Massi concorda em parte. "O nosso luxo é a ideia", afirma ele, relativizando a fama de que a editora produz livros caros, que seriam, portanto, vendidos a preços igualmente caros.

*Cassiano Elek Machado e Augusto Massi, da editora Cosac Naify: "De três ou quatro anos para cá, a editora amadureceu, mudou de patamar e de visibilidade", diz Massi*

Um dos títulos mais vendidos da Cosac Naify, "Bartleby, o Escrivão", de Herman Melville, tinha uma concepção arrojada e barata, usando revestimento impermeável de carburador para a capa. Ganhou um prêmio de design e na época de lançamento, 2005, saiu com preço abaixo de R\$ 30,00. Prêmio de design, por sinal, é o que não falta no currículo da editora, que já vendeu ilustrações feitas para seus livros a casas europeias.

"Nós introduzimos algo de novo no mercado, pensando para cada livro um conceito exclusivo", diz Massi. Ele já percebe a influência desse projeto em outras editoras. "Todo mundo mudou suas capas, fazendo escolhas que antes não faziam", observa. O esforço em estabelecer uma marca visual faz parte da intenção geral de "criar repertório" e "formar um leitor especial".

Para isso, a editora adotou o hábito de acompanhar os livros de autores ou artistas consagrados com prefácios, posfácios e quartas capas, encomendados a especialistas (muitas vezes inesperados, como o cientista social Paulo Sérgio Pinheiro para comentar "Ressurreição", de Liev Tolstói, que trata, em parte, do sistema prisional), índices onomásticos e sugestões de leitura. Trabalha-se com frequência com uma certa noção de parentesco entre os títulos publicados que criam um universo de relações para o leitor - obras dos mesmos autores, como William Faulkner, para o leitor adulto e para a criança, artistas que têm a obra enfocada num livro e criam a capa de outro, além de livros de referência que sistematizam as áreas temáticas cobertas pela editora.

Tudo isso já se encontrava, de alguma forma, no início da editora, que foi um pouco problemático. Ela foi criada em bases marcadamente idealistas pelo editor Charles Cosac, colecionador e crítico de artes plásticas, com uma proposta de intervenção num setor incipiente no Brasil. Mas já havia outras iniciativas em áreas que até hoje dão sustentação à editora, como a coleção de cinema a cargo do crítico Ismail Xavier, a reedição de autores brasileiros importantes, como João Antônio, e mesmo um início de produção no campo da literatura infantil, que depois seria um dos pontos fortes do catálogo e responsável pelo seu maior sucesso comercial - os livros do personagem Capitão Cueca, que atingiram uma tiragem de 70 mil exemplares.

Chegou-se, e já faz algum tempo, a um nível em que a editora toma cuidado para não crescer mais, pretendendo se manter numa escala "média" dentro do mercado. Segundo Massi, o risco seria perder o vagar necessário para a produção de um livro como o recém-lançado "Maria", volume exaustivo sobre a obra da escultora brasileira Maria Martins, que demandou dois anos para ser feito. O projeto revê praticamente a obra integral da artista. Todas as obras disponíveis ao público foram fotografadas especialmente para o livro por Vicente de Mello, mesmo aquelas que já contavam com registros de boa qualidade, como as expostas no Museu de Arte Moderna (MoMA) de Nova York. Apesar da sofisticação e do impacto desse tipo de iniciativa, Massi aponta a delicadeza que caracteriza um esforço quase artesanal: "É um trabalho miúdo que pode se desfazer rapidamente".

Quando foi contratado pela Cosac Naify, dois anos e meio depois da fundação, a editora se encontrava deficitária, cercada de rumores de que iria fechar que persistiram durante um bom tempo. O começo da recuperação se deu com a criação da coleção "Prosa do Mundo", constituída de

títulos de autores clássicos já passados para o domínio público, o que permitiu uma economia em direitos autorais, compensada por investimentos no tratamento propriamente editorial.

Assim, logo no lançamento da coleção, a editora conseguiu emplacar dois sucessos de venda com duas obras consideradas eruditas, "O Diabo e Outras Histórias", de Tolstói, e "Niels Lyhne", de Jens Peter Jacobsen, autor dinamarquês muito pouco conhecido. Com esses e outros bons resultados comerciais, foi possível manter a atividade "de ponta" da editora, presente em publicações como ensaios clássicos na área de ciências humanas e nos já tradicionais livros de arte, que hoje abrangem praticamente todas as áreas criativas, da arquitetura à moda.

A Companhia teve um início melhor porque surgiu no clima de entusiasmo do curto período de vigência do Plano Cruzado, um intervalo nos tempos de inflação desenfreada. Com o confisco do Plano Collor, no início de 1990, "80% do dinheiro sumiu", segundo Schwarcz. A primeira tentativa de contornar a situação comercialmente foi o lançamento de uma coleção de livros pequenos de análise conjuntural. Não deu certo. A editora estava com o primeiro volume da coleção "História da Vida Privada" pronto para rodar. "A gente não tinha como pagar a gráfica, mas a gráfica também não tinha serviço", lembra-se Schwarcz. Foi assim que a penúria criou a oportunidade para um estouro editorial, que popularizou no Brasil a escola da história das mentalidades. Schwarcz considera esse um dos pontos altos da editora, ao lado das biografias ("Chatô", "Anjo Pornográfico" etc.). Ele espera um impacto semelhante dos lançamentos do selo Penguin Companhia, resultante da associação da editora com a Penguin Classics.

Num país imenso, com poucas livrarias e hábitos de leitura ainda sendo criados, a distribuição é um dos grandes problemas do mercado editorial, embora a Companhia das Letras e a Cosac Naify considerem as dificuldades em boa parte superadas. A Companhia partiu para o sistema de consignação total, que hoje é prática comum. Foi o jeito, na época de inflação pesada, de lidar com uma situação em que havia boas vendas, mas a editora não formava caixa e ainda tinha de arcar com as devoluções. A Cosac investe num contato de divulgação direto com as livrarias individualmente e com seus vendedores, aproveitando a fase de sofisticação do setor. "Fala-se muito em livro eletrônico, mas as livrarias ainda têm uma vida longa e sólida pela frente", afirma Luiz Schwarcz.

Nem tudo é elogio para as vencedoras da enquete. Há quem considere a Companhia das Letras uma editora excessivamente paulista. "Talvez a presença física da sede da editora em São Paulo influa um pouco nas escolhas", afirma Schwarcz. Alguns dos votantes também criticaram as duas editoras por não lançarem tantos autores brasileiros quanto seria desejável, comparando-as desfavoravelmente à editora Record nesse aspecto. Schwarcz responde: "A Companhia pode não ser a mais garimpeira de novos talentos, em parte porque não abandonamos nossos autores; somos bem exigentes e talvez seja um erro não investir em alguns talentos que ainda não estão prontos". Também a Cosac se considera um pouco devedora na publicação de autores brasileiros, embora Massi também afirme a fidelidade da editora a seus autores.

As duas editoras adotam uma mesma estrutura que se distancia da antiga tradição centrada na figura de um único editor - marca, por exemplo, da respeitada Perspectiva, "casa de poucos recursos, não comercial e civilizadora", nas palavras da professora Leda Tenório da Motta. A Companhia trabalha com o que Schwarcz chama de "máquina pesada" de editores juniores e seniores que, entre outras

coisas, responde por repetidas leituras e revisões, participação em todas as etapas de produção, acompanhamento do autor e conhecimento do público-alvo. A Cosac Naify, que tem um editor para cada área temática e semanalmente realiza uma "reunião de conceito" com toda a equipe, está agora derrubando paredes de sua sede, em São Paulo, para intensificar a interação profissional.

O período que se aproxima é de exposição, com a participação das editoras na Flip e na Bienal. Entre outras, a Companhia das Letras levará para o debate com o público o polêmico Salman Rushdie. A Cosac trará tanto para a Flip quanto para a Bienal o biógrafo americano de Clarice Lispector, Benjamin Moser. A editora também dará atenção especial à área infanto-juvenil na Bienal. Um dos lançamentos será a estreia das historinhas do Snoopy na Cosac, com comentário de Umberto Eco. "Até nosso Snoopy é cabeça", brinca Cassiano.

(último acesso em 10 de outubro de 2014):

<http://www.valor.com.br/arquivo/837369/letras-maiusculas>

### **Livrarias cobram para dar destaque nas vitrines**

Folha de São Paulo (jornal) – 12 de março de 2006 – Rafael Cariello, Isabelle Moreira Lima, Eduardo Simões

*Redes como Fnac, Saraiva, Cultura e Laselva estabelecem preços para colocar livros em posições estratégicas; valores vão de R\$ 700 a R\$ 2.000 por períodos de 15 dias a um mês*

O consumidor não é informado, alguns editores e livreiros negam ou desconversam, mas a verdade é que o destaque dado a muitos livros em vitrines ou no interior de algumas grandes livrarias é comprado. Da mesma maneira que os supermercados fazem com sabão em pó ou saquinhos de batata frita, as livrarias cobram -e os editores pagam- para que os produtos, no caso livros, ocupem posições estratégicas em vitrines, gôndolas ou "pilhas" que chamam a atenção do público.

"Não existe nada disso", afirma a assessoria de imprensa da editora Rocco. "Todas fazem isso", garante Ivo Camargo, diretor de vendas da Ediouro.

Camargo tem razão. Redes como Fnac, Saraiva, Livraria Cultura e Laselva estabelecem preços para colocar livros em destaque. Embora a prática não seja ilegal, ela não é explicitada para os consumidores -que não sabem o que é indicação do livreiro e o que é espaço comprado.

Os preços de um pedaço de vitrine ou de uma pilha de livros em destaque variam, de acordo com planilhas e negociações a que a Folha teve acesso, de R\$ 700 a R\$ 2.000, dependendo do local e do tempo de exposição.

Embora os preços sejam estipulados em dinheiro e algumas livrarias tenham até tabelas específicas para o negócio, o pagamento, de forma geral, é feito em mercadoria (mais livros, o que, ao final, significa um abatimento no preço por unidade para as livrarias, em troca do espaço nobre e da divulgação para os leitores).

### **Parcimônia na venda**

Duas das principais redes de venda de livros no país, a Cultura e a Fnac, ambas com lojas em grandes cidades do país, confirmaram à **Folha** o procedimento.

Sergio Herz, diretor da Livraria Cultura, que cobra R\$ 900 por cerca de 1m de vitrine (por loja durante 15 dias, envolvendo até dez títulos de uma mesma editora), afirma que o espaço vendido é minoritário em relação ao destinado à indicação editorial da rede. "Se 15% forem comercializados, é muito", ele diz. "Não é toda a vitrine. Nós separamos partes da vitrine, senão a livraria fica sem liberdade."

O princípio da Cultura, ele diz, é manter sua independência em relação às editoras, decidir em quais casos negociar e se orientar pelo que considera ser o interesse do leitor. Ele diz que, se a rede vender espaço demais sem pensar no consumidor, termina por ser ela própria a prejudicada.

"Quando a gente vai vender o espaço, o que é interessante? Interessa para o cliente da livraria? Se interessar, a gente pode até ver. Se não interessar, acabou, esquece."

Questionado sobre o fato de o consumidor não ter nenhuma indicação de qual espaço foi vendido e qual se trata de uma indicação não-comercial da livraria, ele diz não ver prejuízo para o leitor. "Ele tem livre-arbítrio para comprar o que quiser. Não é impositivo. Ninguém está forçando nada nem é uma lavagem cerebral."

Pierre Courty, diretor-geral da Fnac Brasil, que cobra R\$ 2.000 por uma "ponta de gôndola" acompanhada de anúncio no site da rede durante dez dias, afirma que essa política resulta em ganhos para o consumidor. "O trabalho da Fnac é o de tentar negociar o melhor preço possível e tentar baratear o livro", ele diz. As "pontas de gôndola" são as "esquinas" entre as estantes.

Courty também afirma que o espaço vendido é minoritário dentro da loja. Segundo ele, a lógica comercial é o que menos pesa nas indicações da rede. "O produto tem que ser interessante."

"Não há como dizer a você que não existe uma negociação", afirma Martine Birnbaum, diretora de comunicação e ação cultural da Fnac. "Mas é pontual e faz parte de uma política mais ampla."

A Folha também procurou as livrarias Saraiva, Siciliano e Laselva, citadas por editores como redes que vendem visibilidade. Elas não responderam às perguntas feitas pela reportagem.

## **Editoras**

Entre as grandes editoras, o assunto é tratado com cautela. As duas casas mais prestigiosas do país, a Companhia das Letras e a Cosacnaify, não atenderam aos pedidos da Folha para comentarem a prática.

Luciana Villas-Boas, editora da Record, disse desconhecer o procedimento. "Acho lamentável que essa prática comum das cadeias de livrarias dos EUA se estenda ao Brasil", disse.

Já Ivo Camargo, diretor de vendas da Ediouro, afirmou realizar a compra de locais de destaque nas livrarias, prática que, segundo ele, é comum a todas as grandes redes (leia texto nesta página).

Marcos Pereira, editor da Sextante, detentora de grandes sucessos comerciais -como "O Código Da Vinci"-, confirma a venda por parte das livrarias. "No Brasil, começa a existir esse tipo de oferta para editores. É uma faca de dois gumes, porque quem é contra perde para a concorrência que compra o espaço de exposição, que é importante na decisão do comprador", ele diz.

A venda de vitrines e "pontas de gôndola" é condenada sobretudo pelas pequenas e médias editoras. Ivana Jinkings, editora da Boitempo, considera que o procedimento "é indefensável, sob qualquer aspecto. É um contra-modelo, a não ser seguido, pois trata o livro como uma mercadoria entre outras". Entre as conseqüências possíveis da venda de espaço ela prevê "a diminuição da oferta de obras de conteúdo, em grande parte produzidas por editoras que não se submetem a essa ditadura do mercado", e a "perda de credibilidade das livrarias".



Jinkings defende que a prática seja extinta. "No mínimo, deviam deixar claro ao leitor ou cliente que aquele determinado espaço é pago, e não indicação do estabelecimento", afirma.

Araken Ribeiro, editor da Contracapa e presidente da Libre (Liga Brasileira de Editoras), que reúne pequenas editoras, diz que "na medida em que você começa a cobrar para expor livros, é natural que os pequenos percam espaço". "É uma briga de quem tem poder econômico", afirma.

Mas a disseminação dessa prática tem forçado até pequenas editoras a entrarem no jogo. No que chama de sua "primeira grande incursão no mercado com um best-seller, de forma consciente", para lançar "O Atentado", de Yasmina Khadra, Eliana Sá, da Sá Editora, resolveu que o livro merecia uma "operação de emergência" e negociou "com uma das grandes redes do mercado" -ela não quis mencionar o nome da livraria- uma "ponta de gôndola", paga com uma bonificação em livros.

"É uma aposta de coexistência necessária, porque tenho uma editora pequena e estou nadando contra a corrente neste ano, lançando menos títulos, best-sellers, com maior tiragem. Decidi que preciso negociar com as grandes redes", diz Sá.

(último acesso em 10 de outubro de 2014):

<http://www1.folha.uol.com.br/fsp/ilustrad/fq1203200606.htm>

## **Pelos becos e vielas da periferia**

Le Monde Diplomatique Brasil (jornal) – 05 de setembro de 2009 – Fabiana Guedes

*Nas duas últimas décadas surgiram novidades no mercado editorial brasileiro: jovens da periferia começam a mudar o setor, engrossam o número de leitores no país, produzem literatura de qualidade, criam novos selos, multiplicam ações independentes e elevam a autoestima das camadas mais carentes da população.*

O panorama literário do país é dominado por livros didáticos, de autoajuda e religiosos. Porém, aos poucos, as grandes editoras vão percebendo a força de uma nova literatura que pulsa nos grandes centros urbanos. Usando a internet como vitrine, seus autores abusam da criatividade e aproveitam o avanço tecnológico para lançar produções de alto nível, sem o respaldo de um nome consolidado no mercado.

Entre os anos de 1990 e 2000, o volume de publicações no Brasil dobrou, segundo dados do Sindicato Nacional dos Editores de Livros. E a tendência de aumento da produção, assim como do número de leitores e do faturamento do setor se mantêm crescentes<sup>1</sup>, devendo-se, também, ao surgimento de diversas pequenas editoras.

A profusão de novos selos espalhados por todo o Brasil comprova que são elas as responsáveis pela renovação da literatura contemporânea, uma vez que buscam e encontram novos autores, além de publicarem suas obras e servirem, muitas vezes, de porta de entrada para editoras maiores.<sup>2</sup>

Como exemplo dessa tendência, podemos citar a editora Medusa, em Minas Gerais, extinta no final dos anos 1990 e que lançou nomes importantes da poesia contemporânea. No Rio de Janeiro, a editora 7Letras é dona de um vasto catálogo literário e tem entre seus autores nomes como Cacaso, Chacal e Carlito Azevedo. Em São Paulo, a editora Ciência do Acidente foi responsável pela captação de escritores em diversas partes do país. Idealizada por Joca Terron, publicou autores importantes como Marçal Aquino e Glauco Mattoso. Em Porto Alegre, a Livros do Mal, especialista em prosa contemporânea, deu notoriedade impressa a nomes que já faziam sucesso na internet, como Daniel Galera e Daniel Pellizzari – escritores e idealizadores da marca.

Galera avalia que o cenário, hoje, é favorável a quem quer escrever um livro. Para ele, não é difícil ser escritor no Brasil, no que concerne à produção. “O difícil é ser lido por mais que poucas centenas de pessoas, porque há poucos leitores para livros que não sejam espíritas ou de autoajuda.” Hoje, quem não consegue uma editora pode recorrer à internet, a edições independentes e outros meios. “Não estou falando em ganhar dinheiro com a literatura, o que é um pouco mais complicado”, pondera.

A escritora gaúcha Clarah Averbuck, que trabalhou com Daniel Galera em importantes projetos na internet, acabou de ser selecionada no programa Petrobras Cultural e vai ganhar bolsa para escrever o quarto livro de sua carreira. “Isso sim é vida”, comemora. A garantia de remuneração para quem, por opção ou por “estar no sangue”, vive de escrever, não é muito precisa. “Os textos são mal pagos. Isso quando não têm a cara de pau de pedir um texto de graça.”

Um fato obrigou Clarah a tomar uma atitude, no mínimo, inusitada. “Comprei um lote do meu próprio livro, *Máquina de pinball*, da editora, porque eles pretendiam fazer um saldão e comercializar os que estavam no estoque a preços ridículos, alegando que estavam se estragando.” Nos exemplares adquiridos, a autora não notou nenhum exemplar danificado. O estranhamento ainda é maior quando analisado do ponto de vista comercial. O filme *Nome próprio*, lançado há poucos meses, é baseado nessa obra, de sua autoria. A atitude da editora parece vir na contramão do mercado. “As pessoas não compravam o livro simplesmente porque não o encontravam. Eu mesma comprei tudo e comercializei. Senti-me uma marginal, não fazendo literatura marginal.”

Joca Terron, designer gráfico, escritor e editor, atribui a dificuldade de fazer literatura no Brasil a um problema estrutural. Para ele, é tão difícil como fazer qualquer outra coisa que não pertença à atual escala de valores das pessoas. “Infelizmente, as pessoas valorizam o que não tem valor. Preferem bijuterias à educação. Mas quem poderia culpá-las por desprezar o que não conhecem?”, questiona.

No entanto, os esforços somados para a promoção da leitura, de novos escritores e a sustentabilidade do ofício de escritor vêm ganhando fôlego a cada dia. Marcelino Freire, para quem “escrever é uma maldição”, acredita que o cenário editorial do Brasil está melhorando. Eventos como festas literárias, bienais, bolsas de criação e prêmios aquecem o mercado e incentivam a produção de novas histórias.

Autor de cinco livros publicados e ganhador do prêmio Jabuti de 2006 com o título *Contos negreiros*, Marcelino figura entre os principais nomes (e agitadores) da nova geração de escritores. De sua relação visceral com a literatura surgiu a “Balada Literária”, evento que, desde 2006, reúne anualmente quase uma centena de escritores, nacionais e internacionais, no bairro paulistano da Vila Madalena. O segredo é não parar nunca. “Tenho de lembrar que sou um escritor contemporâneo, desconhecido. Tenho de catar o leitor à unha. Sair do casulo à procura de novas frentes. O negócio é fazer. Escrever, escrever, escrever, sem concessão. O resto acaba se ajeitando.”

O movimento em prol da literatura ultrapassa os grandes centros, ganha os becos da periferia e ilumina as “quebradas” com discussões que antes pareciam pertencer apenas a um grupo social mais privilegiado financeiramente. Sob o prisma de uma linguagem que está longe de obedecer à norma culta, lança mão de gírias, denuncia o dia-a-dia nada fácil de quem vive às margens da sociedade, mescla dificuldade e criminalidade a um lirismo dolorido e promove resultados surpreendentes. O movimento recebe a alcunha de “literatura marginal”. O termo já teve diferentes empregos e significados. Literatura marginal foi definida ora para classificar as obras literárias produzidas e vinculadas à margem do mercado editorial, ora para o tipo de linguagem apresentada, ou ainda para temáticas peculiares aos sujeitos ou espaços tidos como marginais.<sup>3</sup>

Ao que parece, a “nova literatura marginal” é uma síntese de todas as definições anteriores, constituindo, sobretudo, a resistência e o esforço para preencher as lacunas deixadas pelo poder público. A apropriação do termo tal como colocado aqui foi feita pelo escritor Ferréz em três antologias veiculadas pela revista *Caros Amigos*, nos anos 2001, 2002 e 2004.

Para Fábio de Souza Andrade, crítico literário e doutor em teoria literária pela Universidade de São Paulo, a publicação, que derivou no movimento “literatura marginal” como instrumento de

afirmação e conhecimento, “faz da literatura veículo de crítica e se constitui como alternativa à pouca atenção do Estado e ao esgotamento de outras esferas de atuação política”.

Ferréz lembra bem da realidade do seu bairro, Capão Redondo, zona sul de São Paulo, em meados de 1997, quando lançou seu primeiro livro. *Fortaleza da desilusão* foi feito de forma independente, editorado e vendido pelo próprio autor, de porta em porta.

Não se falava em literatura, pouco se sabia sobre ela nos arredores. Sem bibliotecas, sebos ou espaço para debates, o autor invadiu os shows de Rap – comuns na região – e debates políticos pedindo licença para *dar uma fita* sobre seu livro. Dessa forma, apresentou a seus companheiros a forma de expressão escrita, culminando no debate sobre literatura e abrindo um foco de interesse onde o ensino público não gera grandes resultados, a livraria não existe e o centro está longe demais.

Em 2000, Ferréz escreveu *Capão pecado*, que virou best-seller, foi publicado em cinco países e adquirido pelo governo federal para o acervo das bibliotecas públicas.

A ação inicialmente solitária de Ferréz ganhou expressão e agentes. Organizado e motivado pela edição da Caros Amigos, o movimento adquiriu forma e expressividade e desencadeou novos projetos. Hoje há saraus literários, quase todas as noites, em vários pontos do bairro. Poetas proliferam, seguindo o nome de maior evidência do Capão. O resultado disso tudo? “As pessoas leem mais para escrever melhor”, diz Ferréz, citando o clássico de Aldous Huxley, “As portas da percepção são escancaradas. E isso constrói uma sociedade melhor”.

Entre outras atividades, Ferréz criou uma biblioteca comunitária e distribui livros e revistas gratuitamente em escolas, unidades da Febem (agora Fundação CASA), presídios e favelas. Preocupação quanto ao estilo do que é produzido parece não ser o mais importante. “O que vale é fazer, ‘passar a letra’ para quem merece e se identifica com aquilo.”

“Quando a gente diz ‘nóis vai’ é porque nós vamos mesmo.” A afirmação é de Sérgio Vaz, poeta e morador do bairro Pirajussara, no município de Taboão da Serra. Já publicou quatro livros e há sete anos fundou a Cooperifa, definida como um “movimento cultural de resistência da periferia”. A iniciativa agrega artistas amadores e profissionais de diversas áreas, como músicos, artistas plásticos, atores e poetas, que se reúnem semanalmente no bar “Zé Batidão” no Jardim Guarujá, zona sul de São Paulo, para expor seus produtos artísticos em saraus.

Menos preocupado com o surgimento de novos autores, o Sarau da Cooperifa tem o compromisso de despertar novos leitores. As edições de quarta-feira no boteco do Zé chegam a juntar 200 pessoas da comunidade. São crianças, adultos, jovens, pedreiros, advogados, músicos, professores, comerciantes, aposentados, entre tantos. Para participar, basta dar o nome e declamar poesias próprias ou de escritores conhecidos.

A afirmação de Vaz parece verdadeira. Segundo o poeta, a periferia tem feito a sua parte no incentivo à leitura. “Só em 2008 lançamos mais de 30 livros na comunidade. O livro, que outrora era para nós um desconhecido, hoje circula livremente pelos becos e vielas da nossa quebrada.”

Na avaliação do crítico literário Fábio de Souza, o movimento dos saraus tem fôlego na periferia e não pode ser negligenciado. “Põe na ordem do dia a importância da elaboração simbólica, cria debate e sentido numa experiência de exclusão, carência e violência cotidianas que tem poucas frentes de superação.”

No entanto, ele pondera que o rótulo “marginal” cresceu enormemente e comporta outras formas de arte profundamente mediadas pela lógica de mercado, ou que migraram para o centro do cânone. “Sua apropriação para fins de marketing não é novidade.”

“Marginal”, para ele, não pode ser chancela imediata de qualidade para a matéria artística. “Não é porque alguém se ocupa da violência contemporânea e põe em foco a periferia que será necessariamente crítico. A forma de expressão faz toda a diferença” alerta.

Mas as ações da periferia não parecem se ocupar destes questionamentos. Ferréz admite que exista a perspectiva de fazer um trabalho com qualidade cada vez maior, mas que o compromisso é com a mobilização, sempre. Sérgio Vaz questiona: “Queria perguntar para todos aqueles que se incomodam com a nossa literatura produzida na periferia: para quem a gente tem de pedir licença para escrever?”.

### **Novos selos**

O engajamento da população que vive na periferia de São Paulo e os novos nomes de todo Brasil que figuraram nas antologias idealizadas por Ferréz criaram um movimento maior, a editora Literatura Marginal.

Além de continuar o trabalho de divulgação de escritores desconhecidos, a iniciativa tem um projeto ousado para este ano: o selo LM editará livros de novos autores e também de escritores marginais conhecidos do grande público, como Plínio Marcos, Lima Barreto e John Fante, a preços muito acessíveis. Tais edições só serão vendidas na periferia, e a equipe de oito integrantes da LM já mapeou e escolheu as bancas que receberão os exemplares em São Paulo.

A mesma literatura que motivou Ferréz, serviu de instrumento para a artista plástica Lúcia Rosa ajudar a tecer um futuro melhor para vários catadores de lixo e seus filhos. Lúcia é coordenadora do projeto “Dulcinéia Catadora” que, desde o ano passado, vem ganhando notoriedade e fazendo história no cenário da literatura e da ação social.

Com sede em uma ONG no centro de São Paulo, a editora Dulcinéia Catadora publica livros produzidos de forma totalmente artesanal, utilizando papelão para capa e papel reciclado, nos quais são impressas histórias de autores iniciantes e escritores de reconhecido valor literário.

Os oito jovens que integram o projeto compram o papelão por R\$ 1 o quilo – valor 3 vezes mais alto que o mercado comum – e fazem a criação das capas. Junto com artistas plásticos, aprendem a lidar com pinceis, tintas, cores e apuram o olhar. Os participantes, com idade entre 17 e 20 anos, agora viajam pelo país apresentando o projeto, lidam com novas realidades e conhecem hábitos não pertencentes ao seu mundo até então. Hospedam-se em hotéis, desafiam-se a encarar o público e ganham novos horizontes. Por um dia de trabalho, os meninos recebem R\$ 30. Isso garante uma renda mínima para que possam sonhar com um futuro de boas possibilidades.

Até o momento, a Dulcinéia já publicou 44 autores, fora a antologia dos saraus da Cooperifa e a Antologia Bêbada. A escolha dos textos é feita por um conselho editorial. Marcelino Freire, Glauco Matoso, Alice Ruiz e Joca Terron engrossam o rol dos escritores mais expressivos da atualidade, publicados pelo selo.

<sup>1</sup>“Produção e venda do Mercado Editorial Brasileiro”, disponível em:

[www.snel.org.br/ui/pesquisaMercado/diagnostico.aspx](http://www.snel.org.br/ui/pesquisaMercado/diagnostico.aspx).

<sup>2</sup> Pequenas editoras e internet: ação cultural com tecnologia para a difusão da nova literatura. Ana Elisa Ribeiro e Jorge Rocha. I Seminário Brasileiro de Livro e História Editorial. Rio de Janeiro, 2004.

<sup>3</sup> Sérgio Gonzaga. “Crítica literária em nossos dias e literatura marginal”. Editora da UFRGS.

(último acesso em 10 de outubro de 2014):

<http://www.diplomatique.org.br/print.php?tipo=ar&id=331>

## De como alguns de nós viraram escritores

Digestivo Cultural (site) – 24 de maio de 2006 – Ana Elisa Ribeiro

Autores novos são pessoas jovens que ingressam na carreira de escritor depois que lançam um livro, de preferência um livro escrito em prosa. Se for romance, melhor. Se não for, paciência. Espera-se que o iniciante consiga sobreviver ao combate e aprenda a escrever histórias longas.

Tudo errado. José Saramago começou depois dos 50 anos. Não ando com paciência para pesquisar – façam isso por mim, por favor –, mas é certo que há vários exemplos de escritores novos que começaram já experientes nesse ramo das palavras à solta. Mas não se pode negar que há uma geração de brasileiros (ou duas) tentando escalar a fama de "escritor" ou mesmo lutando para conseguir transformar um suado original em livro, de preferência por editora conhecida, ainda o fetiche de muitos donos de *blogs*.

Nos anos 1990, vários nomes rondavam a literatura. Vários deles são os mesmos cinco ou seis consagrados pela crítica ou pelo público (talvez por ambos). Citar Cony, Trevisan e outros do mesmo saco de trigo é chover no molhado. Na poesia, Arnaldo Antunes virou clichê. Então não é deles que eu preciso falar.

Nelson de Oliveira, o ubíquo crítico de literatura, disse por aí que a "geração 90" era aquela dos *Manuscritos de Computador*. Pois sim. Era justo naqueles idos que os escritores abandonavam suas máquinas de escrever e batucavam os teclados e as interfaces gráficas do Windows para editores de texto. Na antologia histórica *Manuscritos de Computador*, saída pela editora Boitempo, Nelson elencava uns tantos nomes da nova literatura. E já estavam lá vários escritores que nos acostumamos a ver ainda por agora. Mas ainda não estavam Daniel Galera, o autor do melhor livro de todos os tempos da última semana, nem tanta gente assim do Rio Grande do Sul.

Isso é sinal de que a novíssima literatura se manifestou mesmo foi na virada para o século XXI. Não à toa, Cláudio Daniel e Frederico Barbosa trataram logo de lançar a antologia poética *Na virada do século* (editora Landy). Também já estavam lá mais de meia dúzia de conhecidos atuais, que já lançaram uns tantos livros daquele ano em diante, mesmo que bancados por bolsos próprios.

Quem é novo, afinal? Em 2002 um *boom* de escritores aconteceu. Não porque eles tivessem saído de casulos, mas porque resolveram gastar as mesadas e publicar. Muito importante: resolveram aprender a diagramar e montaram seus próprios selos. Já que as editoras não apostavam em mais nada, era só adotar uma postura tipo *do it yourself*.

Foi numa dessas que eu conheci a editora Ciência do Acidente, que durante muito tempo gozou da fama de ser boa, bons livros, bem-feitos. O catálogo da editora de um homem só (o editor-ex-poeta-contista-romancista-*designer* Joca Reiners Terron) contava com nada menos que Glauco Mattoso e Marçal Aquino no *staff*. Bem, eu também fui parar lá e foi isso que me deixou a par de tudo o que acontecia no país em literatura. Pelo menos era essa a impressão que dava naquela época. Com o tempo, a gente via que o mundo era maior do que São Paulo e Rio Grande do Sul, mas que isso raramente significava alguma coisa. Também foi isso que me fez compreender como a Internet podia mudar tudo. Ou podia parecer mudar.

Depois que a Ciência do Acidente já tinha lá sua pequena fama, a Livros do Mal, editora para auto edição de alguns gaúchos, pintou com mais expressão no mapa literário. Todos se conheceram, festinha, festival, encontro, correio eletrônico, revista e tal e coisa. E não seria nesta "profissão", a de escritor, que não existiria corporativismo, não é mesmo? As pessoas se promovem a si mesmas e aos pares. Fabrício Marques, poeta mineiro com livros vários, tem lá um poema que é perfeito para cantar essas relações. Se ele deixar, publico aqui. Me resenha que eu te edito. Me edita que eu te resenho. E assim vai a ciranda. Naturalíssimo.

Também é difícil não citar as facilidades das pessoas que moram em certos lugares e da dificuldade que é morar em outros. Onde estiver o dinheiro estará a "cultura". Vamos lá. É só seguir a história do Brasil. Que outro poeta da mesma época de Gregório de Matos você conhece? Nenhum? E onde estava o dinheiro naquela época? Por acaso não era na Bahia, onde ele mesmo morava? Então vá seguindo esse raciocínio e se verá que nem todo mundo consegue fazer a proeza que João Filho, baiano de hoje em dia, fez.

Outro jeito secular de insistir é conhecer as pessoas certas. Conhecê-las e ser amigo delas. E torcer para que elas sejam amigas de outras. Não é muito diferente do Orkut, por exemplo. Pode surtir bons resultados.

Em 2003 e 2004 a marcha dos livros auto lançados continuou. Fértil. Mas o esforço valeu a pena. Estão aí os sobreviventes. Muitos porque sabem muito sobre *marketing* pessoal. Outros tantos porque realmente se esforçaram em aprender a escrever. Vários porque encontraram na prosa um filão muito mais atrativo do que nos versos. Ser poeta é complicado! Afora Arnaldo Antunes, que se encontra noutro estágio da tortuosa trilha dos escritores, é de se perguntar ao Fabrício Carpinejar como é complexo ser poeta. Bem, talvez ele não ache. Não sei.

Mas o enxame de poetas que o deixaram de ser para escrever contos, eu mesma incluída, foi estarrecedor. E perde-se mesmo a veia quando se migra de um gênero a outro, creiam. Mas aí os livros se transformaram, os escritores também, e de toda aquela trupe restaram os que conseguiram alçar editoras de renome. Daniel Galera estreia na Companhia das Letras. Joca Terron e muitos outros foram para a Planeta, que chegou ao Brasil apostando em tudo o que ainda amedrontava as casas editoriais nacionais. Ainda me lembro bem da época em que a espanhola procurava funcionários de alto calibre.

Uma novicíssima geração chega aí, tímida e se esgueirando pelos cantos. Algumas coleções de livros de poesia aparecem aqui e ali. Elisa Buzzo e Mônica de Aquino me vêm logo à memória. Ótimas poetas. A poesia falada em público arrasou quarteirões.

A literatura brasileira está movimentadíssima. Embora alguns nomes apareçam mais que outros, há muita gente se movendo e se editando. 2005 foi um ano de mais quietude, mas não se deixou de planejar o retorno aos palcos de vários escritores. Assim como nas novelas de tevê, certas celebridades instantâneas foram ao pico e arrefeceram logo. Outros tantos personagens se mantiveram em velocidade uniforme, embora jamais retilínea. Alguns mais espertos cumpriram



ritmo de formiguinhas, trabalhando miúdo e incessantemente pela projeção. Surgiram revistas, cadernos, jornais. O que era encontro virou festa e badalação. Mas valeu.

Não posso deixar de mencionar a ferramenta mais comentada do século (pelo menos enquanto ele começa): o *blog*. Foi essa interface simples e gratuita que alavancou a produção, mais do que de contos, de contistas. Ao menos uma meia dúzia de nomes apareceu por conta dos espaços digitais em que escreviam seus textos, muita vez alicerçados na vida privada e no umbigo próprio. E deu certo. Houve quem quisesse dizer que estava ali uma geração autocentrada. E não é que é? Mas fazer o quê? Quem puder que se salve e trate de escrever bem.

Em alguns casos, funcionou. A Internet e as editoras portáteis para fins particulares foram parceiras. A convergência resultou em apropriação dos meios para fazer o que se desejasse. Se no cinema havia a história da câmera na mão e da ideia na cabeça, a virada do século dependeu de pouco mais. Era juntar os textos, ter um computador e saber tratar com uma gráfica. Pronto. Mas e depois? Quem iria distribuir? Problema que a Internet também resolveu, embora parcialmente.

Olhem só. Não é que deu resultado? Galgamos, alguns, os degraus das editoras conhecidas. As almas não eram, de fato, pequenas. Se a literatura será, só mesmo o tempo para dizer.

### **Poema do Fabrício Marques**

"Mini litania da política editorial"

*Me suplica que eu te publico*

*Me resenha que eu te critico*

*Me ensaia que eu te edito*

*Me critica que eu te suplico*

*Me edita que eu te cito*

*Me analisa que eu te critico*

*Me cita que eu te publico*

*Me publica*

(último acesso em 10 de outubro de 2014):

<http://www.digestivocultural.com/colunistas/coluna.asp?codigo=1918>

## "Independentes", novos rejeitam rótulo

Folha de São Paulo (jornal) – 12 de maio de 2007 – Marcos Strecker, Manuel da Costa Pinto

*Autores ressaltam mudanças criadas pela internet, dizem que é mais fácil publicar e preferem seguir caminhos individuais*

*Nova safra de escritores usa a rede e se distancia da tentativa de formação de "movimentos", como a chamada Geração 90.*

*Veronica Stigger, Santiago Nazarian, Carola Saavedra e Ana Paula Maia, escritores que se reuniram na Folha para discutir suas influências, o uso da internet e a luta para entrar no mercado*

"Fobia da influência". Essa é uma boa definição para uma nova geração de autores que começa a ser adotada pelas grandes editoras. Ao contrário do grupo que os precedeu, o conjunto de novos escritores está em sua maior parte buscando caminhos independentes, rejeita grandes influências e consegue mais visibilidade.

A explosão dos blogs e o barateamento do custo de publicação são duas razões dessa maior exposição dos novos. Há um grande número de nomes aparecendo e a dificuldade, agora, parece ser o processo de amadurecimento.

"Pelo número, fica evidente que nunca se publicou tanto", diz Daniel Galera, que ficou conhecido como o criador da micro editora Livros do Mal e é uma espécie de símbolo do jovem que conseguiu sair da produção caseira para uma grande editora. Para ele, nunca foi tão fácil publicar. "Hoje há uma tecnologia mais acessível e barata, com amigos tu consegue resolver", disse à **Folha**.

Joca Reiners Terron, que também ficou conhecido por uma pequena editora alternativa, a Ciência do Acidente, concorda. "Tudo é muito mais barato, está ao alcance das mãos, as pessoas podem produzir seus livros sozinhas e dá para fazer a auto divulgação." Ao contrário dos anos 90, que viu pelo menos uma tentativa de movimento em torno da chamada Geração 90 [leia na página E6], os nomes atuais evitam classificação. "Eu me sinto parte da mesma fase [da Geração 90]", diz Galera, 27.

Cecilia Giannetti, colunista da **Folha** e autora que vai publicar seu primeiro romance neste ano, é mais incisiva: "Para os escritores, esse debate [geracional] atrapalha, não gosto de procurar marcas iguais".

Outra força para os novos é a internet. "Blog nem existia, publicar na internet já era notícia e isso nos ajudou", diz Galera.

Daniel Pellizzari, que foi sócio de editora de Galera, concorda: "Já tínhamos público formado, isso foi importante para as editoras grandes, elas estão com um olhar mais atento".

Giannetti também acha que a internet ajudou. "Hoje é mais fácil, o editor conta com novos métodos de filtragem como a internet. O pessoal das antigas ainda manda material impresso e encadernado. Agora, se chega por e-mail, depois de três páginas você [o editor] já pode ter uma ideia".

Para estimular o debate, a **Folha** reuniu em São Paulo quatro jovens escritores representativos dessa nova safra para falar sobre o que os une (ou separa), influências, internet e a batalha de quem tenta entrar no mercado. Foram convidados apenas autores de prosa: Carola Saavedra, Veronica Stigger, Santiago Nazarian e Ana Paula Maia.

**FOLHA - É possível hoje falar em uma nova geração de escritores? Existem pontos em comum ou de ruptura com os autores que já estão consolidados no mercado editorial?**

**SANTIAGO NAZARIAN** - É bobagem falar de geração, mas acho também bobagem desprezar totalmente, falar que não existe. Quem tem idades próximas, cresceu nos anos 80, sofreu muitas influências parecidas. Isso acaba se manifestando de alguma forma na literatura. Mas ao mesmo tempo acredito que todo autor procure alguma voz própria. A escrita tem muito a ver com o individualismo, é uma atividade supersolitária. Acho que são inevitáveis alguns traços em comum, principalmente nos temas. Não tanto na linguagem ou no estilo.

**ANA PAULA MAIA** - Acho que não há influência de um autor ou de um grupo de autores. Posso dizer que tenho uma influência muito grande da cultura pop, do desenho animado "Caverna do Dragão", das novelas das oito... Eu me lembro que assistia a "A Pantera Cor-de-Rosa" tomando mamadeira. Cresci assistindo filmes de Jerry Lewis, de Elvis Presley, consumindo rock dos anos 80.

**CAROLA SAAVEDRA** - Falar em influência é muito difícil, até porque muitas das influências que tive funcionaram de forma inconsciente. É difícil falar de uma geração, porque as pessoas estão escrevendo em linhas diferentes. Posso falar do que estou procurando. Me interessa a literatura como processo, a estrutura da narrativa. Trabalhar com isso, mais do que contar uma história. Para mim foram muito importantes autores hispano-americanos, chilenos, espanhóis. O Roberto Bolaño foi muito importante, o César Aira e o Ricardo Piglia.

**FOLHA - E quanto ao gênero? O romance policial e a violência parecem ter influenciado os autores da geração anterior...**

**SANTIAGO NAZARIAN** - Gosto mais de mistério e horror do que de policial. Acho que os meus quatro livros são muito diferentes entre si. Em "A Morte Sem Nome", queria fazer um livro exagerado, pretensioso. Quando eu cheguei no quarto livro, "Mastigando Humanos", falei: agora é hora de eu tentar algo que seja literatura e que ao mesmo tempo possa ser divertido. Foi um pouco assim que mudou a minha posição quanto à literatura. Publiquei o primeiro livro com 25, agora estou me formando e ainda espero que continue me formando por um bom tempo, eu não quero estacionar.

**VERONICA STIGGER** - Concordo com a Ana Paula, acabamos sendo influenciados por tudo o que a gente vê e lê, por tudo o que se assiste na televisão, no cinema etc. No meu caso, acho que fui muito influenciada pela minha tese. Tenho uma "vida dupla". Dou aula de estética e história da arte, modernismo. Meus dois livros foram feitos ao mesmo tempo em que eu estava fazendo a pesquisa

de doutorado, sobre arte, mito e rito na modernidade. Vejo os dois livros como vestígios das leituras que fiz para a tese. No primeiro, vejo a construção dos personagens de uma forma meio mítica. "Gran Cabaret Demenzial" foi gestado em Roma, onde fui estudar Mondrian, Malevitch, Duchamp... Aqueles manifestos: dadaístas, surrealistas, o futurismo italiano, o futurismo russo. Estudei como se organizavam aquelas "soirées".

Daí vem o nome "Gran Cabaret Demenzial". Meu livro, estruturalmente falando, tem um pouco dessas noitadas. Vejo todos aqueles textos como se fossem contos, que vão adquirindo uma forma de poema e até de uma peça.

**ANA PAULA MAIA** - Gostar de escrever sobre violência é mais por vivência. Fui criada no subúrbio, no meio de matadores. Desde pequena conheci os dois lados da cidade. Meu pai tinha um bar, a gente tinha que trabalhar lá. Nos fins de semana se juntavam todos os matadores. Eram gente boa, pais de família... E os homens têm um diálogo maravilhoso. Eles conversando informalmente é muito divertido. Só reproduzo. Mas meu primeiro romance não tem nada disso. É um romance burguesão.

**CAROLA SAAVEDRA** - Estou falando de um outro mundo. "Toda Terça" é um livro que trata em parte da experiência do estrangeiro, da Alemanha, como lidar com a dificuldade da comunicação. A respeito do estrangeiro, do preconceito. Também do preconceito ao contrário, da idealização da América Latina ou de parte da África ou da Ásia, como um Eldorado mítico. E como funcionam essas relações, essas tentativas de comunicação. O personagem namora uma menina que é antropóloga, então, através desses personagens, também tem um pouco essa tentativa de enxergar o outro. Estou falando da identidade do sujeito também, porque uma parte é com o Javier e tem a outra parte que é com o psicanalista. A personagem está construindo uma identidade artificialmente. Roubando a história de outras pessoas.

**FOLHA** - *O que vocês acham da internet, dos blogs?*

**ANA PAULA MAIA** - Eu escrevo um folhetim na internet. O tamanho de um capítulo é o tamanho de um "post" de um blog.

**SANTIAGO NAZARIAN** - Tenho uma visão um pouco diferente. Vejo o meu blog como um meio de divulgar os livros. Não faço literatura no blog. Acho importante ter esse mural, para as pessoas saberem tua opinião sobre determinado ponto de vista, coisa de formador de opinião mesmo.

**FOLHA** - *Ser escritor está na moda?*

**SANTIAGO NAZARIAN** - Acho que já teve um boom maior, já passou. Surgiu muito com a história do (Daniel) Galera, a Clarah Averbuck estourando no blog, o projeto (do livro) "Parati para Mim". Isso fez as editoras apostarem em novos autores, até 2005, daí perceberam que não rendia tanto assim em termos de vendas, e a coisa apaziguou um pouco.

**CAROLA SAAVEDRA** - A minha impressão é que tem um interesse, sim, das editoras grandes também, por novos autores. Eles estão procurando.

**ANA PAULA MAIA** - Eles sempre têm esse discurso, estamos procurando. Daqui a 20 anos vão dizer a mesma coisa.

**FOLHA** - *Com os custos menores, não há uma menor dependência das editores grandes? Antes só havia as grandes, hoje há uma miríade de editoras menores...*

**CAROLA SAAVEDRA** - Só que me parece que tem um ponto que é muito difícil de ultrapassar. É relativamente fácil você publicar por uma editora pequena, mas sair dali para uma editora maior...

**VERONICA STIGGER** - Para mim, o segundo livro foi mais difícil de fazer, mas não por questões de mercado. Eu lancei o primeiro livro aos 30 anos, ou seja, levei a a vida toda para escrever. Para o segundo, tive três anos...

(último acesso em 10 de outubro de 2014):

<http://www1.folha.uol.com.br/fsp/ilustrad/fq1205200707.htm>

## Daniel Galera

Rascunho (jornal) – agosto de 2012 – Paiol Literário

No dia 3 de julho, o projeto **Paiol Literário** — promovido pelo **Rascunho**, em parceria com a Fundação Cultural de Curitiba, o Sesi Paraná e a Fiep — recebeu o escritor Daniel Galera. Nascido em 1979, em São Paulo, Galera passou grande parte da vida em Porto Alegre, onde reside atualmente. Estreou na literatura com o volume de contos **Dentes guardados**, pelo selo editorial independente Livros do Mal, do qual foi um dos fundadores. Escreveu também os romances **Mãos de cavalo** (2006), **Até o dia em que o cão morreu** (2007) e **Cordilheira** (2008), pelo qual venceu o Prêmio Machado de Assis. Galera é ainda co-autor da *graphic novel* **Cachalote** (2010) e tradutor de diversos autores de língua inglesa. Seu novo romance, **Barba ensopada de sangue**, está previsto para o início de 2013. Nesta conversa com o jornalista e escritor Luís Henrique Pellanda, Galera fala, entre outros temas, sobre sua trajetória como leitor, as experimentações literárias numa internet ainda incipiente e os desafios da escrita de **Cordilheira**, romance narrado por uma personagem feminina.

### • Exercício estranho

Fui avisado de que teria que responder a isso [*uma pergunta sobre a importância da literatura*], e fiquei pensando numa resposta. Mas não cheguei a nada muito definitivo. Alguns autores de que gosto disseram algumas coisas a respeito do que seria a importância da literatura — que, em primeiro lugar, me parece uma coisa tão curiosa de defender, porque obviamente não precisa ser defendida. A gente sente tão imediatamente que a literatura é uma coisa importante, que ficar forçando nisso foi um exercício bem estranho para mim. Mas um cara que falou algo sobre isso — e que inclusive a gente [*Galera, Daniel Pellizzari e Guilherme Pilla*] usou como uma espécie de justificativa por trás da linha editorial da [*editora*] Livros do Mal — foi o Georges Bataille, que tem aquele livro, **A literatura e o mal**.

### • Componente perturbador

Bataille ligava a função principal da literatura a um componente um pouco perturbador, e por isso usava a palavra “mal”: assuntos que são perturbadores — por serem inatingíveis ou “sagrados”, de certa forma, ou por serem perturbadores por sua natureza mesmo —, coisas que nos incomodam. Na época gostei muito de ler isso, porque correspondia um pouco ao tipo de recompensa que eu tirava da literatura desde que comecei a ler com mais força e a pensar sobre o que eu lia, na adolescência: acessar coisas às quais eu não tinha acesso de outra maneira a não ser lendo romances, contos e poesias que outras pessoas, enfim, tinham escrito de uma forma esteticamente envolvente, prazerosa. E isso me pareceu fazer sentido.

### • A verdadeira loucura

Mas eu também não iria tão longe quanto o Bataille, a ponto de dizer que a importância da literatura está necessariamente ligada a isso que é perturbador, inacessível. Uma coisa que a Zadie Smith e o [*Jonathan*] Franzen, principalmente, falavam: a literatura no sentido de conectar pessoas, de ser uma forma de reduzir um pouco certa solidão essencial (ou algo assim), inerente a estar no mundo. Isso não é da literatura, seria da arte como um todo, mas a literatura faz isso com características específicas. Às vezes, eu tinha essa sensação de estar menos sozinho ao ler certos autores. No sentido de que parecia que eu conhecia o autor — por exemplo, uma identificação de ideias, um agradecimento ao autor, por estar me proporcionando aquela experiência — ou uma sensação mais

difusa, de estar menos desconectado das pessoas e do mundo em geral. Uma coisa difícil de definir, de tratar, mas que a literatura talvez justamente preencha. Então, acho que é um pouco por aí. O Camus, e os existencialistas, falavam que a vida é absurda porque a gente morre. E, para mim, a morte, na verdade, talvez seja a coisa mais factual, objetiva e lógica a respeito da vida — o que é realmente absurdo é a consciência. O fato de que, ao contrário de todas as outras coisas que estão aí no mundo, a gente tem isso de sair de si mesmo: “Opa, o que está acontecendo aqui?”. É tão elementar que a gente não pensa sobre, mas é a verdadeira loucura da vida. E acho que a literatura acaba servindo para a gente conseguir mitigar isso um pouco, ou talvez explorar mais a fundo a angústia de ter que ficar pensando, enfim, no que existe e no que não existe.

#### • Guri de apartamento

Meus pais sempre leram bastante. Tinham muitos livros em casa. E eu fui — até hoje sou — um pouco introspectivo. Mas era muito mais quando criança, adolescente. Então, quando morava em Porto Alegre, eu era um guri mais da rua, saía para andar de bicicleta e tal. Mas morei uma parte da infância em São Paulo, quando tinha entre 5 e 11 anos, mais ou menos, e nessa época eu era o que se chama de “guri de apartamento”. Eu ficava em casa ouvindo os discos do meu pai, lendo os livros que ele tinha em casa. Então comecei a ler muito cedo, e tinha um interesse acho que já natural. Não me lembro de meus pais chegarem: “Guri, tu tem que ler, é importante, veja bem”. Os livros estavam ali, eu os via lendo. Presumia que o que meus pais faziam era uma coisa interessante, boa, e fui atrás. Ver aquilo, acho, tem um pouco a ver. E tinha um hábito de buscar ler coisas que não eram para a minha idade, então eu pegava os romances do meu pai.

#### • Os mil livros do pai

Eu lia *Chiclete com Banana* e pegava o *Ulisses*, não conseguia entender nada, mas era atraído. Fui leitor desde muito cedo. Não tive que ser forçado a isso, para mim veio naturalmente. Um [livro] que lembro que me marcou — não foi o primeiro, mas marcou — foi o *Pé de pilão*, livro infantil do Mario Quintana. E me lembro de começar a aprender a ler com a revistinha da *Mônica*. E depois, enfim, a *Coleção Vagalume* — nada muito diferente do que todas as crianças e adolescentes da minha época liam. Mas fui buscar romances. Na minha pré-adolescência já estava tentando ler, enfim, livros mais adultos — voltando para aquela coisa de que, para mim, os livros pareciam conter sabedorias que eu, naquela idade, naquele momento da minha vida, não poderia descobrir por minha própria experiência. Então, os livros me fascinavam muito por isso, aquela estante de, sei lá, mil livros do meu pai, eu com a noção de que cada um daqueles tinha uma coisa fantástica, desconhecida, que eu ia ter que viver mais 20 anos para saber — ou que podia pegar num livro. Eu me lembro desse sentimento. Então eu ficava mexendo naquela estante dia e noite.

#### • Professor excêntrico

Na infância, eu era sozinho. Com uns 13, 14 anos, no ensino médio, conheci alguns colegas que também gostavam de ler. Então tinha esses três ou quatro caras com quem eu podia conversar, sei lá, sobre Philip Roth; os caras tinham lido também. E a gente teve um professor de filosofia, no primeiro ano do ensino médio, em Porto Alegre, que nos deu como tarefa ler *O estrangeiro*, do Camus. Mas ele não falou assim: “Leiam e vamos fazer uma prova”. “A gente vai ler o livro durante o ano inteiro, juntos; a cada semana vocês vão ter que ler duas ou três páginas, a gente vai voltar, vai ler essas duas ou três páginas, alto, em aula, e vai discutir o que esse cara está falando.” E foi a primeira vez que aprendi a ler um livro com aquele nível de imersão, que não era mais casual. Então,

na primeira vez em que o Camus usava a palavra “absurdo”, ele parava: “O que ele quer dizer com isso?”. “Ah, professor, todo mundo sabe o que é ‘absurdo’, né?” “Não, mas o que esse cara quer dizer com isso? Relaciona com o que está acontecendo nesse livro.” Aí ele colocava o ensaio *O mito de Sísifo* para a gente comparar. Então, a gente ficou maluco com aquilo, realmente criou um interesse muito grande. Depois disso, fui ler os existencialistas por vontade própria. Ele deu aula dois anos para a gente. No segundo ano a gente leu Sartre, Descartes. A coisa do “penso, logo existo”, a gente foi ver o que era, sair do chavão: “O que esse cara está falando?”. A gente leu o texto original. Isso foi um presente da minha vida educacional, porque fez a diferença. Eu já lia bastante, mas aprendi a ler com outro rigor. Mantive contato eventual com esse professor um tempo, ele apareceu no MSN e tal. Mas faz vários anos que a gente não se fala. É um cara excêntrico. Muito legal.

#### • Enlouquecido

Acho que o **Moby Dick** não me mudou de uma maneira essencial — não é “o” livro que eu citaria como o livro da minha vida, mas foi um dos que mais me marcaram. Fui lê-lo um pouco “tarde”, eu tinha já 19 anos, mas foi impactante. Primeiro porque o Camus falava do **Moby Dick** como o único romance existencialista, então, nessa época, eu já tinha uma imagem do livro como uma coisa superimportante. E aí, quando fui ler, encontrei isso, aquela coisa do capitão Ahab, o absurdo da existência humana. Mas, ao mesmo tempo, a parte aventureira do romance, as cenas incríveis, as descrições de lulas gigantes e coisas absolutamente inimagináveis, eram um negócio tão rico, um fluxo tão violento de coisas fascinantes, que foi um golpe mesmo. Li durante uma semana, estava de férias, no nordeste, e foi bem marcante. Uma sensação bem parecida com a que eu tinha lendo os livros do Edgar Allan Poe, que eu tinha lido mais novo. Eu ficava totalmente enlouquecido pelos contos dele — não tanto porque eram assustadores ou porque eventualmente tinham assuntos profundos, mas pela pura riqueza de imagem, a capacidade de nos fazer imaginar coisas que não existem ou que estão muito próximas da realidade e são espantosas justamente por causa disso.

#### • Folheando *Ulisses*

Eu não li, eu folheava o **Ulisses**. Quando meu pai comprou a tradução do Houaiss, comentou comigo: “Esse livro tem uma frase de 50 páginas, sem pontuação, que é o pensamento da personagem”. Aí eu ficava: “Nossa, como isso é possível?”. Então eu o pegava, às vezes, e lia umas partes. Nunca fiz uma leitura do início ao fim e não teria condições de apreender o livro, provavelmente, com aquela idade. Mas eu ficava brincando com ele. Fiquei vários anos sem pensar no **Ulisses**, sem o ter lido de cabo a rabo nenhuma vez. Aí eu o comprei em inglês, faz uns três anos: “Vou ler esse troço daqui a pouco”. Passou um ano, passaram dois. Quando eu soube que a tradução do Caetano [*Galindo*] ia sair, falei: “Bom, tenho a obrigação moral de ler o livro em inglês antes, para poder apreciar a tradução do cara”. Aí eu li o livro em janeiro e, também, das minhas leituras recentes, foi uma das mais fortes. Eu tinha lido um pouco sobre o livro, mas não tinha entrado a fundo. Não mudou minha vida, mas foi potente.

#### • Escritor latente

Apesar de ler bastante, desde muito cedo, nem me passava pela cabeça ser escritor, até muito depois — até os 16, 17 anos, quando comecei a pensar em talvez, quem sabe, escrever. Fiquei muitos anos lendo sem que a ideia de escrever me ocorresse. E é curioso porque eu estava desde o início da adolescência procurando alguma forma de me expressar. Como era um cara meio introspectivo, sentia esse déficit de comunicação: eu tinha coisas para dizer que não tinha traquejo



ou intimidade para conversar com as pessoas, então aquilo estava sempre meio represado. Eu ficava imaginando histórias sem parar, em qualquer momento. E algumas ficavam às vezes anos na minha cabeça, evoluindo como se fossem um filme sendo montado, e incrivelmente não me ocorria que eu podia pegá-las e tentar me expressar através de, sei lá, um conto ou algo assim. Mas tentei pintar, fazer quadrinhos, tive vários fanzines. Depois, achei que era música, aí estudei violão, comecei a tentar compor — até conseguia fazer uma melodia, mas não conseguia fazer a letra. Tentei escrever poesia, como todo mundo tenta fazer em algum momento — saíram atrocidades. Uma coisa atrás da outra, eu fui vendo: não é isso, não é isso, não é isso. E parece que, meio por eliminação, me ocorreu escrever, junto com professores do colégio que elogiavam minhas redações. E foi um caso bem estranho de não me ligar de uma coisa que estava latente há muito tempo. Quando comecei a escrever, imediatamente me senti à vontade para usar a linguagem escrita daquela forma, comecei a mostrar para um amigo, para outro. Acho que meus primeiros contos eram vagamente inspirados nos contos policiais do [Edgar Allan] Poe. Ao mesmo tempo, eu tinha lido umas coisas do Tchekhov e, sem entender muito bem o porquê, tinha achado incrível. Eu estava lendo os livros do Philip Roth na época que comecei a escrever também. E era uma mistura de todas essas coisas, era meio Frankenstein, primeiros exercícios mesmo. Enfim: o professor elogiou, dei para um amigo, para outro, e a coisa começou a fazer sentido.

#### • Catálise

A coisa só bateu mesmo quando entrei para a faculdade. Tanto que, quando me formei no colégio, nem me ocorreu fazer Letras. Achei que ia ser designer, trabalhar com imagem. Então fui fazer uma faculdade de Desenho Industrial, que era a faculdade de Design que tinha em Porto Alegre, na época. E meu pai falou: “Tenta passar na Federal também, faz alguma coisa, aproveita que você está com o ensino médio na cabeça, porque talvez tu não goste da outra faculdade e aí tu já passou na Federal”. E foi o melhor conselho que ele podia dar, porque fui olhar os cursos e nada me interessava. Mas olhei o currículo de Publicidade e tinha escrita criativa, fotografia, cinema. Falei: “Cara, alguma coisa de bom você tira. Pô, isso aqui é legal”. Então, saí do curso de Design em dois meses e fui fazer Publicidade na UFRGS. Não gostava de publicidade, comecei a gostar ainda menos quando comecei a estudar, mas ao mesmo tempo tinha fotografia, cinema, disciplinas de roteiro, um monte de coisas que faziam sentido para mim porque trabalhavam com texto. [...] Então foi ali que peguei aqueles primeiros exercícios dos últimos anos de colégio e comecei a levar a sério. Falei: “Cara, não vou ser publicitário. Estou gostando de escrever”. Aí entra a coisa da internet, que é todo um capítulo à parte, mas a reação de catálise, de perceber o que eu queria fazer da vida, ocorreu no primeiro ano de faculdade. Nisso eu já tinha 17, 18 anos.

#### • Melhor dos mundos

No início eu não confiava na literatura como uma forma de me sustentar. Não parecia um meio confiável de ser independente e ganhar a vida financeiramente. Mas ao mesmo tempo tinha aquela partezinha de mim que pensava: “Não, mas de repente é possível”. Então, o que aconteceu foi que fui um pouco para cada lado. Pensei: vou me dedicar à literatura o máximo possível e, ao mesmo tempo, criar um colchão de ar, porque, se não der certo, posso ser publicitário ou jornalista. Acho que esse momento foi importante para mim porque me fez assumir uma postura em relação à literatura que afirmo até hoje, que é a de não ver a literatura muito como um ofício, no meu caso, ou como a minha profissão. Porque não é para isso que ela serve, para mim. Eu pensava assim: “Se eu puder viver disso, excelente, melhor dos mundos, mas vou fazer isso de qualquer forma, então tenho

que ter uma vida que me possibilite escrever, mesmo que eu não vá ganhar dinheiro com isso”. Foi no sentido de não querer dar à literatura o fardo de ser o meu sustento, sabe? Para poder escrever o que eu quisesse sempre... Então, fui meio que me protegendo. E trabalhei, de fato, durante muitos anos. Tive uma fase em que trabalhei com jornalismo, cheguei a bater em agência quando precisei de dinheiro, e estava quase sendo contratado. Aí apareceu um trabalho de diagramação. Fui diagramador de uma agenciuzinha de design por um tempo. Então, tive um período de fazer outros trabalhos.

#### • Tirar uma renda

O que aconteceu foi que comecei a publicar na internet. Publiquei meu primeiro livro, uma edição independente, e a coisa da literatura começou a crescer. Então, aquele melhor dos mundos [*que seria viver de literatura*] foi se tornando realidade. E, ao mesmo tempo, comecei a traduzir. Fiz minha primeira tradução depois que publiquei o [*romance*] **Até o dia em que o cão morreu**. Porque eu via a tradução como um trabalho que as pessoas começavam a fazer com 40, 50 anos, depois de muita experiência, muito estudo. Mas começaram a me oferecer traduções e eu: “Tá, vou fazer”. Porque pagava. No fim, percebi que conseguia, tinha munição para fazer aquilo, entregava, os editores gostavam, começou a dar certo. E era um trabalho realmente muito próximo da criação literária. Era a coisa mais próxima possível. Não era escrever as minhas próprias coisas, mas com aquilo eu podia trabalhar, tirar uma renda. E a partir desse momento, em 2003, 2004, comecei a fazer essa coisa de alternar ser tradutor e escritor. Isso foi o que me sustentou por muitos anos — e é o que me sustenta até hoje.

#### • Espaço barato

A internet se popularizou no Brasil em 1996, coisa assim. Antes disso, só a usava quem usava BBS. Eu não era tão micreiro, mas quando apareceu a web, me apaixonei e rapidamente percebi: “Cara, dá para publicar pela internet”. Não fui pioneiro nem nada, mas fui parte de uma geração de pessoas que começaram a se dar conta de que, de repente, tinha esse espaço barato, fácil de usar, que qualquer um podia acessar de qualquer lugar do mundo. E a gente está falando de antes dos blogs, antes de tudo. Naquela época, eu tinha que fazer sites programando. Lembro que fiquei um feriadão em casa: baixei tutoriais de html e fiquei três dias criando sites rudimentares. Aprendi a fazer o troço. Então eu criava os meus próprios sites — a princípio, sites pessoais; depois, sites de literatura. E aí descobri outras pessoas que faziam a mesma coisa, e fui começando a descobrir as primeiras pequenas redes de escritores e leitores na internet. Isso antes do blog. O blog apareceu em 2000, algo assim, e facilitou para todo mundo. Mas antes disso tinha que ter certo investimento. Eu fiz várias experiências: uma delas, talvez a mais ambiciosa, foi o *Proa da Palavra*, que era um site literário nos moldes de outros que eu via, principalmente nos Estados Unidos.

#### • 5 mil leitores

Entrei na faculdade em 1997 e conheci os amigos que participaram do *Cardoso Online (COL)*. Foi a coisa mais forte, para mim, como autor, porque foi um pequeno fenômeno. A gente criou esse fanzine por e-mail [*durante*] uma greve de faculdade: não tinha nada para fazer, e um amigo nosso, o Cardoso, começou a mandar e-mails com “Vi esse filme”, e uns poeminhas, para uma lista de, sei lá, 50 amigos. Na época, eu lia outros sites, como o *Pitchfork*, que hoje é a bíblia da música independente. Ele existia já em 1997, 1998, só que era um site bem pequenininho. [...] E foi isso: a

gente começou a escrever textos sobre música, as chamadas *egotrips* — pós-adolescentes falando da vida pessoal —, textos ainda rudimentares, mas apaixonados, com muita vontade de se expor e dar a cara a bater. Aquele troço começou com 50 pessoas recebendo e, em questão de um ano, tinha 2 mil, chegou a ter 5,5 mil assinantes. Durou três anos. [...] Para mim, a importância do *COL* foi que, de uma hora para outra, eu tinha um público de cinco mil pessoas. Então comecei a fazer contos que eu passava dias revisando. E comecei a ter o retorno dos leitores pela internet. Na época, publicar um conto e receber 15 e-mails era um negócio totalmente desnorteador. Era o pessoal mais novo, que começou a usar o computador mais cedo. Hoje todo mundo usa. Isso foi depois de 2001. O blog foi importante porque eliminou a necessidade de tu saber programar: tu entrava, preenchia uns negócios e tinha um canal de publicação. Mas, antes disso, não era tão fácil. O **Dentes guardados**, meu primeiro livro, é uma seleção de contos que publiquei na internet. São 14 contos; 13 publicados no *COL*. Então, quando meu livro apareceu, eu tinha cinco mil leitores do *COL* que — “Pô, o cara do *Cardoso Online* publicou um livrinho”. Já tinha um pequeno público e, quando o livro chegou, ele não caiu de paraquedas. Criei um público leitor inicial — pequeno, mas interessado — na internet.

#### • Toscamente

A Livros do Mal nasceu no espírito do próprio *Cardoso Online*. Ela foi feita por três colunistas do *COL*: eu, o Guilherme Pilla e o Daniel Pellizzari. O Pellizzari é escritor. O Pilla também escrevia — muito bem, por sinal; acho que agora parou, mas é um artista plástico brilhante. Não era um plano, não tinha uma justificativa intelectual, não tinha ambições comerciais, era simplesmente: escrevemos, queremos fazer livros e, aparentemente, temos os meios para fazê-los. Por que não fazer desse jeito? Era uma tentação muito grande. O Pellizzari tinha um conjunto de contos que achava que podia virar um livro. Eu achava que tinha também. Então a gente bolou um plano assim: vamos editar nossos próprios livros, os dois primeiros, criar um selo editorial independente. A gente se inspirou muito — isso é importante dizer — na *Ciência do Acidente*, do Joca Terron, que nos antecedeu em um ou dois anos, e foi para mim a editora independente mais importante da época, não só pelo que ele publicou, mas por sua influência. Era o Pellizzari quem conhecia a *Ciência do Acidente*. Ele me mostrou e disse: “Vamos fazer uma coisa parecida com isso, mas do nosso jeito”. Aí nasceu o projeto da Livros do Mal. O *COL* estava terminando nessa época. A gente inscreveu um projeto numa linha de financiamento que tem na prefeitura de Porto Alegre, chamada Fumproarte. Pedimos dinheiro para a impressão dos dois livrinhos. Ganhamos. E aí foi isso: eu editei os livros no Pagemaker, em casa, toscamente, ligando para amigos meus que trabalhavam em agência de publicidade: “Como é que eu faço para puxar uma régua?”. Era um negócio meio que de guerrilha total. O Pilla fez as capas, eu tive que aprender a escanear na resolução certa. Tinha tempo para isso.

#### • O fim do mundo

As primeiras edições de **Dentes guardados** e **Ovelhas que voam se perdem no céu** [de Pellizzari] ficaram prontas, na gráfica, na manhã de 11 de setembro de 2001. A gente estava carregando as caixas para o meu Santanão, suando, totalmente eufóricos, olhando os livros: “Aaaah! Livros do Mal!”. E ligamos o rádio: “Um avião bateu no World Trade Center”. E a gente: “Bá, não pode ser verdade! Tá muito surreal”. Aí bateu o outro, e a gente começou a dirigir pela cidade, completamente enlouquecidos, gritando: “Livros do Mal! Fim do mundo! [risos] Acabou tudo, ninguém vai nos ler!”. Catarse total. Até a gente entender o que estava acontecendo demorou um tempo (como para várias pessoas). Mas essa coincidência foi interessante.

- **Espírito de fanzine**

Um dia cheguei em casa, um mês depois de mandar os livros de divulgação de **Dentes guardados**, e minha mãe disse: “O Fausto Wolff acabou de te ligar”. Era meia-noite. “Ele estava bêbado, queria falar contigo, falei que tu não estava em casa.” Aí ela perguntou para ele: “Como é que ele te acha?”. “Ele vai saber me achar.” E desligou. Aí eu falei para a minha mãe: “Bom, eu não sei como achar o cara, tenho o endereço de correio dele”. Aí ele ligou de novo, no dia seguinte, meia-noite: “Pô, menino, gostei muito”, agradecendo. Então, foram essas coisas, sabe? E também o trabalho com os leitores: a gente levando livro de mochila nas livrarias mais legais de Porto Alegre, deixando em consignação. Espírito de fanzine acoplado a uma editorinha. Isso teve efeito, os livros circularam.

- **Não veio do nada**

Em 2004, quando fui à Flip, o [editor da *Companhia das Letras*] Luiz Schwarcz me procurou porque alguém de lá tinha visto o pacote que mandei para eles, gostou do livro, falou para ele e ele me achou. Eu estava com o **Até o dia em que o cão morreu** na mão, e dei para ele. Uma semana depois, o cara me ligou: “Gostei, mas queria saber se você tinha algo novo”. Eu estava começando o **Mãos de Cavalo**. Aí foi, né? Então, às vezes as pessoas dizem: “Pô, o cara teve sorte, publica pela Companhia”. E não pensam em toda a minha trajetória. Teve um trabalho imenso de auto publicação, carregar livro nas costas, tentar fazer a coisa funcionar. Então eu acredito que não veio do nada.

- **Mãos de cavalo**

Eu não tinha a ambição manifesta de escrever um livro de geração como acho que é, por exemplo, **O encontro marcado**, um livro que para mim foi importante, inclusive. Jamais teria a ousadia de achar que um livro meu fosse ser considerado isso. E eu não ouvi [chamar **Mãos de cavalo** de romance de geração] muitas vezes, pessoalmente — ou talvez eu bloqueie caso ouça —, mas acho que, conforme o tempo passa, começo a entender melhor a dimensão que o livro talvez tenha. Porque, na época, eu estava tão envolvido com escrevê-lo, querendo dar o melhor de mim e assustado com o resultado que isso poderia ter, que talvez eu tenha ficado um pouco amortecido com o que foi essa recepção. Ao longo do tempo, comecei a ter sinais disso. Por exemplo, o Antônio Xerxenesky, amigo meu, um escritor de que gosto muito. Eu o conheci anos depois de publicar **Mãos de cavalo**, e ele me falou: “Um dos livros que me influenciou foi **Mãos de cavalo**”. E eu olhava para o cara: para mim, ele era um colega, quer dizer, alguma coisa parecia não fechar — mas foi o que ele disse. E fui entendendo que, de fato, para algumas pessoas, o livro tinha um pouco esse aspecto. Não acho que seja tão forte quanto **O encontro marcado** — ou talvez isso aconteça com o tempo. Não gosto muito de especular sobre isso. O que quero dizer é que, do meu ponto de vista, é um pouco difícil enxergar a real dimensão do quanto o livro é apreciado ou não.

- **“Foi”**

Recentemente, houve sinais que me deixaram imensamente feliz. Por exemplo, a frequência com que **Mãos de Cavalo** tem sido adotado em turmas de colégio em Porto Alegre. Professores que levam o livro para a sala de aula, o leem com uma turma inteira e me mandam e-mails pedindo: “Tu pode vir conversar com os alunos?”. Evidentemente. É só marcar a data. É incrível. Tu tem uma

turma inteira de alunos de primeiro, segundo, terceiro ano, que lê um livro teu. É um privilégio. Isso gera conversas extremamente gratificantes para mim. Espero que para eles também. Quando começou a acontecer, eu disse: “Realmente, tem alguma coisa, tem um efeito” — talvez geracional, como tu diz. O livro foi adotado no vestibular da Federal de Goiás, faz um ano e meio. Então, ele está crescendo. Agora também o estou negociando com a Inglaterra e os Estados Unidos, quase fechando. De repente, tenho uma dimensão da importância que ele teve. Claro, para mim, se tu falar de carreira literária, se é que se pode falar de uma carreira literária no meu caso, ele é crucial. Acho que é um marco, por eu ter criado uma via para o meu estilo. E sentir que tecnicamente consigo dominar isso, consigo vislumbrar na minha mente o estilo que quero, e ver que ele foi para o papel, sabe? Do ponto de vista da criação, esse foi o livro que me deu essa sensação. Tipo “foi”, sabe? Quando ele ficou pronto, ele estava pronto. Eu estava satisfeito mesmo.

- **Escalada, corrida, natação**

Eu tenho muitas boas ideias nadando. Eu não sou nadador profissional. Tive uma fase em que treinei, mas... A coisa para mim é meio... Não sei como chamar, não é “terapêutico”, exatamente, mas se tornou parte da minha vida. Se fico sem nadar por mais de dois ou três meses, me dá ansiedade mesmo. Preciso achar onde é que tem uma piscina, o mar. Tenho uma tendência a fazer esportes solitários, mas não é assim tanto quanto o personagem [*Eduardo Marciano, em O encontro marcado*] do Sabino, porque não é que eu queira depender só de mim, tipo “não cheguem perto”. Mas acaba tendo mais sintonia com o que é o meu temperamento mesmo. Eu, por natureza introspectiva, tenho uma necessidade frequente de estar a sós com os meus pensamentos. A natação, e mais recentemente a corrida, acabam se tornando um espaço de meditação mesmo, de colocar a cabeça em ordem quando estou com a coisa um pouco fora de controle. E nos momentos em que estou escrevendo um livro, às vezes é a solução para resolver o problema de uma cena, para ter uma idéia que eu não estou conseguindo ter. Ideias novas surgem enquanto eu estou nadando, acho que tem uma relação. Mas não é só com a literatura. O que a natação faz com a literatura também se aplica à minha vida como um todo. É parecido. Não é uma coisa de querer se isolar; é a atividade que está em sintonia com o que é o meu temperamento normal. Todos os esportes coletivos que arrisquei fazer, enfim, resultaram em vergonha e arrependimento. Aí fiquei na escalada, depois na natação. Esses funcionam.

- **Fugir do conforto**

Depois de **Mãos de cavalo**, tinha a questão do amadurecimento. “Livro maduro” e tal. Eu não gostava da palavra. Parecia que eu tinha chegado a um “estado ideal” da literatura. Eu via o **Mãos de cavalo** como um elo ainda inicial de uma coisa que podia melhorar muito, ganhar outros caminhos. A coisa da maturidade batia estranho para o meu ouvido. Então, havia a ideia de fazer um livro que tratasse, na própria trama, e explicitamente, da questão do limite entre real e ficção, entre vida pessoal e literatura, ao mesmo tempo confrontando um pouco essa impressão de maturidade. Pensei: “Vou fazer um livro que saia um pouquinho do que costumo fazer, talvez um pouquinho experimental, e que trate dessa coisa metaliterária de forma mais explícita”. Aí começou a surgir o personagem da Anita [*de Cordilheira*]. E aí entra outra coisa que influenciou: a vontade de escrever um livro inteiro do ponto de vista de uma mulher, não necessariamente em primeira pessoa. Também para fugir de uma zona de conforto, e por eu achar que as mulheres, pelo menos as da

minha geração, que estavam à minha volta, eram um assunto mais interessante naquele momento do que os homens, que estavam mais ou menos na mesma. Eu via as mulheres com conflitos novos, tormentos novos, sonhos novos: “Pô, isso é matéria mais interessante para escrever do que o mesmo cara que vai ao bar, bebe e não está nem aí”. Então comecei a focar na ideia de uma personagem feminina, e acabei indo para o tópico mais específico, dentro da temática feminina, da gravidez, da mulher moderna. Porque a Anita é uma anti-heroína, uma guria que, contra as expectativas da geração dela, das amigas dela, resolve que quer ter um filho e pronto. É uma coisa até forçada, mas ela tem esse aspecto de anti-heroína um pouco simbólico, então pesei a mão mesmo.

#### • Imaturo no bom sentido

Eu já estava rascunhando esse livro [*Cordilheira*], pensando em começar a escrevê-lo. Ele provavelmente se passaria em São Paulo, que é onde eu estava morando. Aí veio o convite para a coleção Amores Expressos, e a proposta de ir para Buenos Aires fazer um romance. Falei: “Bom, me parece uma ideia perfeitamente adequada a uma cidade como Buenos Aires. Vou levar essa ideia para lá, sentir o clima. Se eu achar que funciona, vai ser esse o livro de Buenos Aires. Se eu achar que não, vou guardar isso aqui e escrever a história que aparecer”. Mas acabou acontecendo que a história que eu já tinha se misturou um pouco com minha experiência de passar um mês em Buenos Aires. Isso acabou modificando mais um pouco a história, e o resultado foi o *Cordilheira*, um livro realmente diferente de *Mãos de cavalo* em vários sentidos. A concepção dele é muito diferente: a abordagem, as escolhas técnicas, tudo tinha um pouco desse espírito de confrontar um pouquinho o que alguns acharam que estava tão sedimentado em *Mãos de cavalo*. Pensei: “Não vou fazer isso de novo, vou mostrar que posso ser imaturo, no bom sentido”. Era a minha esperança. E acho que o *Cordilheira* talvez seja isto: um livro imaturo no bom sentido. Gosto dele.

#### • Voz feminina

É verdade, eu escrevi isso aí [*“Quis, inclusive, fazer frente a uma certa voz feminina homogênea e enfadonha que assombra muitos romances narrados por mulheres, não importa o gênero do autor”, trecho de texto de Daniel Galera sobre a escrita de Cordilheira, publicado no Suplemento Pernambuco*]. Eu não sei se consigo definir [*o que é a voz “enfadonha”*]. Eu talvez possa, no máximo, torcer para que as pessoas entendam do que estou falando. Talvez eu não saiba dizer isso em termos de “vamos destrinchar o estilo”. Não tenho capacidade intelectual, talvez, para fazer isso. Mas quando comecei a pesquisar para escrever o *Cordilheira*, falei: “Caralho, vou ter que escrever em primeira pessoa um livro narrado por uma mulher. Não vai ter jeito”. Então, acabei decidindo que isso ia ser necessário, e fiquei “cheio de dedos”, como se diz. E li alguns livros, reli ou lembrei de outros que já tinha lido, de autoras femininas e personagens femininas. E comecei a ouvir mulheres falando, porque a personagem era jovem. Então eu ia à Mercearia, lá em São Paulo, sentava numa mesa cheia de mulheres e ficava ouvindo. Essa é a pesquisa possível. Tentando transformar isso em texto, comecei a perceber que na verdade não havia motivo para ter nenhuma diferença substancial no discurso interno de um personagem masculino e feminino. Tu tem que saber como esse personagem se comporta, tu tem que saber aspectos da vida dele que são condicionados pelo gênero — existem alguns —, mas, para além disso, não existe uma sensibilidade específica de ver o mundo que vá se refletir de forma consistente no estilo de uma mulher narrar uma história. E quando me dei conta disso, falei: “Vou escrever como eu acho que a Anita escreve — eu estou

enxergando ela na minha frente”. E as mulheres que conheço não estão vendo as coisas sempre de maneira sutil, poética — muitas vezes, a narrativa muito metafórica que se atribui a personagens femininos acaba criando esse estilo homogêneo. Eu pensava que isso, na realidade, não é tão assim. Tive a impressão de que havia certo estilo literário feminino que era um pouco uma ilusão coletiva. Enfim, tem muitos bons livros e bons autores que iriam se encaixar nisso, mas esse discurso homogêneo como uma coisa que precisa ser respeitada na hora em que um homem vai escrever do ponto de vista de uma mulher, não. Isso eu aboli. Por isso a Anita saiu com essa voz um pouco diferente. Alguns leitores se incomodam, dizem: “Pô, mas uma mulher não diria isso, às vezes ela parece um pouco masculina”. Eu a acho perfeitamente verossímil, porque tem mulheres que pensariam isso. Aí também tem depoimentos de leitoras que dizem: “Cara, eu penso assim”, ou: “É igual a uma amiga minha”. Não foi um tiro na água total. O livro divide as pessoas nesse sentido do discurso da personagem. Não foi uma coisa absurda o que pensei em fazer. Disso tenho certeza. E é isso, ela fala os palavrões dela. Agora, o que exatamente forma esse discurso, eu não tenho capacidade de destrinchar aqui para vocês. Com alguma sorte, alguns vão visualizar isso que estou tentando transmitir. Para mim, fez sentido na época.

#### • Amor e ódio

Eu gosto muito de traduzir. [...] Mas acho cansativo. E acho que acaba competindo com o trabalho de escrita da minha própria obra. Não tenho energia para traduzir várias horas por dia e depois jantar ou tomar um café e voltar para o computador. Eu não consigo. Considero sobre-humano, embora saiba que tem autores que fazem isso. Para mim, não rola. Então, se pego uma tradução que tem um prazo apertado, se estou trabalhando num conto ou num romance, esquece. No máximo, eu o abro de vez em quando, para ficar com ele rodando na cabeça o tempo inteiro — quando vou nadar, por exemplo. Mas não estou ali, trabalhando no texto. Não me sobra energia. A tradução exige bastante, é uma imersão também, comparável à da escrita criativa. Traduzir é como fazer uma leitura ultra profunda e refinada da obra que se está traduzindo, e a gente aprende com isso. Tenho a sorte de conseguir traduzir, na maioria dos casos, autores de que gosto. Então isso acaba sendo um exercício prazeroso, e um aprendizado. Mas tem esse elemento que às vezes incomoda, a competição com a minha escrita. É uma relação de amor e ódio, de necessidade e de paixão ao mesmo tempo.

#### • Chutaram os baldes

Acho que não existe necessidade de “resgatar” nenhum gênero literário hoje em dia. Se existe uma característica na literatura contemporânea, é que tudo está aí. Tem gente fazendo de tudo. Inclusive realismo fantástico. Não consigo identificar o gênero que talvez seja o “mais relevante” ou que “incorpore as questões do nosso tempo”. O efeito do que se chama pós-modernidade na literatura foi meio que isso: chutaram todos os baldes, e todas as referências estão aí, tudo imediatamente acessível com uma pesquisa rápida. E aí, o que tu vai fazer? A grande questão da literatura contemporânea é: com tanta possibilidade, vou fazer o quê? A resposta está sempre numa investigação introspectiva. O escritor que tiver necessidade de incorporar elementos fantásticos na sua literatura vai fazer isso porque é a maneira com que ele vai conseguir dizer o que precisa dizer. Não é porque precisamos resgatar. A questão não é intelectual. Hoje, o que guia o estilo de um autor é a resposta a uma necessidade íntima de expressão. Como consigo processar o mundo em

linguagem? Quer dizer, existe uma maneira. E estilos, gêneros e modos de escrita infinitos à disposição. Então, nenhum gênero está em risco — ou talvez todos estejam, ao mesmo tempo.

- **Histórias longas**

A gente precisa, na vida cotidiana, ter a capacidade de construir histórias compridas, complexas, em que as coisas estejam conectadas sutilmente e se alonguem. Porque nossa noção do que foi nosso passado, nossa noção de identidade, do que a gente quer para o futuro, são histórias construídas — e longas. Se a gente ficar operando só no sentido muito imediato, não funciona. E talvez a gente ainda se apegue às narrativas longas. As séries de televisão talvez se encaixem nisso também. Os episódios são curtos, mas as séries vão e vão, e as pessoas lembram lá do seu início. A cabeça da gente naturalmente busca a dispersão. A gente fica procurando interpretar tudo ao mesmo tempo, e a nossa capacidade de interpretar histórias longas, ou de construir histórias longas, é aprendida. Por isso temos que lê-las. A gente tem que ter essa capacidade. É uma coisa adquirida e exercitada. A gente não larga do romance grande, como leitor ou como escritor, eventualmente, porque instintivamente sabe que precisa ter essa capacidade. Então, as narrativas longas resistem em algumas formas — e o romance talvez seja a principal delas. E é a única coisa que, por um momento, achei que devesse ser protegida. Tipo: “Vamos escrever romances compridos, gurizada, porque isso aí não pode sumir”. Mas não, ele está muito bem. Está bem demais.

- **No meio**

Dentro de um romance, quando escrevo, gosto de ter personagens mais inverossímeis e personagens mais verossímeis. Tento fazer alguns agir de uma forma que se esperaria; e outros são personalidades às vezes um pouco incongruentes. Essa tensão dentro do próprio romance, entre personagens mais e menos verossímeis, fica interessante para a verossimilhança do romance como um todo. É um caminho um pouco misterioso, em que a gente vai batendo nas bordas, mas tentando se manter no meio. E com a prática a gente quase consegue não esbarrar o ombro nas paredes ao longo do tempo. Mas elas estão ali.

- **Delírio**

Sobre os personagens ganharem vida e criarem rumo sozinhos, para mim não funciona muito assim. Em primeiro lugar, nunca tive esse delírio que muitos escritores alegam ter de que seus personagens são reais. Para mim, eles são personagens o tempo inteiro. Podem tomar conta de mim como criações que ocupam a minha imaginação, mas não tenho nenhuma sensação de que são reais, em nenhum momento. Tenho que criar algo muito próximo dessa sensação para o meu leitor, mas o fato de que a gente se sente momentaneamente assim não quer dizer que eles são reais. A gente dá um passo para trás e sabe que está lendo ficção, escrevendo ficção. Isso não quer dizer que meus personagens são previsíveis. Quando penso na função que eles vão ter na trama, no que vão fazer ou dizer, às vezes faço um plano e, na hora de escrever, ele muda. Isso não quer dizer que o personagem tomou conta de mim e me ditou os rumos da narrativa. Eu mudei de ideia. Mas é curioso porque muitos autores têm essa versão de que a coisa sai de controle: “Eles me dizem o que fazer”. Tenho certeza de que é verdade, que eles sentem isso mesmo. Mas, para mim, não.



- **Infinito**

Acabei de terminar um romance [*Barba ensopada de sangue*]. Fiquei um mês e meio revisando o trecho, totalmente estricnado. Aí, quando terminei, eu estava assim: “Putá, ficou massa”. Nos outros dias, antes de mandar aos editores, falei: “Vou deixar descansar um pouco”. Imprimi em papel, para reler trechos, e aí começaram a aparecer coisas que – “não, não está pronto”. Mas, ao mesmo tempo, não posso ficar trabalhando nisso para sempre. Então, mandei para o editor. E enquanto ele estava lendo, comecei a mudar coisas. Quer dizer, eu estava satisfeito com o livro esse tempo todo, mas tu começa a desconfiar, sabe? É aquela desconfiança saudável, que é bom sempre ter e que no processo de edição vai te possibilitando melhorá-lo ainda mais. Mas é confuso. Envolve muita coisa. Fiquei quatro anos escrevendo esse último livro. E, de repente, a coisa está pronta. Teve um dia de vazio bem forte. No dia em que mandei o livro para o editor, fiquei duas horas em casa, sentado, sem vontade de fazer nada. Mas a boa notícia é que ainda tenho que pensar um pouco no livro por mais uns meses, pois ainda vou ter que mexer nele um pouquinho. Então nunca acaba. E depois tu vai publicar e vai, talvez, reler e vai achar que podia ter escrito diferente. E ao mesmo tempo vai ficar orgulhoso de si mesmo. Acho que nunca termina.

(último acesso em 10 de outubro de 2014):

<http://rascunho.gazetadopovo.com.br/daniel-galera/>

### **Três anos de Não Editora – Uma história não-oficial**

Blog do Samir (site) – 22 de novembro de 2010 – Samir Machado

Em dezembro, completam-se três anos que lançamos a Não Editora. É estranho, mas parece que faz mais tempo. Volta e meia preciso responder à pergunta “porquê vocês decidiram montar uma editora?” e preciso garimpar assuntos racionais que justifiquem o projeto como um todo, quando, no fundo, a resposta mais sincera seria “e porquê não?”. Outra pergunta frequente e que preciso encontrar uma resposta concisa é sobre como surgiu a ideia, e só agora percebo que não há exatamente um “histórico” da editora oficializado. Bem, aqui vai a minha versão dela, e de como passei de mero consumidor a produtor de livros.

#### **My name is Guybrush Threepwood, and I want to be a pirate**

Ao menos pra mim, tudo começa, na prática, em 2006. Na oficina de criação literária do prof. Luiz Antônio de Assis Brasil, onde fui colega da Lú Thomé e do Gustavo Faraon, ambos membros do conselho editorial da Não. Tradicionalmente, ao final de cada curso, que dura dois semestres, a turma se junta e dá um jeito de bancar uma edição dos tradicionais “contos de oficina” (o nosso era o número 35). Junto com a Lú, me envolvi bastante no processo de produção do livro, diagramando e fazendo a capa, enquanto ela cuidava da divulgação. Foi uma experiência interessante, porque me fez perceber que, afinal de contas, conhecendo as pessoas certas, não era tão complicado assim produzir um livro (ingenuidade minha, era complicado sim, eu que não precisei me envolver com negociações de gráfica, revisão e – o maior dos problemas – distribuição, até porquê o livro não teve nenhuma).

#### **Ficção de Polpa e o teste do sofá que não houve**

No final daquele ano, me ocorreram três ideias: 1) de que uma coletânea de vários autores era uma boa forma de garantir um público mínimo (afinal, todo mundo tem família ou amigos que, pelo menos, compram o teu primeiro livro por educação ou pra dar apoio), 2) de que eu conhecia um punhado de gente que escrevia bem e eles provavelmente deveriam conhecer outros mais, 3) de que, sendo todo mundo absolutamente desconhecido, a única forma de chamarmos atenção pra uma coletânea nossa seria ter um tema que fosse atraente. Na época, eu estava lendo *Batman: The Complete History*, livro bem bacana com design ainda mais bacana do Chip Kidd, num capítulo que falava de como quase toda a indústria de entretenimento americana atual nascera, de certa forma, com as pulp magazines da década de trinta. E daí veio a ideia do Ficção de Polpa. Mandeí emails para os amigos. Na época, o Guilherme Smee, meu amigo da faculdade, tinha um colega de trabalho interessado em participar, o Rodrigo Rosp, que convenientemente, era revisor. Por sua vez, o Rosp tinha vários colegas de seminário de criação literária que poderiam se interessar. Não tardou a chegar até mim um e-mail, ultra enfático, em letras garrafais, que dizia: “*EU DOU PRA QUEM FOR, MAS EU TENHO QUE PARTICIPAR DISSO!*!”. E foi assim que conheci o Antônio Xerxenesky. Para a sorte dele, não foi preciso um teste do sofá pra que ele participasse da coletânea. Eu sabia também que o Alessandro Garcia estava montando uma editora, a Fósforo, que ainda não tinha nenhum lançamento agendado, então combinamos de lançar o livro pela editora dele.

#### **“Vamos montar uma editora?”**

Em função disso, mais ou menos nessa época comecei a participar do seminário de criação literária da profa. Léa Masina, onde conheci alguns dos autores que posteriormente seriam publicados pela

Não – o Rafael Bán Jacobsen, que trabalhava meticulosamente nos capítulos do que seria Uma Leve Simetria, e próprio Xerxenesky, que na época tinha começado a escrever um certo faroeste com zumbis. Também eram meus colegas de turma nesse seminário o Rodrigo Rosp e a Luciana Thomé. Lançamos o primeiro Ficção de Polpa, o evento foi um sucesso (público estimado de 400 pessoas, naquela que, dois anos depois, descobri ter sido a noite mais fria da década em Porto Alegre), saímos na capa do Segundo Caderno, um monte de resenhas bacanas na internet depois, elogiando o projeto. Tudo muito legal. A essas alturas, eu e o Rosp estávamos trabalhando na mesma agência, onde eu era diretor de arte no núcleo editorial, e ele revisor, quando me deu uma ideia, subi até a sala dele, coloquei a cabeça pela porta e perguntei: “vamos montar uma editora?”.

### **Livros do Não**

A referência era, obviamente, a Livros do Mal criada em 2001 pelos dois Daniéis, o Galera e o Pellizzari, que só mais tarde fui descobrir, eram amigos pessoais do Antônio. A ideia era simples: eu me considerava razoavelmente hábil em diagramar livros e tinha uma boa experiência com isso nos tempos em que trabalhei na PUCRS fazendo capas pra editora da universidade. O Rosp era revisor. A Lú Thomé, além de conhecer toda Porto Alegre, cuidava da divulgação. O Guilherme me ajudava com a diagramação. O Rafael Spinelli, irmão do Rosp, cuidava da parte financeira-administrativa. E o Antônio conhecia praticamente todo mundo, era nosso relações públicas não-oficial, cuidando do boca-a-boca entre as poucas pessoas em Porto Alegre que de fato leem os livros que compram.

### **Ornitorrinco Editorial**

Primeiro desafio foi encontrar um nome. Pouca gente sabe, mas chegamos a cogitar Ornitorrinco Editorial. Não lembro o motivo pelo qual descartamos a ideia (bom-senso, talvez). Depois veio Editora Pathós. Não tenho certeza, mas acho que a ideia veio de um cartaz de filme de monstro antigo que dizia “Laughs! Thrills! Pathos!”. Também descartamos a ideia. Foi o Guilherme Sme, o mais silencioso dos não-editores, a sugestão de que chamássemos de Não-Editora, em referência à não-garota do Grant Morrison em New X-Men (50% dos não-editores podem ser considerados nerds e/ou geeks). Como não teríamos sede física, e naquele momento, nem empresa constituída, parecia adequado. E foi o Guilherme também, grande admirador de tudo que é surrealista, quem trouxe a referência ao *Traição das Imagens* do Magritte, que serviu de base para o nosso logo. É de autoria do Guilherme, mais uma vez, o nosso pequeno manifesto que temos no site. Com isso começamos a organizar nossos lançamentos, que acabou ocorrendo em dezembro de 2007.

Temos atualmente um catálogo com 16 livros e nenhum arrependimento. Nem todos nossos livros podem ser considerados sucessos do ponto de vista comercial, mas não tem nenhum que eu não defenda e que não me orgulhe de ter participado, direta ou indiretamente, da produção. Quando a Carol Bensimon foi publicado pela Companhia das Letras, e quando o Antônio teve o *Areia nos Dentes* republicado pela Rocco, me perguntaram se tínhamos algum ressentimento em ter “perdido” esses autores. Em primeiro lugar, não perdemos ninguém, tanto que eles continuam conosco (afinal, o Antônio é um dos sócios-editores, e o *Pó de Parede* da Carol tem sua segunda tiragem sendo lançada esse mês, pela Não). Em segundo lugar, foi exatamente para isso que criamos a editora: para servir de trampolim para novos autores. Claro que alguém vai apontar isso como um paradoxo, do ponto de vista de uma editora enquanto negócio. Mas, afinal, somos uma Não-Editora.

(último acesso em 10 de outubro de 2014)

<http://blogdosamir.blogspot.com.br/2010/11/tres-anos-de-nao-editora-uma-historia.html>

## Uma nova Livros do Mal?

Museu Delrey (site) – 23 de junho de 2008 – Delfin Delrey

Pois é, eu já acho bom começar este post de modo meio polêmico, pra não ter problemas depois. Se vão rotular desse modo o trabalho da **Não Editora**, do Rio Grande do Sul, eu não sei. Gostaria muito que não, mas me parece inevitável. Se eu penso isso? Não, é claro que não. Mas me parece óbvio que a editora do cachimbo (símbolo da editora, belamente apropriado do Magritte) é a herdeira natural de um trabalho iniciado pela editora de Daniel Galera, Daniel Pellizzari e Guilherme Pilla – o que não é pouco.

É claro que eu fui conferir.

Já pude ler, na íntegra, o romance de estreia de Antônio Xerxenesky, autor que, alguns anos atrás, já tinha sido recomendado a mim pelo Pedro Mandagará. No ano passado, pude ler o Mojo Book que ele escreveu, recontando o disco *Come on die young*, do Mogwai (do qual fiz, inclusive, a capa) e é mesmo muito bom. Também em 2007, li o seu bom conto *O desvio*, que integra a primeira coletânea *Ficção de Polpa*, que saiu pela fugaz editora Fósforo. Então, não foi surpresa quando me deparei com a orelha de Daniel Galera anunciando um faroeste com zumbis no romance de estreia de Xerxenesky, *Areia nos Dentes*. E é um livro bem bacana, rápido, mesclando ação no melhor estilo bang-bang à italiana e metalinguagem (quase, às vezes, uma metametalinguagem). Apesar de alguns problemas de revisão, coisa mais que natural numa estrutura pequena de publicação, o livro é uma estreia em narrativa longa superior à maior parte do que se vê por aí. Não é um livro perfeito, mas nem acredito que tenha sido concebido para isso. É uma idéia legal, que poderia dar um filme interessante (se não cair na mão de nenhum medalhão, que vai tentar impor a marca pessoal e tirar a espontaneidade que o livro tem de modo tão marcante). Eu assistiria.

Ainda estou lendo o segundo *Ficção de Polpa* e comecei o trocadilhisto (e só por isso já tem o meu voto) *A virgem que não conhecia Picasso*. Mas, para uma editora que nasceu da dissidência de um trabalho anterior (quase uma característica *sine qua non* das pequenas editoras deste início de milênio), eles vêm mandando muito bem. O que os aproxima da LdM: a parceria entre os autores/editores, o formato, o cuidado gráfico, a ideia de rompimento e, muito provavelmente, a cultuada oficina do Assis Brasil – pela qual a maioria dos novos escritores gaúchos passou.

É também o caso da autora do novo lançamento da *Não*, Carol Bensimon. Agraciada com a polêmica Bolsa Funarte no ano passado, Carol é mais forte e melhor que esses disse-me-disses, pra sorte de toda a lisura do processo. Sua estreia foi com o compacto *Sono*, publicado de modo mais que independente há alguns anos. Apesar de já apresentar uma narrativa bem desenvolvida, ela melhorou bastante. O que me deixa bastante entusiasmado para ler *Pó de parede*, que já está chegando pelo correio. Carol é minha amiga? E daí? Acho bom que bons amigos que mandam bem consigam levar pra frente o que acreditam da vida. Isso, afinal, é o que move a todos, não é?

Mas tem um senão – sempre tem. Segundo o site da *Não*: “*Uma das palavras mais fortes da língua portuguesa, o ‘Não’ também é uma das mais pronunciadas e ouvidas no mercado editorial hoje em dia. É para esse ‘Não’ que a Não Editora diz ‘Não’: para tudo o que é convencional, comum, repetido e preestabelecido.*” Bem, chega a ser curioso que as capas da *Não* sejam tão comerciais, tão

profissionais, tão padrão. Não é um erro, é claro que é um acerto, mas é um contrassenso com o discurso da editora – que, para sair do convencionalismo independente, acabou caindo em outro, o do mercadão. Não existe um quê de experimental nas capas, há muito formalismo e pouca ruptura. Basta ver as lindas capas que eu destaquei neste post. Mas a sensação de estranhamento, por exemplo, que eu tive com as ilustrações de Guilherme Pilla, pela Livros do Mal, ou nas capas do Joca Reiners Terron, pela Ciência do Acidente, não existem aqui. É a sensação clara de que a *Não* é a versão 2.0 do movimento de editoras independentes nacionais deste milênio: pronta para brigar pelo mercado com distribuição nacional (graças ao quase-apadrinhamento da filial de Porto Alegre da Livraria Cultura), pronta para aparecer, pronta para ser consumida e, o que é fundamental, lida.

A *Não* é a melhor e mais preparada editora independente nacional de que tenho notícia hoje em dia. E isso, meus caros, não é pouco. Só posso dizer que vocês ainda vão ouvir falar muito de Guilherme Smee, Rafael Spinelli, Samir Machado de Machado, Antonio Xerxenesky, Rodrigo Rosp e de quem mais se unir a eles. E tenho dito.

(último acesso em 10 de outubro de 2014)

<http://museudelrey.wordpress.com/2008/06/23/uma-nova-livros-do-mal/>

## Últimas notícias

Livros do Mal (site) – 11 de maio de 2004 – Livros do Mal

**11.05.2004** Por um tempo indeterminado, a Livros do Mal está suspendendo o recebimento e avaliação de originais enviados pelo correio. Todos os originais recebidos até hoje serão lidos e avaliados normalmente, mas não damos nenhum compromisso de avaliação aos originais enviados a partir desta data (11 de maio de 2004).

**23.12.2003** A Livros do Mal ganhou o Prêmio Açorianos de editora destaque do ano. O Pinto agradece, e segue o baile.

**05.10.2003** Quem teve dificuldade pra encontrar nossos livros em livrarias do Rio de Janeiro poderá adquiri-los na Primavera dos Livros, que acontecerá na cidade entre os dias 16 e 19 e outubro, no Armazém do Rio. Como já ocorreu na edição paulista do evento, os títulos da Livros do Mal estarão à venda com descontos INACREDITÁVEIS na banca da editora paulista Ciência do Acidente, pelas mãos do glorioso Joca Terron, autor de Hotel Hell. Aproveitem.

**27.09.2003** O próximo lançamento da Livros do Mal será o livro de contos **Ainda orangotangos**, do gaúcho **Paulo Scott**. O livro é ilustrado pelo gravurista Paulo Chimendes e virá acompanhado de um CD gratuito com 22 músicas exclusivas de diversos músicos gaúchos, cada uma delas relacionada a um conto. O **lançamento** está marcado para dia **16 de outubro**, quinta-feira, no **Centro Municipal de Cultura** (Av. Érico Veríssimo, 307, Porto Alegre), a partir das 19h, e contará com música ao vivo de Flu, Anazzo, Jimi Joe, Vasco Piva, Celso Coelho, Murilo Biff, Laura Leiner e Pedro Gonzaga. O livro recebeu financiamento do FUMPROARTE.

**14.08.2003** Atenção povo de Santos, São Paulo: vai ter **lançamento do Hotel Hell**, do Joca Reiners Terron, por aí **neste sábado (dia 16), às 16h, na Livraria Realejo**(Av. Marechal Deodoro, 2, Gonzaga, 3289-4935). Os escritores Marcelino Freire, Marcelo Mirisola e Ronaldo Bressane estarão lá junto com o Joca, para discutir literatura e, é claro, fazer uma autopromoção básica.

**20.07.2003** Lançamento duplo na capital paulista. Recém-saído do forno, o **Hotel Hell** de Joca Reiners Terron debutará junto com **Até o dia em que o cão morreu**, novela de Daniel Galera.

"Hotel Hell" é o quarto livro de Joca Reiners Terron, autor dos livros de poesia "Eletroencefalodrama" e "Animal Anônimo" e da novela "Não há nada lá", todos publicados pela editora Ciência do Acidente, criada e tocada por ele mesmo. O texto teve origem em material publicado por Joca em seu blog, e é um verdadeiro "cross-over" de gêneros, repleto de personagens bizarros, como o Oráculo do Frango Assado e um maníaco de cadeira de rodas, que se cruzam dentro do Hotel Hell, um parque temático infernal situado em São Paulo. O livro está muito bem enfeitado com fabulosas ilustrações de Félix Reiners, e será vendido por modestos R\$20, mesmo preço de "Até o dia em que o cão morreu". Compareça para pegar seus autógrafos e traçar um sanduíche de pernil com um casco de Original, essas coisas que só a Vila Madalena faz por você.

Quando: **30 de julho, quarta-feira, a partir das 19h30**

Onde: **Mercearia São Pedro** (Rua Rodésia, 34, Vila Madalena) - São Paulo SP fone 11 3815 7200

**16.04.2003** Atrasou um pouco, mas enfim, tá na área nosso primeiro lançamento de 2003. O novo livro de Daniel Galera, "**Até o dia em que o cão morreu**", será lançado em Porto Alegre no dia **28 de abril, às 20h, no Prefácio Bar** (Sarmiento Leite, 1024, Cidade Baixa). Para os maníacos por classificações, pode-se dizer que o livro é uma novela, ou um romance bem curto se preferirem. As ilustrações da capa e contracapa são do glorioso Nik. O lançamento seguinte já está definido: será o livro **Hotel Hell**, de **Joca Reiners Terron**. Deve ficar pronto no fim de maio.

**09.12.2002** Lançamento à vista. Desta vez, em **Campinas**, no dia 18 de dezembro. E não vai ser um lançamento qualquer: haverá show da banda **Bidê ou Balde** e, pela primeira vez, **TODOS** os autores da editora estão reunidos numa única sessão de autógrafos. O evento será parte do projeto **Multirama**, criado pelo glorioso Delfin, que duas vezes por mês reunirá um show e um lançamento de revista/livros. E é muito, muito provável que aproveitemos o deslocamento para fazer um lançamento em **São Paulo** no dia seguinte, 19 de dezembro. Confirmação, detalhes, endereços etc. nos próximos dias, nesta página.

**09.12.2002** O ANO EDITORIAL 2003 (hihi) da Livros do Mal se iniciará em abril, provavelmente com o lançamento do **novo livro de Daniel Galera**. E já temos bastante coisa planejada para os meses seguintes, entre elas um livro de **Joca Terron**, as estreias de nossas primeiras **autorAs** e, mais pro fim do ano, o lançamento do **terceiro livro de Daniel Pellizzari**, "Tanso", um romance histórico situado na Porto Alegre do século passado. A meta é dobrar o catálogo novamente - desta vez para 12 títulos - até o fim de 2003. Que O Pinto esteja conosco. Até lá, lembramos que o resto do nosso catálogo está convenientemente distribuído em diversos pontos de venda pelo Brasil, e que as compras pelo correio continua valendo.

**05.11.2002** Reforçando: tá atrás dos títulos da Livros do Mal na 48a Feira do Livro de Porto Alegre? Então vá direto às bancas dos nossos pontos de venda oficiais, todos localizados na Ala Verde (o principal corredor da Feira, bem no meio da praça, que cruza a frente do Pavilhão Central):

**Ventura Livros (banca 86)**

**Livraria Bamboletas (banca 74)**

**Livraria Nobel (banca 46)**

**Beco dos Livros (banca 73)**

**Livraria Terceiro Mundo (banca 82)**

**01.11.2002** A Feira do Livro de Porto Alegre começou hoje e vai até o dia 17/11. Nossos livros estão à venda, com descontinho amigo, nas seguintes bancas: **Ventura, Bamboletas, Nobel, Beco dos Livros e Terceiro Mundo**. Não esqueçam que teremos também sessões de autógrafos. Dia 13, às 18h, o Paulo Bullar vem lá de Salvador para autografar o seu Húmus, que tem sido bastante elogiado pelos primeiros leitores.

**01.11.2002** Publicação de Dentes Guardados e Ovelhas que voam se perdem no céu na Itália está prevista para maio de 2003, com direito a festinhas em Milão e Roma. Os livros estão sendo traduzidos por Patrizia di Malta.

**28.10.2002** A publicação das traduções de Dentes guardados e Ovelhas que voam se perdem no céu na Itália está marcada para maio de 2003. Com festinhas de lançamento previstas em Roma e Milão.

**18.10.2002** Os três novos títulos da editora devem estar disponíveis nas livrarias de Porto Alegre e Caxias do Sul a partir da próxima terça, dia 22. Em São Paulo, Rio e pontos de venda dos demais estados, apenas no finalzinho deste mês, ou no início de novembro. O que não impede ninguém de ir encomendando livros em qualquer lugar, o que sempre nos ajuda. E qualquer título, novo ou velho, do nosso catálogo pode ser adquirido a qualquer momento pelo correio. Valeo.

**12.10.2002** Fotos do lançamento de Ou clavículas em Caxias do Sul já estão no ar. Porto-alegrenses, sua hora está chegando. É dia 28 no Ocidente (leia detalhes na notícia anterior).

**04.10.2002** Os três títulos que vamos lançar no final de outubro: Húmus, de Paulo Bullar (contos, BA), Ou clavículas, de Cristiano Baldi (contos, RS) e O livro das cousas que acontecem, de Daniel Pellizzari (fábulas metarrealistas, RS), este último inaugurando a nova coleção da editora, "Tumba do Cânone", dedicada a narrativas de ficção (a outra coleção, "Contra a Capa", seguirá publicando livros de estreia, em qualquer gênero ficcional). Em alguns dias, colocaremos no ar uma página para cada livro, com mais detalhes e imagens das capas. Algumas datas de lançamento e sessões de autógrafos já estão marcadas, confira abaixo. Anote, compareça, venha conhecer os autores, os livros e conversar com a gente.

## LANÇAMENTOS DE LIVROS

O LIVRO DAS COUSAS QUE ACONTECEM, de Daniel Pellizzari

24 de out - PORTO ALEGRE

na Livraria Bamboletas

Centro Comercial Nova Olaria

Rua Lima e Silva, 776, loja 3

Cidade Baixa

a partir das 19h30

OU CLAVÍCULAS, de Cristiano Baldi

11 de out - CAXIAS DO SUL

no Zarabatana Café Bar

Centro Municipal de Cultura Dr. Henrique Ordovás Filho

Rua Luiz Antunes, 312

a partir das 20h

28 de out - PORTO ALEGRE

no Bar Ocidente

R. João Telles, esquina com Osvaldo Aranha

Bom Fim

a partir das 19h



## SESSÕES DE AUTÓGRAFOS NA 48ª FEIRA DO LIVRO DE PORTO ALEGRE

Terça, 12 de novembro

18h – VIDAS CEGAS, de Marcelo Benvenuti

20h – O LIVRO DAS COUSAS QUE ACONTECEM, de Daniel Pellizzari

Quarta, 13 de novembro

18h – OU CLAVÍCULAS, de Cristiano Baldi

18h – HÚMUS, de Paulo Bullar

No pavilhão de autógrafos da Feira do Livro. Praça da Alfândega – Centro de Porto Alegre

**08.09.2002** Se tu acha que a Livros do Mal anda muito quietinha, saiba que vamos lançar **três novos títulos** até o fim de outubro. E também já tem bastante coisa legal encaminhada para publicação em 2003. Mais detalhes nas próximas semanas.

**05.08.2002** Voltamos de São Paulo com dezenas de fotos de amigos e das estreias das peças baseadas no "Dentes Guardados" e no "Ovelhas que voam se perdem no céu". Confirmam na nossa seção de fotinhas. Como era de se esperar, o trabalho do Marião, da Fernanda e de todo o pessoal do Cemitério de Automóveis foi excelente ("genial", diria o moço, se o texto não fosse dele). As peças ficaram lindas, engraçadas, tristes. Dá até vontade de escrever para teatro. Moradores de São Paulo, criem vergonha na cara e vão lá no Centro Cultural, de terça a domingo até 29 de setembro, conferir algumas das 26 peças que o Cemitério está apresentando. O trabalho deles é maravilhoso e merece ser visto.

**30.07.2002** Aproveitando o bom clima e a onda de novidades desta terça chuvosa, aproveitamos para anunciar que os livros Dentes Guardados e Ovelhas que voam se perdem no céu serão traduzidos e publicados na Itália. Se tudo der certo, sai ainda este ano.

**30.07.2002** Quem diria. Vamos a São Paulo na quinta-feira participar de um programa de TV. E já que estaremos lá mesmo, vamos dar uma esticada e aproveitar para assistir à estreia das peças do Marião baseadas no nosso livro! Apareçam lá.

**24.07.2002** O grupo de teatro paulista Cemitério de Automóveis, dos nossos amigos Marião e Fernanda, encenará adaptações teatrais dos livros Dentes Guardados e Ovelhas que voam se perdem no céu. O grupo está realizando de 09 de julho até 29 de setembro, no Centro Cultural de São Paulo, a segunda edição da Mostra de Teatro Cemitério de Automóveis, sempre com dois espetáculos diferentes por noite, com ingressos a preço popular. Aqui você encontra a lista completa das 26 peças que serão apresentadas, com detalhes, datas, horários e informações completas. Nós da Livros do Mal destacamos:

### *DENTES GUARDADOS*

*Sinopse : Adaptação de contos do livro homônimo de Daniel Galera, recente revelação da literatura gaúcha. Pop e moderno, o escritor conta histórias de jovens com expectativas em relação à vida que nem sempre se concretizam. Poético e dolorido.*

*Dias 03, 10, 24 e 31/08*

*07, 14, 21 e 28/09 (Sábados - 19 H - 8 apresentações)*

*Preço Popular (R\$ 1,00) - 10/08*

**OVELHAS QUE VOAM SE PERDEM NO CÉU**

*Sinopse : Adaptação de contos do livro homônimo de Daniel Pellizzari, outra revelação da literatura jovem gaúcha. Existencialista e cruel com seus personagens, Pellizzari fala de solidão, busca de afeto e desespero de maneira original e sedutora.*

*Dias 01, 08, 22 e 29/08*

*05, 12, 19 e 26/09 (Quintas - 21 H - 8 apresentações)*

*Preço Popular (R\$ 1,00) - 08/08*

**19.07.2002** Esqueci de divulgar aqui, mas no dia 13 de julho rolou um lançamento da Livros do Mal em Curitiba, nas Livrarias Curitiba. Aqui está o registro fotográfico.

**31.05.2002** A seção de fotinhas foi atualizada com flashes do lançamento de Vidas cegas e da caravana Livros do Mal para o show do Mogwai no Rio de Janeiro. Avisamos também que o Vidas cegas já foi distribuído para os nossos principais pontos de venda em Porto Alegre, e devem estar aparecendo logo nos pontos dos demais estados.

**29.04.2002** No dia **9 de maio**, quinta-feira, os autores Daniel Galera, Daniel Pellizzari e Marcelo Benvenuti estarão nas **Livrarias Porto** do Shopping Iguatemi, participando da Semana Cultural promovida pela livraria. Galera e Pellizzari autografarão seus livros, respectivamente "Dentes guardados" e "Ovelhas que voam se perdem no céu", que estarão à venda no local. Benvenuti falará sobre "Vidas cegas", seu livro de estreia pela editora Livros do Mal, cujo lançamento oficial ocorrerá no dia 21 de maio (veja notícia abaixo). Os autores também conversarão com o público sobre suas obras, edição independente, literatura e internet. Também estarão presentes neste dia os autores André Takeda ("Clube dos corações solitários" / Conrad Editora) e Marcelo Orozco ("Kurt Cobain - Fragmentos de uma autobiografia" / Conrad Editora). O som ambiente ficará nas mãos de Bruno Galera, que executará o temido setlist do Mal, além de suas preferidas do rock alternativo. Repetindo: é dia 9 de maio, quinta-feira, nas Livrarias Porto do Shopping Iguatemi (Porto Alegre), das 18h30 às 22h.

**08.04.2002** A Livros do Mal tem o prazer de anunciar a próxima obra de seu catálogo: o livro **Vidas Cegas**, do estreante **Marcelo Benvenuti**. A data do **lançamento oficial** já está marcada: dia **21 de maio** de 2002, terça-feira, a partir das 19h, no Bar da Esquina (antigo Filé & Cia), à Rua Jerônimo de Ornellas, 431, Bairro Santana, Porto Alegre/RS. O texto é genial e o livro está uma beleza. Na seção material para imprensa, estão disponíveis imagens em alta resolução da capa do livro e foto do autor, bem como um release em texto.

**04.02.2002** O lançamento dos livros em São Paulo foi um baita sucesso. A **gradidão d'O PINTO a todos que apareceram**, compraram livros ou apenas encheram a cara com a gente. Agradecimento especial ao grande **Marcelino Freire**, que nos ajudou a marcar e divulgar tudo, e nos doou itens de subsistência como papel higiênico, pasta de dente e pão com maionese e queijo. Confirmam imagens desse ultrajante evento na nossa seção de fotinhas. Mas não estivemos em São Paulo apenas para queimar o filme e fazer a social: descolamos uma **distribuidora** que vai colocar nossos livros nas principais livrarias da cidade, e em outras livrarias no Rio de Janeiro e Belo Horizonte. Aguardem alguns dias, que Dentes Guardados e Ovelhas que Voam se Perdem no Céu devem estar pintando

nas **prateleiras sudeste brasileiro**. Em breve, divulgaremos na nossa seção pontos de venda todos os locais em que os livros estão disponíveis fora de Porto Alegre. No momento em que esta notinha é publicada, eles já podem ser adquiridos pelas lojas físicas e virtuais das livrarias FNAC e Cultura.

**02.01.2002 Confirmado: lançamento** de Dentes Guardados, de Daniel Galera, e Ovelhas que Voam se Perdem no Céu, de Daniel Pellizzari, **em São Paulo, no dia 29 de janeiro de 2002, no Bar Filial, Vila Madalena** (Rua Fidalga, 254), **às 19h**. Compareçam para nos conhecer, beber, comprar os livros, aquela coisa toda.

**10.12.2001** Com a primeira tiragem de 600 exemplares de cada livro quase esgotada em Porto Alegre, a Livros do Mal tem prazer de anunciar que vai reimprimir seus títulos de estreia - Dentes Guardados, de Daniel Galera, e Ovelhas que Voam se Perdem no Céu, de Daniel Pellizzari - em janeiro de 2002. A nova tiragem dos livros estará destinada principalmente aos demais estados do Brasil, fora do RS. Está previsto um **lançamento dos dois livros em São Paulo**, capital, no bar Filial (Vila Madalena), no dia **29 de janeiro**.

**22.10.2001** Estaremos na **Feira do Livro de Porto Alegre**, que ocorre a partir de 26 de outubro:

1) Daniel Galera e Daniel Pellizzari farão uma **sessão de autógrafos no dia 2 de novembro, às 16h**. Livros à venda, dedicatórias constrangedoras, clima de dignidade artística, piadas internas e emoção guei. Apareçam, tche.

2) No dia **3 de novembro, às 9h30**, Daniel Galera vai participar de uma **mesa-redonda** chamada *Novas mídias: concorrentes ou aliados?*, dentro do Encontro de Escritores e Ilustradores de Literatura Infantil e Juvenil.

3) Daniel Galera e Daniel Pellizzari serão ministrantes de uma **oficina de Criação Literária**, nos dias **3 e 4 de novembro, das 14h às 17h**. A turma será limitada a 10 participantes maiores de 16 anos (de preferência com alguma prática na escrita), e as inscrições devem ser feitas pela homepage do projeto Labirinto da Palavra, do Palco Habitasul. O objetivo é explorar a criatividade literária com exercícios suprimas que envolverão imagens de seres decapitados e musiquinhas do Mogwai, entre outras diversões. Ao final de cada sessão, um bate-papo informal sobre criação artística, literatura e dignidade humana. Participe!

E os nossos livros poderão ser comprados nas bancas da Ventura Livros, Livraria Nobel, Bamboletras e Beco dos Livros.

**22.10.2001** No dia **26 de outubro, às 19h**, Galera e Mojo participarão como convidados do **Eaí? Talk Show** especial da Feira do Livro, em um palco montado na Praça da Alfândega. Além de bate-papo com os dois autores, vai ter shows do Flu e Marcelo Birck. Se você quer saber algo sobre nossos livros ou apenas indagar sobre o segredo de nosso imensurável sex appeal, apareça e faça suas perguntas.

**21.10.2001** Oba, temos dois novos pontos de venda em Porto Alegre, moçada! São eles: **Livraria Nobel**, convenientemente situada no Bom Fim (Fernandes Vieira, 639), e **Bamboletras**, oportunamente situada no Centro Comercial Nova Olaria (Lima e Silva, 776, loja 3). Duas livrarias trimmassa que você deve conhecer.

**03.10.2001** A Livros do Mal começa a dar as caras na mídia. Os jornais gaúchos Zero Hora e Correio do Povo tiveram materinhas sobre a estreia da editora nas suas edições de 1/10/2001. Duas matérias bem legais foram publicadas nos sites NO. (por Helena Aragão) e Interface (por Danilo Fantinel e Bárbara Nickel).

**15.09.2001** O coquetel de lançamento da Livros do Mal está marcado para o dia **1 de outubro, às 19h30, no Garagem Hermética** (Rua Barros Cassal, 386, Porto Alegre). Será exibido na ocasião o nosso primeiro **Védeo do Mal**, em comemoração à estreia da editora. Não perca, o vídeo ficou ducaralho.

**15.09.2001** A Livros do Mal já tem **dois pontos de venda confirmados em Porto Alegre**: a Livraria Ventura (Rua dos Andradas, 1332, loja D, Centro) e a Livraria da Usina (lá na Usina do Gasômetro). O preço dos livros é de R\$12 cada. Também já é certo que estaremos na Feira do Livro, na barraca da Ventura, e em sessões de autógrafo com data a confirmar.

**11.09.2001** Os livros Dentes Guardados, de Daniel Galera, e Ovelhas que Voam se Perdem no Céu, de Daniel Pellizzari, ficaram prontos ao mesmo tempo em que Nova Iorque era atacada.

(último acesso em 10 de outubro de 2014)

<http://www.cabrapreta.org/ldm/noticias.html>

## Entrevista com o Livro do Mal

Speculum (site) – dezembro de 2001 – Alter Breitenbach

Uma turma do Sul, mais especificamente de Porto Alegre, quer revolucionar a literatura brasileira. Mas nada de tomar a força. O lema é a qualidade. O Speculum.art.br foi conversar com eles para saber exatamente do que se trata.

**Speculum.art.br** - A Livros do Mal surgiu como uma editora destinada a publicar autores que já vinham fazendo algum trabalho literário e com bom alcance de leitores, principalmente pelo COL (Cardoso OnLine - zine distribuído por e-mail). Os zines são de uma leitura descompromissada o que difere do livro. Que tipo de público-leitor a Livros do Mal pretende alcançar e o que espera do seu leitor?

**Mojo** - Não concordo que os zines são necessariamente uma leitura descompromissada. Acho que o compromisso está no leitor, e não na mídia. Claro que cada mídia tende a direcionar um certo tipo de leitura, mas na verdade quem dá a palavra final sobre a quantidade de atenção que será dedicada é o leitor e sua preguiça ou entusiasmo.

Sobre o público-alvo, não tenho uma visão definida sobre isso, e não é algo com que eu me importe. quem comprar e ler os livros é público-alvo. Tanto faz. O interessante é tornar o nosso trabalho disponível ao maior número de pessoas que nos for possível, sem pensar muito em seu perfil e coisas do tipo. O que eu espero do leitor? que ele leia os livros. Só isso. O resto foge da minha alçada.

**Speculum** - A aceitação dos trabalhos via internet funcionava bem, e havia com um grande número de leitores. Por que não publicar os trabalhos exclusivamente na internet? Ou o livro ainda é um objetivo que permeia a cabeça de novos escritores?

**Mojo** - Para textos hardcopy (que podem ser impressos ou lidos na tela sem prejuízo algum na fruição, ao contrário dos softcopy, feitos especialmente para um ambiente multimídia, como hipertextos que utilizam recursos de som e leitura não-linear, etc), a internet é melhor como meio de divulgação e formação de público do que como suporte. O códice ainda é o rei na literatura, por vários motivos. Tem a relação física com o livro, a coisa de folhear as páginas, sentir o cheiro do papel, a portabilidade, a sensação de intimidade com a obra, enfim, essas coisas difíceis de serem reproduzidas por pixels piscando em um monitor. Eu gosto de ler no monitor, não tenho nenhum problema com isso, e gosto também da ideia de e-books. Mesmo assim, ainda prefiro livros tradicionais.

**Speculum** - Percebe-se a intenção de publicar novos autores, de abrir caminhos para alguns que estão começando pelas veredas literárias. A saída para esta nova geração, se é que se pode dizer assim, é a formação de cooperativas na qual todos se ajudam e publicam, além de utilizar-se de recursos legais para conseguir chegar a publicação do seu trabalho?

**Mojo** - No caso específico da Livros do Mal, o engraçado é que não podemos dizer que criamos a cooperativa porque as editoras grandes não nos aceitavam. Em primeiro lugar, nunca mandamos originais para nenhuma delas, e inclusive já tínhamos sido sondados por algumas. Foi mais a vontade

de fazer um trabalho totalmente autoral. Uma mistura de idealismo com obsessão por controle, mesmo. Temos toda uma proposta estética na Livros do Mal, coisa que não encontramos em nenhuma editora do país, com a exceção honrosa da ciência do acidente, de São Paulo, que considero uma espécie de irmã mais velha. Não que o trabalho dessas editoras me desagrade por completo, mas pelo menos para começar eu queria que fosse tudo em família. Como perder a virgindade na cama dos pais.

Falando genericamente, sem dúvida a iniciativa independente é um caminho importante para os novos autores, e nem sempre precisa contar com apoio do poder público. A prefeitura de Porto Alegre foi importante no lançamento da nossa editora, mas a Livros do Mal existiria com ou sem Fumproarte, porque estávamos dispostos a isso e nos organizamos para que as coisas se materializassem. O apoio do poder público e de entidades privadas é sempre bem-vindo, desde que não contrarie interesses ou princípios da editora/cooperativa/seja lá que nome as pessoas inventem para o que querem fazer. O importante, a meu ver, é não ter pressa. É esperar um nível mínimo de maturação do trabalho, e então partir pro abraço de maneira consciente, com um plano esquematizado. O que não pode é ficar eternamente naquele esquema de reclamar ninguém me ama, ninguém me publica, não me dão espaço. Esse tipo de postura em novos autores é lamentável, um chororô que indica total falta de dignidade artística e existencial. Não tem espaço? vai lá e cava, colega. Vai na praça e mostra teu trabalho. Espera um tempo. Trabalha nisso. Um dia engrena.

**Speculum** - Já existe outro projeto de publicação em andamento?

**Mojo** - Sim, temos um título já confirmado para o ano que vem, mas não posso comentar muito sobre ele a pedido do autor. Alguns escritores, conhecidos, nem tanto e totalmente desconhecidos já entraram em contato com a gente, mas só vamos poder fuçar em originais a partir do ano que vem, quando pretendemos lançar uns quatro ou seis títulos.

**Speculum** - Teu livro é uma coletânea de contos. Estes contos foram escritos em momentos diferentes da tua vida, ou escreveu especialmente pro livro? Sendo uma seleta, que critério utilizastes para seleccioná-los?

**Mojo** - São contos escritos entre 1996 e 2001. Cinco anos com trolhocentos momentos bem diversos entre si, mas que de certa forma mantém alguns posicionamentos básicos. Não sei se isso é bom ou ruim, é só algo que percebi agora pensando sobre a tua pergunta. Pra selecionar eu fui na intuição, mesmo. Quero esse, esse é legal, esse aqui, hmm, talvez. Nesse esquema. Pensei em manter uma unidade temática e "climática", com poucas quebras, apesar de variar muito na forma. Foi mais ou menos por aí. Já tenho outro livro de contos quase na metade, com um clima e uma proposta um pouco diferentes.

**Speculum** - Durante a leitura percebi que a solidão e, por vezes, o universo da criança, são temas recorrentes... existe alguma motivo para escrever sobre tais temas?

**Mojo** - Uma coisa que eu percebo desde pequeno é que, principalmente no meio urbano ocidental(izado), as pessoas tendem a ser extremamente solitárias, mesmo aquelas que estão sempre com um grupo ao seu redor, que parece uma tentativa de ganhar materialidade. Isso me

parece fruto de graves problemas de comunicação, de muralhas entre as pessoas causadas por trocentas coisas que eu tento expressar em vários de meus contos. Dizem que todo autor tem um tema recorrente que trabalha de mil maneiras, e se isso for verdade esse deve ser o meu. Sobre o universo infantil, nunca tinha percebido que ele aparece com certa frequência, mas é verdade. Talvez a explicação esteja no fato de eu ter começado este parágrafo com "uma coisa que eu percebo desde pequeno".

**Speculum** - Qual foi o melhor conto que você não escreveu? E o melhor livro que você não leu?

**Mojo** - O melhor conto que eu não escrevi tem dez linhas e foi minha despedida da literatura como tentativa de me comunicar com o mundo. Depois que o publiquei fui viver até a morte em uma caverna no Nepal, e de vez em quando olho para meu único pertence (uma foto do escritor russo Daniil Kharms) e penso "te peguei, hein?" com a réstia de autoconsciência que me sobra.

O melhor livro que eu não li talvez exista e se chame 'Lanark', de Alasdair Gray. Mas ele também pode ser uma merda, então prefiro pular esta pergunta ao invés de começar outra divagação.

**Speculum** - Como veem a atual literatura brasileira? Há algum autor que mereça reconhecimento?

**Mojo** - O renascimento do conto é algo que me entusiasma até por egoísmo, já que é minha forma narrativa preferida tanto como autor quanto como leitor. Pelo que percebo e leio, a literatura brasileira está em uma curva ascendente de qualidade que vai explodir mais ou menos na metade ou final desta década. Se vai ter muitos leitores eu não sei, mas que autores de qualidade vão estar em todos os cantos eu não tenho dúvidas.

Autores contemporâneos que mereçam reconhecimento? dá pra começar pelo Nelson de Oliveira, que já cometeu diversas pequenas obras-primas do conto. Tem o Valêncio Xavier, que nos últimos anos ganhou um pouco mais de mídia mas ainda não é saudado como deveria. Tem a Hilda Hilst, a quem só estão dando atenção agora, no fim da vida. Existem grandes autores que já morreram e quase ninguém leu ou ao menos sabe que existiram, como o Campos de Carvalho. Tem gente como o Marcelo Benvenuti se destacando entre o monte de porqueiras que tentam se vender como literatura na internet. Autores bons não faltam neste país. Talvez o que falte sejam leitores à altura.

(último acesso em 10 de outubro de 2014)

[http://www.cabrapreta.org/ldm/clip\\_speculu2.html](http://www.cabrapreta.org/ldm/clip_speculu2.html)

## O caminho das pedras ou as pedras do caminho

Posfácio (site) – 26 de fevereiro de 2013 – Lu Thomé

Para muitas pessoas, o mercado editorial possui uma aura de luxo, glamour, fama e dinheiro (ou uma suíte no Copacabana Palace e muita champanhe). Nada contra o romantismo. Mas publicar livros vai além disso. Muito além. Exige trabalho se, nesta história, o protagonista estiver no lugar do escritor. Escrever pede inspiração, mas é penoso e dói às vezes (se for muito fácil, sem exigir transpiração, pode ter certeza que você está fazendo outra coisa: psicografia e não literatura). E não se esqueça dos 10% de direitos autorais. Só 10% (mas falarei sobre pouco dinheiro em uma coluna futura). Agora, se o personagem estiver no lugar do editor, é ainda mais complicado. Pois exige dinheiro para investir, compromissos fiscais e contábeis, relações com livrarias e porcentagens altas e, no meio de tudo isso (especialmente se for um pequeno editor), selecionar originais para futuros lançamentos. Ou seja: fazer todo o trabalho sozinho.

Assim, me perguntaram (foi o Volcof que me deu a ideia): qual o caminho das pedras para publicar um livro? Eu reformularia a questão. Ficaria desta forma: quais são as pedras do caminho editorial que você pode desviar para tentar publicar um livro.

**Primeira pedra:** todo mundo escreve. Todo mundo acha que as editoras possuem uma certa obrigação de publicar o seu livro. Exagero meu? Não, isso fica muito claro quando o autor recebe uma negativa. A concorrência é grande. O primeiro passo é se diferenciar. Lembro que uma vez, participava de um debate em Porto Alegre sobre Internet. Caímos no assunto de publicação de livros. E eu defendi que um escritor deveria usar sua criatividade a serviço do mercado (ou seja, entregar um livro desejado pelos leitores). Especialmente se o objetivo fosse entrar neste mercado. Fui muito criticada (inclusive um senhor autor levantou e saiu da sala). Oras: o escritor quer escrever o que tiver na cabeça, quer ser editado a qualquer custo e ainda quer que a editora venda (e muito) o seu livro? O mercado não é jardim da infância.

**Segunda pedra:** sangue e suor. Não é fácil ser publicado. Mesmo aqueles que são milagrosamente descobertos (ou sagazmente descobertos, como o caso da brasileira que escreveu em inglês e foi contratada pela Random House – [leia a matéria](#) da Raquel Cozer na Folha de SP) tiveram algum processo criativo envolvido (para o caso de você não conhecer nenhum editor). É complicado dizer “faça isso ou faça aquilo” para que alguém descubra como ser original e se destacar. Mas posso dizer o que não fazer: não mande seu original por e-mail, na madrugada, para um editor que você não conhece e que, possivelmente, tem mais coisas para fazer do que ler as centenas de originais não solicitados que chegam por e-mail. E importante: se a editora fizer uma “queridice” e explicar na página de contato que recebe originais por e-mail e que responderá aqueles (e somente aqueles) que tiver interesse (vá que por um milagre do Menino Jesus o editor descubra um original bom na caixa de entrada) não fique escrevendo e-mails e mais e-mails exigindo uma resposta de confirmação. “Vocês receberam meu e-mail? Receberam? Receberam?”. Geralmente tenho vontade de responder: “Sim, e acabei de deletá-lo”. Não gosto de quem abusa da minha boa vontade.

**Terceira pedra:** então fazer o quê? O QUÊÊÊÊÊÊÊ? “Sou um desconhecido.” Faça-se conhecer. Escreva textos e artigos para sites e publicações. Vá aos eventos das editoras, conheça pessoalmente os editores e se familiarize com o catálogo (muita gente quer ser editado, mas nunca seguiu um



livro desta ou daquela editora nas mãos). Esteja presente nas redes sociais (isso é essencial hoje em dia). Mas resista à tentação de adicionar meio mundo e mandar, três vezes por dia, seus textos (“Fulano, lê e curta meu texto aí?”). Também não precisa entrar no Facebook para me dizer o quanto meu filho é lindo (ele é e eu já sei disso). Escritor chato e inédito não é editado. Deixe para ficar chato quando você estiver consagrado.

**Quarta pedra:** inverter a lógica. Hoje em dia, muitos livros percorrem o caminho inverso. Primeiro são descobertos pelos leitores e, depois, encontram uma casa editorial para chamar de sua. Este pode ser um caminho. Ou se o seu interesse é a auto publicação vale ficar atento à editora ou prestador de serviço escolhido. Ele deve valorizar o livro como produto (bem feito graficamente, com edição, revisão e boa impressão). E deve garantir uma distribuição e logística. Livro que não está nas prateleiras das livrarias (ou ebook que não está nas livrarias virtuais) é livro que não existe.

Existem muitas outras pedras que você vai descobrir ao longo do caminho ou não. Mas uma coisa deve ficar clara: o mercado editorial não é para todo mundo. Você poderá ouvir muitos “nãos” o resto da vida e nunca ouvir um “sim”. Isso pode acontecer. Não estou dizendo para desistir. Os perseverantes e bons (de novo, os perseverantes e BONS) conseguirão.

Mais do que boa sorte desejo “bom trabalho”!

Na **Página 28** de *Essa coisa brilhante que é a chuva*, de Cíntia Moscovich:

*“E o pai riu, um riso que a menina adorava, e o pai levantou da cadeira e correu com as pernas peludas jogando areia para todos os lados, até naquelas moças deitadas nas toalhas coloridas, e, já pisando na espuminha da beira, estendeu os braços e pegou as mãos da mãe e abraçou-a dum jeito de marido. E os dois avançaram, simulando covardia, e a água estourava neles, e a mãe, de repente desgarrada, se enfiou debaixo de uma onda, o torso bonito feito o de um peixe, e saiu do outro lado luzindo de molhada e de sal, e as ondas batendo nas pernas do pai, o corpo forte feito um casco de navio. A menina gostou, porque os dois estavam se divertindo, porque era ela, no final das contas, que havia trazido os pais para a praia.*

*O pai saiu do mar e veio até ela, o corpo pingando água, os cabelos já duros do sal, e estendeu a mão, os dedos como âncoras que prendiam as coisas em seus lugares, e disse: “Vem, filhinha, vem, amada do pai”. A menina fez um esforço por dentro, se ergueu de um pulo, apanhou a planonada, sacudiu a areia da bunda, estufou o peito que nem um nadador e foi caminhando com o pai em direção ao mar.”*

*Lu Thomé é jornalista, escritora e sócia da Não Editora ([www.naoeditora.com.br](http://www.naoeditora.com.br)). Atua profissionalmente como assessora de imprensa em sua empresa, o Estúdio de Conteúdo. Organiza o Gauchão de Literatura e a Copa de Literatura Brasileira e idealizou o Sport Club Literatura. É mãe do Lucas.*

(último acesso em 10 de outubro de 2014)

<http://www.posfacio.com.br/2013/02/26/o-caminho-das-pedras-ou-as-pedras-do-caminho/>

**Livros da Não citados por Marcelino Freire**

Não Editora (site) – 31 de março de 08 – Não Editora

O escritor pernambucano radicado em São Paulo – Marcelino Freire – esteve em Porto Alegre para participar do FestiPoa Literária.

Depois de várias participações no festival e de dividir eventos com os autores da Não, Marcelino fez questão de voltar para São Paulo com um exemplar de *A virgem que não conhecia Picasso* e um de *Azar do personagem*, ambos devidamente autografados.

Após o evento, o vencedor do prêmio Jabuti (2006 – livro *Contos negreiros*) postou no seu blogue [eraOditto](#) um comentário sobre a editora e os autores.

(último acesso em 10 de outubro de 2014)

<http://www.naoeditora.com.br/novidades/marcelino-freire-se-encanta-com-livros-da-nao/>

## O ambiente literário e a inexistência da poeta que era mulher de verdade

Sul21 (jornal) – 25 de fevereiro de 2013 – Ronaldo Augusto

É conhecida – para os mais sensíveis talvez até demasiadamente – a afirmação do poeta Ezra Pound segundo a qual há uma classe de autores que, a rigor, não existe, porque, na verdade, é o ambiente literário que lhe confere uma existência. O meio literário (revistas especializadas, jornalismo cultural, concursos, prêmios, feiras, editoras...) constitui e fortalece, hoje, a recepção tolerante com formas medianas de literatura; em atenção à comunicabilidade transigente com a pressa e com o diluimento das ideias, a regra é não dar assunto ao *difficil*. De outra parte, a precipitação para os espécimes dessa literatura que qualquer indivíduo pode “acessar” – nesse saco entra, inclusive, a poesia, tida e havida, entre as artes da palavra, como a mais inacessível – merecerá crédito só até o momento em que deixar de ser vantajosa para o jornalismo a serviço de grupos editoriais mais poderosos. Todavia, a dinâmica que põe em ação todo esse esquema amplia tanto as chances de sobrevivência, quanto de aniquilamento do nosso virtual autor. De resto, o quadro em movimento da produção brasileira, seja em poesia, seja em prosa, desenhado pelos interesses do meio (mercado) literário, funciona apenas para canonizar esse mesmo ambiente e, por consequência, transferir autoridade às suas escolhas. O objeto da consagração não é senão algo que fica a caminho, um mero acidente. A partir dessa ótica, a bola da vez (para usar um jargão oriundo da especulação financeira) atende pelo nome de Angélica Freitas. E o que se lê em seu segundo conjunto de poemas?

*Um útero é do tamanho de um punho* dá a impressão de ser menos histérico do que histriônico; a poeta se dispõe a desentranhar – sublinhando as imposturas – de um determinado repertório de controle, codificado e sedimentado no tempo e no teatro social, alguns índices de surpresa subversiva e de autoria paródica. O gesto se justificaria, não fosse pelo fato de que a autonomia da linguagem de que a autora se serve é relegada, nesse embate, a um plano secundário, acessório. Em outras palavras, o gesticulatório assume o lugar do gesto. Em termos etimológicos o qualificativo “histérico”, como se sabe, “diz respeito ao útero, às afecções do útero”. Mas a poeta o toma como tema *fake* do seu conjunto de poemas levando-o ao limite da saturação e denunciando, em tom de absurdo tolicionário, a crise do histérico, enquanto linha transversa, no interior da sociedade, da ideologia, da história e da cultura, quando o que está em causa, nos discursos dessas categorias, é a representação e a explicação dos dilemas e desejos da mulher contemporânea.

Angélica Freitas se aventura por uma linguagem que, graças ao ridículo que a atravessa – onde se vê implicada enquanto revela suas entranhas, e a partir de uma pretensa agilidade facultada como vantagem pelo “pós-tudo” da cultura do espetáculo –, parece lhe permitir a capacidade de escapar a uma restritiva e reativa poética do feminismo ou do feminino. Seus poemas, infensos ao correto discurso de gênero, fazem as vezes de um conjunto de tiradas meio misóginas e intramuros, metacrítica de comadre perversa e pervertida (“*amélia que era a mulher de verdade/ fugiu com a mulher barbada*”)<sup>2</sup>. Notar ainda, no título da obra, a coincidência assonante entre *útero/punho* evocativa de uma série de clichês que reificam uma analogia semântica entre os termos e onde o feminino se reprega sobre si mesmo concentrando uma força, um contragolpe, votado a nocautear ou neutralizar o masculino em registro caricato.

Essa decisão por não levar a sério – em benefício de uma imaginada “relação divertida” com – uma questão de gênero *tout court* (confira o leitor, a esse propósito, o poema “Mulher depressa”, página 37), decisão que, à primeira vista, teria a seu favor a possibilidade de engendrar interpretações mais desanuviadas a respeito de assunto ainda tão controverso, acaba por conduzir Angélica Freitas a soluções superficiais de linguagem que, sem demora, vão se diluindo no mesmo ritmo com que aparentemente se indispõem com a estupidificação que cerca o imaginário referente ao feminino. O que acontece é que *Um útero é do tamanho de um punho* está calcado sobre um conjunto de recursos tão inovadores quanto o velho pós-moderno, fonte principal deles, o possa permitir – sim, esse mesmo pós-moderno que, definido por alguns autores como uma forma de *ecletismo retrô*, conferiu relevância à subalterna prática do virtuosismo técnico baseado na interferência ou no decalque irônico dos modelos, alçando-o à categoria de *releitura*. Vejamos, a partir dessa perspectiva, alguns dos elementos estéticos de apoio à consecução da poética (sei que o termo soa excessivo) que Angélica Freitas experimenta no livro em causa.

Começo pelo *minimalismo* paupérrimo do seu texto. Ainda que produto de artifício construtivo, essa restrição de elementos discursivos – destilação de expedientes linguísticos do banal cujo ritmo esbarra num inepto versilibrismo de fachada – faz, quando muito, homenagem acrítica ao fraseado comunicativo das redes sociais e da música pulverizado dos 140 caracteres; seu texto se limita com o *fait accompli* do rumor interminável das postagens, esse código volátil como as transações bancárias cuja lengalenga se converte em moeda sem lastro (“*uma mulher gorda/ incomoda muita gente/ uma mulher gorda e bêbada/ incomoda muito mais*”; [...] “*alguém quer saber o que é metonímia/ abre uma página na wikipédia*”). Incorporando à análise uma elevada dose de boa vontade pode-se dizer que Angélica Freitas se contenta em fazer pouco do parco e do parvo. Para o mínimo de consequência, uma medida mínima recomendada de esforço.

Depois vem a colagem, ou melhor, o colecionismo serial a partir de fontes da cibercultura como marca textual, a par de ser testemunho geracional e credencial com que se efetivam muitas reputações literárias de agora-agora. *Um útero é do tamanho de um punho* se esboja numa febricitante expropriação digital de ninharias (“*a mulher pensa com o coração/ a mulher pensa de outra maneira/ a mulher pensa em nada ou em algo muito semelhante/ a mulher pensa será em compras talvez...*”); expropriação que, a pretexto de ressignificar ou de virar ao avesso todo esse bagaço de sentenças fastidiosas, só se esgota em si mesma. A fruição, entre maníaca e minuciosa, de simplesmente recortar e colecionar tais anônimos bibelôs verbais faz com que as relações que pudéssemos extrair dessa seleta ordinária se tornem menos importantes do que ela.

Por fim, apenas mais esse elemento: o pop. Angélica Freitas acena francamente ao território tão esperto quanto anódino da cultura pop, seja por sua mundanidade desbragada a ponto de se configurar em um Mumbo-Jumbo (*nonsense*) de homem/mulher branco/branca, seja por seu apelo cínico à realidade mediada inflacionariamente pelos signos. A poeta, em sua condição espiritual, às vezes, me parece a versão de saias do Chacrinha, o Velho Guerreiro e sua buzina (“*é uma amiga minha/ é a filha da minha mãe/ é a mulher maravilha/ do carnaval de 79*”), e se eu quisesse prosseguir com outra analogia estapafúrdia, diria que Angélica Freitas, entre iconoclasta e pós-

utópica, afivela a máscara de um Aquiles sem ira nem bandeira, mas que mudara de sexo porque seu Hades já não era mais aquele; perdera a graça; a virilidade pela esterilidade (“*e mesmo no escuro sei que estou dormindo comigo/ e quem quiser dormir comigo vai ter que dormir do lado*”).

Interessa ao pop descobrir o interdito, a cifra de outra atitude criativa, em tudo que se considera indigno de atenção e, ainda menos, próprio da arte ou da alta cultura. Subjaz ao discurso histriônico de *Um útero é do tamanho de um punho* um caráter duchampiano, referência onde se enraíza, sem chance de escape, a (pop) arte desde a década de 1960 até agora. Para a poeta Angélica Freitas e, do mesmo modo, para o pop, as ideias e as mitologias parecem melhores quanto mais vulgares e baratas se afigurem. Ainda nos encontramos na órbita larga, expansiva e já bastante exaurida dos *ready-made* que Octavio Paz descreve assim: “[...] são objetos anônimos que o gesto gratuito do artista, pelo único fato de escolhê-los, converte em obra de arte”<sup>3</sup>. Obviamente o interesse de Angélica Freitas não é poético, talvez seja, no máximo, crítico e vagamente – ou, melhor dizendo, a contragosto – político.

*Um útero é do tamanho de um punho*, não obstante a virtude de ser um livro de poemas com um “tema de fundo” e, ao mesmo tempo, de apostar nas formas da redundância como invariante discursiva, coisa nada comum no acervo das obras poéticas de nossa tradição, tem, infelizmente, contra si, a metamorfose do risco calculado de sua antilira em uma espécie de *stand-up* poético cujo entressorriso fleumático, carregado de trocadilhos frívolos (que, aliás, acompanham a poeta desde o seu primeiro livro em cuja cobertura lê-se a seguinte puerilidade linguística: *Rilke Shake*), faz limite com o senso comum reacionário, em tom pastel, e nada inventivo da badalada Geração 00. Distração pachorrenta, inercial; congenial ao escopo do espírito desse leitor indolente para quem o simples cotejar de links substitui qualquer chance de interpretação mais radical.

Restaria avançar uma ou duas ideias sobre a consagração fulminante de Angélica Freitas, afinal, seu percurso poético público abarca apenas cinco anos de atividade. O lastro da simpatia pessoal e profissional; as boas relações com os despachantes dos grupos de mando, tanto do mercado editorial supostamente interessado no fascínio artístico, quanto do jornalismo cultural; os contatos de mútuo prestígio que ratificam o traço endogâmico da poesia contemporânea; enfim, esses itens perfeitamente secundários no que concerne à fruição do poema são, de fato, secundários, porém não irrelevantes – principalmente para o caso em tela. E importam ser questionados e referidos aqui como insumos para debates vindouros, justamente porque, ao menos para as circunstâncias atuais, se tornaram mais relevantes ou indispensáveis do que a qualidade estética em si mesma.

Mas Angélica Freitas é uma vencedora, um fenômeno, uma irrupção. Aliás, aqueles que até há pouco se diziam suspeitos porque sempre elogiaram a poeta e amiga (profetizando “contra tudo e contra todos”), começam a se sentir mais aliviados, pois como já alardearam publicamente, não são mais apenas eles a fazer isso; agora é a própria *Folha de São Paulo*<sup>4</sup> quem o afirma. Pano rápido. Diante de tal façanha qualquer reação crítica será tachada de revanchista ou invejosa. Apesar disso, deixo registrada aqui a minha contribuição.<sup>5</sup>

*Ronald Augusto nasceu em Rio Grande (RS) a 04 de agosto de 1961. Poeta, músico, letrista e crítico de poesia. É autor de, entre outros, Homem ao Rubro (1983), Puya (1987), Kânhamo (1987), Vá de Valha (1992), Confissões Aplicadas (2004), No Assoalho Duro (2007), Cair de Costas (2012) e Decupagens Assim (2012). Dá expediente no blog [www.poesia-pau.blogspot.com](http://www.poesia-pau.blogspot.com) e é diretor associado do website [www.sibila.com.br](http://www.sibila.com.br)*

<sup>2</sup> Todas as citações em itálico, as entre parênteses e aspas, que aparecem no corpo deste texto são excertos de poemas extraídos de *Um útero é do tamanho de um punho* / Angélica Freitas, São Paulo: Cosac Naify, 2012.

<sup>3</sup> PAZ, Octavio. *Marcel Duchamp ou O castelo da Pureza*. São Paulo: Perspectiva, 2008. p. 23

<sup>4</sup> Disponível em <http://www1.folha.uol.com.br/ilustrada/1208066-ilustrada-destaca-os-principais-nomes-da-cultura-de-2012-e-quem-ainda-vem-por-ai.shtml>

<sup>5</sup> Ver também outro texto que procura ampliar o debate sobre o caso Angélica Freitas para além dos limites do simplesmente laudatório: <http://sibila.com.br/novos-e-criticos/feminismo-ralo-serve-a-interesses-comerciais-imediatistas/9194>

(último acesso em 10 de outubro de 2014)

<http://www.sul21.com.br/jornal/o-ambiente-literario-e-a-inexistencia-da-poeta-que-era-mulher-de-verdade/>

## **Ficção, compadrio e as tias - Beatriz Resende e Alcir Pécora**

Blog do IMS (site) – 04 de abril de 2011 - IMS

Neste terceiro debate da seção "Desentendimento", os críticos literários **Beatriz Resende** e **Alcir Pécora** refletem sobre a literatura brasileira contemporânea. A mediação ficou a cargo de **Paulo Roberto Pires**, editor da revista *serrote*. A cada mês, o leitor encontrará no blog um debate em vídeo em que os convidados apresentam opiniões divergentes sobre um tema proposto pela revista *serrote*.

### **Blocos I e II**

Ao pensar sobre o panorama da literatura contemporânea não apenas brasileira, Alcir Pécora afirma que o americano Paul Auster é um autor medíocre, que vive "da tentativa canhestra de parecer engajado". Pécora refere-se especificamente ao romance *Invisível*, em que Auster estaria reelaborando questões como o "colonialismo de má consciência" ou "refazendo lugares-comuns e produzindo um romanesco do incesto". Em seguida, o alemão Bernhard Schlink é visto com reservas pelo crítico. Seu famoso livro *O leitor* operaria um tema grave (o nazismo) para criar, no fundo, uma história detetivesca permeada por clichês. Esses são dois exemplos em que Pécora identifica um esgotamento do discurso ficcional.

No bloco seguinte, Beatriz Resende chama a atenção para o risco de comparar autores de origens literárias diferentes, uma vez que haveria um confronto desigual de produção. E diz acreditar não ser mais possível haver uma literatura nacional, uma vez que o escritor está sempre sujeito a contaminações de diversas técnicas e linguagens. Já Pécora reafirma ver a impossibilidade de criação de uma nova literatura. E desautoriza o rótulo Geração 90 atribuído a um grupo de escritores paulistas, já que seus autores não teriam promovido uma ruptura verdadeira com modelos anteriores.

Bloco I: <http://vimeo.com/21932405>

Bloco II: <http://vimeo.com/21934514>

### **Blocos III e IV**

Depois das restrições feitas à Geração 90 e ao corporativismo entre os escritores brasileiros, o terceiro segmento avança esse debate. Ambos os críticos condenam a ausência do embate de ideias entre os autores e a relação de cumplicidade que mantêm. "O lugar da literatura virou o lugar das tias", diz Pécora. Para Beatriz Resende, além de alguns grupos combinarem elogios mútuos, chegam a formar "gangues", que podem isolar um escritor da mídia.

No quarto bloco, os debatedores refletem sobre um tema crucial: a oposição entre estímulos para o consumo de livros e mecanismos para a formação de leitores. O papel da crítica e da universidade para pensar a literatura contemporânea é o tema que fecha o encontro.

Bloco III: <http://vimeo.com/21937291>

Bloco IV: <http://vimeo.com/21937781>

(último acesso em 10 de outubro de 2014)

<http://www.blogdoims.com.br/ims/ficcao-compadrio-e-as-tias-beatriz-resende-e-alcir-pecora>

## **Autores reagem a comentários de críticos em debate no IMS**

O Globo (jornal) – 23 de abril de 2011 – Miguel Conde

Um debate entre os críticos Alcir Pécora e Beatriz Resende publicado no último dia 4 pelo blog do Instituto Moreira Salles irritou escritores brasileiros e desencadeou em blogs e redes sociais uma discussão à qual a própria Beatriz reagiu esta semana anunciando no Facebook que não vai mais escrever sobre literatura contemporânea, da qual se tornou na última década uma das mais conhecidas pesquisadoras no país: “Me enchi desses autores contemporâneos. Vou voltar para o velho Lima, Machado, Guimarães Rosa. Não tem erro e não chateiam ninguém. Se quiser ser moderna, falo de Sarah Kane e outros mortos que já sossegaram o ego.”

É também recorrendo ao campo semântico da encheção e seus variantes mais ou menos polidos que escritores reagem às acusações de compadrio feitas durante o debate do IMS e resumidas de modo mais expressivo por Pécora na frase “O espaço da literatura virou o lugar das tias”, referência a um clima de congratulamento mútuo que predominaria no meio literário nacional.

— Tias tomam chá e bufam como eles bufavam lá — diz Marcelino Freire, ganhador do Prêmio Jabuti em 2006 pelo livro “Contos negreiros” (Record). — Nós vamos à luta, promovendo encontros, discussões, antologias, revelando gente nova e boa. Ave nossa! Que preguiça! Turma de amigos há em tudo que é lugar. Mas não venham para cima da gente, insinuando armações, máfias. Caralho! Enfim. Digo: estou sem saco.

Em contraste com a cordialidade das “tias” mencionadas por Pécora, Beatriz falou em “gangues” de escritores que se formam para “pegar” outros autores: “um autor que entrou nessa [de] vítima da gangue e não está respondendo bem é o Santiago Nazarian. Ele começou magnificamente, mas de repente algumas gangues dizem ‘ele não é da nossa turma, xô com o Santiago’, aí como reagir a isso? ‘Então já que não sou mesmo disso vou fazer literatura infantojuvenil’”, disse, numa alusão aos últimos livros de Nazarian, cheios de zumbis e bichos falantes.

Em seu blog, Nazarian respondeu: “Eu vejo exatamente o oposto; nos primeiros livros eu me preocupava mais em ser aceito, em escrever um livro sério, ser considerado um escritor; com o tempo, percebi que não valia mesmo a pena e procurei fazer apenas o que eu gosto, me divertir, chutar o balde e ir atrás do meu universo realmente — e o que eu sempre gostei foi de garotos andróginos e jacarés assassinos, ora”.

Para o escritor Sérgio Rodrigues, a crítica ao compadrio tem “sabor de anteontem”, como ele escreveu em seu blog Todoprosa — especialmente se entendida como uma censura aos escritores de São Paulo que deram a si mesmos o título de “Geração 90” (caso do próprio Marcelino, Nelson de Oliveira, André Sant’Anna, Marçal Aquino etc), num esforço assumido de chamar atenção para a própria produção num momento em que a discussão literária do país parecia modorrenta.

— Eles foram em frente, alguns amadureceram bem, outros não, e soa como uma fuga do assunto desqualificá-los com base no marketing, aliás bastante esperto, que eles usaram para se lançar — afirma Rodrigues.



Joca Terron, autor de “Do fundo do poço se vê a lua” (Companhia das Letras), prefere inverter o sentido dos comentários de Pécora e Beatriz:

— E o papel de tais representantes da crítica como curadores ou jurados dos grandes prêmios literários brasileiros, não faz parte desse desejo de participação contraditório com o papel de quem se arroga tanta isenção?

A impressão de uma crise geral do campo literário, que Pécora expôs no início do debate e procura desenvolver no artigo publicado nesta edição do *Prosa & Verso*, também foi questionada em comentários como o do escritor Vinicius Castro, que contestou a escolha de Paul Auster e Bernard Schlink como exemplos da banalidade da literatura que hoje seria mais incensada: “se quiser bater no peito e dizer que não há nada interessante na literatura atual, que fale daqueles autores realmente respeitados. [Roberto] Bolaño, DFW [David Foster Wallace], [W.G.] Sebald, [Javier] Marías, [J.M.] Coetzee, [Haruki] Murakami, [Mathias] Enard.”

Professor da UFBA e mediador da comunidade “Prosa contemporânea 2.0” no Orkut, Antonio Marcos Pereira acha que o debate e as reações a ele revelam dificuldades atuais da crítica, mas também dos autores:

— Se a crítica, mesmo consideradas suas nuances, não encontra nada para acolher, é a sua falência que está sendo também atestada, ou a redução de sua função ao meramente reativo ou reacionário, à conservação pura e simples — diz. — O negócio é saber o que se busca tanto com esse desejo de chancela crítica, pois não é diálogo com a crítica o que se busca. O que vejo todo dia são autores putos com resenhas negativas, e morreu o papo. Há um desejo de autonomia criativa total (o que todos têm, num certo sentido), e garantia de aplauso absoluto, sob a forma do reconhecimento da crítica (o prestígio, o capital simbólico e, eventualmente, as premiações partindo daí) e do público (com as vendas, a fama e a fortuna).

Autor de “O único final feliz para uma história de amor é um acidente” (Companhia das Letras), João Paulo Cuenca propõe também um olhar duplo sobre o caso:

— Respeito a opinião do Pécora sobre a inexistência da literatura contemporânea, e acho que isso me dá direito a acreditar que ele não existe. Eu sei que eu existo. Então a gente pode discutir isso: se eu existo, se ele existe, mas sem que isso signifique que a gente se odeia. É uma discussão de ideias. Tem uma coisa no panorama literário e intelectual brasileiro que é a incapacidade de aceitar o contraditório, a opinião do outro. Tudo vira uma rinha de galos passional.

(último acesso em 10 de outubro de 2014)

<http://oglobo.globo.com/blogs/prosa/posts/2011/04/23/autores-reagem-comentarios-de-criticos-em-debate-no-ims-376087.asp>

## Novos escritores? Onde?

Digestivo Cultural (site) – 25 de maio de 2006 – Marcelo Maroldi

Falar sobre os novos escritores é uma das ocupações prediletas de muitos jornalistas e críticos de literatura. É um assunto "quente". Eu, particularmente, não acredito que tenha algo de muito significativo para dizer a vocês, leitores, mesmo porque entendo que essa é uma das discussões mais tolas em que eu possa eventualmente me meter. Tolas, sim!, primeiro, porque é necessário tomar partido entre as duas opções possíveis (apóia-los ou rejeitá-los) e, também, porque segundo meu humilde e singelo ponto de vista interiorano, escritores novos são lendas urbanas, assim como saci-pererê, ET de Varginha e harmonia em algum *funk* carioca. Alguns desocupados é que insistem neste assunto...

Apoiar novos escritores significa dizer que é necessário admitir que existam novas pessoas que escrevem bem no cenário literário a ser considerado. Então, se existem, onde estão? Cadê as editoras que os publica? Cadê seus textos nos jornais, nas revistas. Não existem. Cadê seus nomes nas bocas dos bibliotecários? Sei não. Se algum novo escritor publica, podem acreditar, provavelmente ele já é do "meio" editorial, conhece algum escritor, tem algum parente lá, namora alguma editora, trabalha com alguém que conhece alguém lá, enfim, essas relações oligárquicas. Ok, não deixam de ser "novos" escritores, afinal, são debutantes, mas, todavia, não se constituem na nova literatura... Os novos escritores, que eu imagino, não chegam as livrarias, nem são recebidos nos corredores editoriais, e, portanto, infelizmente não os considero escritores. É triste isso, mas é verdade. Se o sujeito escreve divinamente no seu *blog*, ele é um blogueiro, jamais um escritor. Escritor implica, até o presente momento, em ter um papel impresso com seu nome na capa. Blogueiro não tem isso. É possível que em 10 anos esse cenário se altere e tal conceito se torne ultrapassado, porém, hoje é assim que tudo funciona. Escrever em um *blog* qualquer pessoa com acesso a internet pode fazê-lo, de modo que ter um *blog* não caracteriza nenhuma habilidade literária ou intelectual. Isso, geralmente, descaracteriza o escritor. O escritor modelo, o tradicional, aquele que se imagina, é um sujeito que escreve melhor do que as demais pessoas, e, por isso, as editoras fazem propostas para que ele publique seus livros. Conheço pessoas descobertas nos seus *blogs*, mas estes são muito raros. Escritores de web, infelizmente, ainda não são escritores. E, como é lá que estão os novos confeccionadores de textos, não temos, então, novos escritores. Temos novos bloqueiros. Bons blogueiros, é verdade, mas só isso.

Rejeitar novos escritores significa dizer que os clássicos e consagrados são tão bons e tão superiores que os novos escritores devem ser negligenciados em favor daqueles. Muita gente – muita mesmo – pensa assim. Pessoas cultas, sábias, grandes intelectuais, formadores de opinião, etc., não é qualquer tonto por aí que diz isso. Parece-me, ainda assim, uma visão tão boba que eu acredito até que não tenha entendido direito o conceito. Em qualquer modalidade de trabalho intelectual humano, incluindo as artes, a todo momento surgem novas pessoas talentosas. É claro, existem os gênios, que escreveram há centenas de anos e ainda são sensações, mas, se não viesse nada de bom depois deles, é como dizer que o ser humano estagnou, que não pode mais se superar, produzir nada, que o que fizemos já foi o nosso melhor, o que, evidentemente, não é a realidade. Sempre haverá novos bons escritores surgindo (sempre haverá novos "tudo" surgindo). É possível, até, que grandes escritores que marcarão época estejam nesse exato momento começando a escrever, e ignora-los é uma tolice sem tamanho. Com sorte, um dia eles publicarão...

Bom, dito isso, só nos resta mesmo os novos blogueiros. Estes, embora talentosos, têm pelo menos uma das características dos tradicionais escritores, a arrogância. Os grandes blogueiros que eu conheço são tão metidos que até parecem que são editados em papel, que vendem milhões de exemplares, que são respeitados e até conhecidos. Responsáveis por isso somos nós mesmos, aliás. Ficamos paparicando tanto estes caras, dizendo que eles são a nova literatura brasileira, que não precisam de editoras, que são acima do bem e do mal, que eles se sentem assim mesmo. Nós não precisamos de editoras!, somos bons demais para elas. Prefiro ficar aqui com meu *blog* e minha "liberdade de criação" Liberdade de criação?!, tá bom...

Dentre os que publicam – aqueles que conhecem alguém nas editoras – temos uma safra interessante também. E estes também têm uma característica interessante, são grandes escritores superficiais. Apontem-me, por gentileza, um único escritor novo que vai fundo na alma, que cutuca a ferida, que machuca, que conhece o coração e a mente humana. Nunca vi nenhum. Os novos escritores impressos só se preocupam em escrever sobre sexo, em usar palavras da internet, em incorporar modernismos nos seus textos, em serem atuais. Os novos escritores são tão atuais que esquecem de mergulhar nos problemas humanos. Limitam-se a serem bons escritores de histórias de passatempo, não aquelas que vão te perseguir por muitos anos. Limitam-se a escrever sobre o mundo fútil e sobre as relações humanas fúteis que os dias atuais produzem? Cadê um novo escritor que vai me fazer chorar ao invés de escrever sobre sexo virtual?

Mas, como não gosto nem de paparicar e nem de descer o cacete nos novos escritores, eu não tenho nada de útil a acrescentar a este assunto. Além do mais, como eu leio livros, primeiramente, por puro prazer, não me importa se o autor é novo, velho ou indefinido. O que me interessa é o que ele tem pra me contar. Quando, concluindo, quero ler algo mais ousado do ponto de vista literário, quando quero me sentir mais vivo, sentir que tem mais gente insana nesse mundo, visito *blogs*. Quando quero um pouco da literatura "feijão com arroz" (mas sem tempero), que é a nossa literatura atual, compro os novos editados. E, antes que eu consiga esquecer os nomes desses novos escritores sensacionais, alguém aparece com esse assunto, pra encher lingüiça, claro, e impressionar os menos avisados.

Já acabei, mas, só uma pergunta: novos escritores podem ser pessoas falecidas 200 anos atrás mas que só agora foram descobertos? Ou "os novos" é somente a nova geração? Mas 200 anos atrás não existiam *blogs*... Puxa, que diabo são "novos escritores", hein? Eu percebi que não tenho a mínima idéia do que eu estou falando...

(último acesso em 10 de outubro de 2014)

<http://www.digestivocultural.com/colunistas/coluna.asp?codigo=1924>

### **Não existem autores novos**

Digestivo Cultural (site) – 08 de maio de 2006 – Paulo Polzonoff Jr.

Autores novos não existem. São uma invenção mercadológica para enganar otário. E como tem otário no mundo! Conheço uns e outros que só leem os escritores que vêm com o rótulo de “novos”. Leem não porque apreciem o livro, mas porque precisam se sentir por dentro do mercado editorial, das novidades. Tudo tem a ver com ostentação, como já expus num livrinho tolo, *O Cabotino*, que dá conta justamente deste universo de frivolidades literárias.

Cair na armadilha das novidades é coisa de leitor desavisado. Não é ofensa. Também já fui um leitor deste tipo, ávido por autores novos. O novo Guimarães Rosa, o novo Machado de Assis. Até que me dei conta de que, em literatura, o novo e o velho são a mesma coisa. Literatura não tem tempo. E isso serve tanto para livros ruins quanto para livros bons. O que o leitor precisa entender que a novidade mais elogiada do momento é apenas isso: a novidade mais elogiada *do momento*. Porque novidades expiram, o elogio se perde e o momento sempre passa.

Entendo, porém, a fascinação por trás da ideia de escritores novos. Estamos falando de renovação. Por algum motivo, os leitores ainda pensam que precisam desta renovação. Leitores jovens querem autores que pensem as mesmas coisas que eles. Querem escritores que escrevam livros contando experiências parecidas com as deles. Mais próximas do tempo presente, de uma referência que não precisa de imaginação. Mas, ora, ler (assim como escrever, é claro) não é um exercício de imaginação?

Nos últimos anos, vários escritores que saíram das fábricas com o rótulo de “novos” foram descobertos na internet. Um punhado deles. Pode-se dizer que, há mais ou menos cinco anos, houve uma explosão de escritores novos. A imprensa que se diz especializada mas não é ficou deslumbrada com estes meninos e meninas que escreviam romances em vez de jogar *videogame*. Livros foram lançados, capas de cadernos culturais foram desperdiçadas, assim como o papel de vários livros que, evidentemente, não alcançaram o público.

Eis que a novidade dos autores novos acabou e é hora de contar os prejuízos. O esforço de se criar uma nova geração literária foi em vão. Deram a esta nova geração títulos que pareciam nomes de boates da moda, como 00. Mas, infelizmente, os escritores desta fornada mal assada se mostraram mesmo zeros à esquerda.

Tenho batido nesta tecla há algum tempo, mas hoje já não tenho esperança alguma de ser compreendido: literatura nada tem a ver com o tempo presente. É algo para o futuro. Mesmo a literatura de um passado remoto, como Shakespeare ou, mais antigo ainda, Lucrecio, é a literatura que se comunica com o presente e o futuro. Não existe uma literatura que se comunique apenas com o seu tempo. E, paradoxalmente, é isso o que o leitor quer e os autores novos tentam dar. Um erro duplo.

Esta noção de algo imediato tem alguma relação, claro, com a internet. Nos últimos anos, a rede iludiu a muitos (eu entre eles) com a ideia de ser um meio de se expressar literariamente sem a necessidade de um suporte físico caro e difícil como o livro. Foi quando surgiram os *sites* literários e, depois, os *blogs*. A ideia parecia perfeita e sem contraindicação: escrevia-se livremente sobre o que se quisesse e se era lido por uma audiência diversificada e fiel. Muita esmola para o santo, como se diz.

Porque o imediatismo vicia e corrói o cérebro. O leitor da literatura virtual, que depois migrou para os livros, sem sucesso, é um leitor que não quer se aprofundar na leitura. Ele quer algo rápido e os escritores, ainda acreditando numa liberdade de que não dispunham, deram isso a ele. Não precisa ser nenhum gênio para perceber o que une os escritores da nova geração: textos curtos, rápidos – e vazios. Histórias pessoais, confissões e um apego que chega a ser ridículo ao agora. Ao que é atual. Sem perceber, porém, que o atual se torna passado muito rápido. Assim como a novidade que, hoje em dia, é vendida como enalhe nas gôndolas dos supermercados.

Daí porque os autores ditos novos vêm e vão e não ficam. Esperneiam, mas não se realizam como tal. Fazem um barulho danado, mas ninguém consegue tocar a matraca o tempo todo. Por isso é que são fogo de palha e brinquedo editorial e político. Não significam uma proposta nova, ainda que de grupo; significam apenas que são mocinhos e mocinhas que gostam de ser chamados de escritores, que leem um pouquinho e saem vomitando influências. Livro, eles têm. Literatura que é bom...

Outra coisa que me chama a atenção quando penso nestes autores novos é a preocupação com o mercado. Reparem só: eles não fazem apenas literatura; são também publicitários e representantes comerciais de seus livros. Querem ser famosos e ficar ricos. Eis outro senão dos autores novos, sejam eles velhos ou não: foram picados todos pela mosquinha da celebridade. Não são apenas donos de um ofício, vá lá, nobre. Querem dar autógrafos. Querem reconhecimento. E um camarim com garrafas de uísque e cem mil toalhas rosas, se calhar.

O que não percebem, os autores novos, é que o mercado não quer saber deles. Ou melhor, existe uma parte dos leitores que está, sim, interessada neles. Porque querem ostentar, como eu já disse. Mas a imensa maioria dos leitores já têm suas celebridades literárias e fazem a festa com um Rubem Fonseca por ano. Para esta imensa maioria, não importa a novidade ou a pretensa revolução estética; o que importa é a lista de mais vendidos. A pergunta que cabe aqui é: são estes os leitores que os “novos” querem conquistar, isto é, os alpinistas literários e os cabeças-de-vento das listas de mais vendidos?

Já disse e repito: se admiro autores novos não é porque constam de uma antologia que os trata como vinhos azedos de determinada safra. Nem tampouco porque têm vinte anos e já sabem usar mesóclise. Muito menos porque transaram com cinco mil, cheiraram uma tonelada de cocaína ou passaram fome para comprar um ingresso para o *show* da bandinha da moda. Nada disso me importa. Se admiro autores novos (e admiro um ou dois nomes, se tanto) é porque já mostraram, em livro, do que são capazes. E isso não tem nada a ver com reconhecimento do mercado. Nem tampouco com a última moda da internet. Admirar um autor novo significa projetá-lo (e projetar-se) no tempo, para um futuro longínquo (vinte, cinquenta anos), e continuar admirando, lembrando da história e dos personagens, às vezes fazendo paralelo entre a vida e o livro.

É difícil, mas um autor bom consegue. E este é que deveria ser o norte dos autores novos. Mas isto implica em brigar contra o espírito do mundo, por assim dizer, que é veloz e imediato. Quem tem paciência, não é mesmo?

(último acesso em 10 de outubro de 2014)

<http://www.digestivocultural.com/colunistas/coluna.asp?codigo=1912>

## 10 anos de JOVENS ESCRIBAS – Parte 00 – Não existem escritores jovens!

O Fiasco (site) – 20 de janeiro de 2014 – Carlos Fialho

Parece que foi semana passada. E, na verdade, foi. Semana passada, a Editora Jovens Escribas completou 10 anos de atuação. Hoje, são mais de 50 títulos lançados, muitas amizades adquiridas e algumas boas histórias pra contar. Pra começar, iniciemos do princípio.

Em fins dos anos 90, eu fazia duas faculdades de Comunicação Social. Pela manhã, fazia Jornalismo na UFRN e, à noite, Publicidade na UnP. Ainda encontrava tempo para estagiar à tarde e, nas horas vagas, para ver filmes, jogos e ler alguns livros legais. Naquele tempo, incentivado pela leitura de crônicas de Luís Fernando Veríssimo, decidi tentar escrever textos curtos e criativos, leves e bem humorados, sobre qualquer assunto, o mundo em geral e o cotidiano em particular. Passei a colaborar com o zine, AZ Revista que revelou grandes nomes da comunicação como Caio Vitoriano, George Rodrigo, Paulo Celestino e Cristiano Medeiros.

Já na década seguinte, em 2001, fui passar uma temporada no Rio de Janeiro, para fazer um curso de especialização em redação publicitária. Nos primeiros tempos de Rio, eu frequentava a ESPM à noite e tinha o dia inteiro livre, pois só vim estagiar seriamente quando faltavam uns 4 meses para voltar a Natal. Dediquei-me então à leitura e à escrita de crônicas como exercício criativo.

Neste contexto, escrevi uma crônica chamada “Galado” que versava sobre este tão pitoresco termo do coloquialismo natalense. Envie o texto por e-mail para alguns amigos e, para minha surpresa, fez um estrondoso sucesso. Logo, o e-mail foi reenviado incontáveis vezes e minha autoria se perdeu pelo caminho. Senti, então, a necessidade de “registrar” meus escritos de alguma maneira. A princípio, procurei os jornais locais, mas ninguém queria publicar os textos de um estudante. Ainda mais um que tinha um palavrão por título. Tomei então uma decisão importante, que mudaria minha vida anos mais tarde: publicaria um livro com minhas crônicas.

Entre 2001 e 2003, reuni e selecionei cerca de 50 textos. Submeti-lhes à leitura sempre cuidadosa e sincera de Nei Leandro de Castro, que pediu para ler antes de aceitar (ou não) escrever a orelha. No fim do ano, o arquivo com o livro já estava sendo trabalhado pelo diretor de arte Modrack Freire. Neste meio tempo, porém, uma questão me veio à mente. Quando, em conversas informais, as pessoas sabiam que eu estava preparando um livro de minha autoria, costumavam dizer: “Que legal! Não existem escritores jovens, né?”

Comecei a pesquisar e percebi que as pessoas tinham razão. Os jovens estavam publicando em blogs, sites, fanzines e outras mídias populares na época, mas não livros. Procurei outros caras da minha idade (tinha uns 23 anos) que tivessem escritos em volume suficiente para se tornarem também livros. Dessa forma, com a ajuda da lei municipal de incentivo à cultura e de alguma empresa que pagasse bom volume de ISS, lançaríamos uma série de livros sob a égide de uma mesma marca, um selo editorial que legitimasse nossa coleção de publicações.

O nome criado, JOVENS ESCRIBAS, remetia à junção do novo ao antigo, remetendo à infante energia cheia de vida e disposição dos jovens empreendedores da jornada e também à verve tradicionalista que não se satisfazia com as novas mídias, com os canais proporcionados pelo advento da Internet,

mas que queriam sim ver suas criações impressas em papel, num formato padrão encapado, colado e costurado. O logotipo elaborado por Modrack Freire alude ao nascimento de novos escritos, pois traz um pingo de tinta como uma gota de esperma com o nome do selo editorial em seu interior.

O recrutamento dos companheiros de jornada não seria fácil. Era importante que nossa coleção de 4 livros tivesse gêneros distintos. Eu escrevia crônicas, então precisávamos de um contista, um poeta e, se possível, um romancista. O contista foi mais fácil, pois eu conhecia Thiago de Góes desde o colegial e sabia que ele andava escrevendo contos populares, influenciado pela leitura de autores brasileiros como Rubem Fonseca. Quando entrei em contato, ele me falou sobre um projeto que estava trabalhando que era a confecção de contos baseados em canções bregas. Gostei da ideia.

O poeta e o romancista surgiram por indicação. Um amigo publicitário, Renato Quaresma me disse certa vez que um colega chamado Daniel Minchoni andava declamando poesias de sua autoria pelos calçadões de Ponta Negra. Procurei Mincha para falar do selo e perguntar se ele tinha interesse em publicar.

Por fim, Modrack me apresentou a Patrício Jr., um grande amigo seu que tinha acabado de escrever um romance que se chamaria “Lítio”.

Nos encontramos Daniel, Patrício e eu (Thiago mora em Fortaleza e quase nunca estava em nossas reuniões) e topamos construir o projeto juntos. No início, achávamos que publicaríamos aqueles livros de estreia e pararíamos por aí. Ou que até continuaríamos, mas com os livros seguintes lançados por outras editoras, grandes, do sudeste. Não tínhamos ideia de como este universo editorial do eixo Rio-São Paulo era fechado a poucos. Nem percebíamos que tínhamos acabado de conceber uma ideia muito mais forte e duradoura do que um simples e passageiro selo editorial. O simples fato de termos decidido fazer algo coletivo, juntando vários autores em torno de um objetivo em comum daria à Jovens Escribas uma força extra que se tornou o segredo de boa parte do nosso sucesso.

Por essas falhas de avaliação iniciais, pode-se perceber o quanto éramos, de fato, jovens e ingênuos. Com isso, é possível compreender inclusive o nome de batismo do então selo editorial, que não levava em consideração que envelheceríamos rápido, que um dia publicaríamos autores já bem entrados nos enta e que nossa marca duraria bem mais do que uma embrionária coleção de 4 livros.

**NO PRÓXIMO TEXTO: VERÃO VERANEIO**

(último acesso em 10 de outubro de 2014)

<https://blogdofialho.wordpress.com/2014/02/20/10-anos-de-jovens-escribas-parte-00-nao-existem-escriitores-jovens/>

## A carpintaria do texto

Folha de São Paulo (jornal) – 12 de dezembro de 2010 – matéria não assinada

*Nova escola de escrita criativa traz a São Paulo método de tradicional curso gaúcho.*

Numerosas nos EUA, onde existem desde os anos 1930, as oficinas de escrita criativa ainda são novidade no Brasil. A mais tradicional delas funciona há 25 anos em Porto Alegre, é coordenada pelo escritor Luiz Antônio de Assis Brasil e já teve alunos premiados como Daniel Galera e Cíntia Moscovith. Ligada à PUC-RS, recebe inscritos do país todo, inclusive paulistanos que chegam a se mudar para o Sul durante os dois semestres de aulas.

Agora, São Paulo ganhou uma escola nesses moldes. Se não é uma filial do curso gaúcho, a iniciativa tem a chancela de Assis Brasil. Ele lecionará uma vez ao mês no módulo de ficção, do qual é supervisor pedagógico. A criadora é uma ex-aluna sua, Rosangela Petta, jornalista e dramaturga.

O método, fortemente calcado na prática, inclui muitos exercícios e a discussão sem frescura dos textos dos alunos. "Não é para passar a mão na cabeça. Vamos problematizar", diz Rosangela. Foi criado também um módulo de não ficção, a cargo do jornalista Humberto Werneck. Cada curso dura um ano e custa R\$ 5.184. Para nivelar a turma, está sendo feita uma seleção (inf. Em [www.oficinadeescritacriativa.com.br](http://www.oficinadeescritacriativa.com.br)). A oficina de Porto Alegre chega a ter 80 candidatos para as 15 vagas. Haverá ainda cursos mais curtos, como o de comida e literatura. A diferença para outras escolas livres da cidade é que, neste caso, o fio condutor é sempre a escrita.

Se depender da vista, inspiração não vai faltar: a oficina fica no 27º andar do edifício Itália, naquela parte charmosa do centro que vem sendo revitalizada. Ajuda a facilidade de acesso, mas não deixa de haver pequenos inconvenientes, como o forte barulho do vento nas janelas do prédio tombado, que não podem ser mudadas -por ora, quadrados de espuma ajudam a minimizar o problema.

E é possível ensinar a ser escritor? Assis, que ouve a pergunta há anos, responde com outra questão. "Como se forma um escritor? Com muita leitura e escrita, por ouvir os outros e também por uma oficina literária." Para Rosangela, a técnica liberta o talento. "O aluno não sai com diploma de escritor. Sai com ferramentas para ficar mais confortável ao escrever."

*"Um escritor se forma com muita leitura e escrita, por ouvir os outros e também por uma oficina literária" – LUIZ ANTÔNIO DE ASSIS BRASIL, escritor.*

(último acesso em 10 de outubro de 2014)

<http://www1.folha.uol.com.br/revista/saopaulo/sp1212201015.htm>



## **A fantástica fábrica de escritores do Sul**

Valor Econômico (jornal) – 15 de outubro de 2012 – Cadão Volpato

*Lições de Assis Brasil têm sido valiosas para escritores e agora ele lança o romance "Figura na Sombra", com arquitetura simples e sem grandes mistérios.*

Um leitor desavisado, que junte os livros brasileiros lançados nos últimos anos, pode concluir que nove entre dez bons autores jovens do Brasil vieram do Rio Grande do Sul - o que daria a falsa impressão de que eles são criados em série no Estado. Michel Laub, Amílcar Bettega, Cíntia Moscovich, Daniel Galera (que apenas nasceu em São Paulo), Paulo Scott e Carol Bensimon são apenas alguns dos escritores que têm se destacado no panorama nacional, seja no campo da crítica, das feiras ou no campo dos prêmios literários. São o tipo de autor cujo próximo livro é sempre aguardado com interesse.

Todos esses nomes têm algo em comum. De A a Z, frequentaram uma das oficinas literárias mais tradicionais do país, a do professor e escritor Luiz Antonio de Assis Brasil. São 27 anos de atividade, com um trânsito de cerca de 700 alunos, dos quais uma pequena (mas significativa) parcela acabou vingando na arte de escrever.

"Embora minha oficina seja a mais antiga, há outras que vieram na sequência, contribuindo para esse quadro extremamente favorável de bons escritores", afirma Assis Brasil. Ele prefere o nome "Oficina da PUC-RS", mas os alunos a chamam mesmo de "Oficina do Assis", agora ministradas sem a presença física do professor, via internet.

Em carne e osso ou não, Assis Brasil, de 67 anos, parece ter uma grande responsabilidade nos pacotes de talentos que vieram chegando do Sul ao longo dessas quase três décadas. Por que tantos escritores, e tantos escritores de talento? "O Rio Grande tem uma antiga tradição literária. Aqui foi escrito o segundo romance brasileiro e um dos primeiros livros de poesia", diz o professor. "No século XIX tivemos uma espécie de academia de letras, o Parthenon Literário, que expandiu a estética romântica entre nós."

Alguns dos escritores que fizeram a oficina de Assis Brasil concordam em um ponto: ele forma bons leitores. "Aprendi a ler melhor. Todo escritor é, antes de mais nada, um leitor de si mesmo. E só sendo um bom leitor ele pode avaliar onde o texto está mais fraco, o que falta aos personagens", diz Michel Laub, autor do premiado "Diário da Queda". "Acho que aprendi a ler de olhos arregalados, com atenção aos detalhes, à mecânica, ao funcionamento da máquina. Não é à toa que chamamos isso de oficina. É na mecânica da coisa (e esta coisa só vai funcionar se tiver uma boa mecânica) que a oficina atua", diz Amílcar Bettega, premiado com o Portugal Telecom de 2005 com "Os Lados do Círculo".

Mas quem quis passar de leitor a autor nas oficinas sempre teve que trabalhar mais. "Aprendi muita coisa com o Assis", conta Cíntia Moscovich, autora de "Arquitetura do Arco-Íris". "Aprendi a cortar, cortar e cortar. A reescrever e a revisar mil vezes. Aprendi o valor da ação para a narrativa e o desastre dos adjetivos beletristas."

A oficina, qualquer oficina literária, não carimba a carteira profissional de ninguém. A maioria dos alunos descobre, antes tarde do que nunca, que é melhor mudar de desejo ou profissão. Mas o gosto pela leitura, adquirido no contato com os textos, costuma permanecer. Assis Brasil fez bons amigos nesses anos. "Ele me poupou uns dez anos de tentativa e erro. O mesmo te dirão o Amilcar Bettega, o Michel Laub, o Daniel Galera, a Carol Bensimon e outros. A oficina do Assis é preciosa", afirma Cíntia.

Demonstrando como é provar do próprio veneno e do próprio antídoto, Assis Brasil acaba de lançar "Figura na Sombra" (L&PM, 264 págs., R\$ 39), último romance da tetralogia "Visitantes ao Sul", da qual fazem parte "O Pintor de Retratos" (2001), "A Margem Imóvel do Rio" (2003) e "Música Perdida" (2006). "Figura na Sombra" conta a história dos exploradores Aimé Bonpland e Alexander von Humboldt, que passaram juntos pelo Brasil no século XIX mas tiveram trajetórias opostas: Humboldt ficou abraçado ao sucesso, enquanto Bonpland largou tudo por uma vida simples na América do Sul.

Como os outros livros do autor, "Figura na Sombra" tem uma arquitetura simples, bem escrita, sem grandes mistérios e focado na terra do escritor. "No ano em que Debussy compunha 'L'Après-Midi d'un Faune', e Rodin esculpia seu 'Orphée et Eurydice', nós, os gaúchos, nos envolvíamos numa sangrenta guerra civil, com perversos atos de degola. Escrevo sobre esses temas para tentar entendê-los", diz Assis Brasil.

Notável é como os livros do professor nada têm a ver com a ficção de seus alunos célebres. E nem os alunos célebres de Assis Brasil, ainda que usando a mesma cor local, parecem ter muita coisa em comum. "Para ficar com a turma que está publicando hoje, é só pegar os livros desses que passaram pela oficina e comparar para ver se correspondem a um padrão", diz Bettega.

"A chave está em respeitar a voz própria do aluno", diz o escritor. "Sem esse respeito, não há a menor possibilidade de realizar algo útil. A arte é o domínio da liberdade. Seria contraditório, de minha parte, limitar essa liberdade." Encontrar a própria voz é uma das tarefas mais árduas de qualquer escritor. O que Assis Brasil propõe, em geral, é um exercício de criatividade, na base de jogos, questionamentos e contato direto, a seco, com a obra de outros autores. No caminho de tudo, a prática. "E a quem possa ter dúvidas sobre o peso da minha influência, sugiro ler os textos de meus alunos", adverte o professor. "São muito diferentes dos meus e completamente opostos, estética e tematicamente, ao que eu escrevo. E é assim que deve ser."

(último acesso em 10 de outubro de 2014)

<http://www.valor.com.br/cultura/2865574/fantastica-fabrica-de-escritores-do-sul>

## A horda dos transgressores

Veja (revista) – 01 de março de 2006 – Jerônimo Teixeira

*Eles acham que estão quebrando tudo, mas fazem uma literatura pueril.*

*Marcelo Mirisola, Daniel Pellizzari, André Sant'Anna e Nelson de Oliveira: cafajestismo militante, nonsense, celebração da idiotia e crepúsculos saltitantes.*

O jogador de futebol Mané, herói do recém-lançado romance ***O Paraíso É Bem Bacana*** (Companhia das Letras; 452 páginas; 51 reais), poderia ser o personagem-símbolo da geração literária a que pertence o autor do livro, André Sant'Anna – ou pelo menos do grupo de dezessete escritores que figuravam em uma coletânea lançada em 2003 com o título de *Geração 90: os Transgressores*. Da infância miserável em Ubatuba à adolescência como astro do futebol internacional, a única mudança por que ele passa é a surpreendente conversão ao islamismo. Virgem, ingênuo, sexualmente inibido e quase afásico, Mané vive uma eterna infância, incapaz de qualquer amadurecimento efetivo. A mesma puerilidade assola, em diferentes graus, os livros publicados recentemente por alguns "transgressores" – o próprio Sant'Anna, Marcelo Mirisola, Daniel Pellizzari e o organizador da coletânea, Nelson de Oliveira.

No melhor gênero *Forrest Gump*, *O Paraíso É Bem Bacana* celebra a idiotia, ao sugerir que Mané, com sua incompetência cognitiva e lingüística (ele usa palavras como "poblema"), tem uma sabedoria pura e primitiva, inacessível aos cerebrados. Sua carreira na Alemanha é brutalmente abreviada quando o craque de 17 anos comete um malogrado atentado terrorista, no qual a única vítima é ele mesmo. Preso a uma cama de hospital, inconsciente, Mané sonha que está no paraíso, cercado pelas virgens prometidas aos mártires muçulmanos. Uma parte considerável do romance é dedicada aos seus delírios, com uma tediosa sucessão de mulheres dóceis que se submetem a fetiches erótico-gastronômicos melados com guaraná e maionese. A psicóloga que trata de Mané lá pelo meio do livro bem que poderia ter passado este diagnóstico: ele tem uma fixação infantil na fase oral. Suas obsessões escatológicas contaminam todo o romance, que é repleto de cenas envolvendo ranho, fezes, vômito. A intenção seria escandalizar? Não funciona.

Mirisola também faz questão de derramar alguns litros vaidosos de esperma ao longo do romance *Joana a Contragosto* (Record). O cafajestismo militante do autor – que coloca a si mesmo como herói da história – até poderia ser um divertido ataque à correção política e sanitária do "sexo seguro", se não se diluísse em sentimentalismo kitsch: o livro é um interminável lamento pela tal Joana, que abandonou o narrador. O estilo coloquial não é tão estropiado quanto os delírios de Mané/Sant'Anna, mas há erros crassos de concordância ("talvez a mistura de tempo e lugares errados me fizeram acreditar que..."). Em *Dedo Negro com Unha* (DBA), de Daniel Pellizzari, a puerilidade se revela em uma espécie de incontinência narrativa: são tantas as brincadeiras metalingüísticas que a obra esquece de dizer a que veio. Pellizzari quer pautar sua literatura pelo nonsense, como indicam as citações de Lewis Carroll e Edward Lear, mestres ingleses do gênero. Mas mesmo o nonsense exige consistência narrativa, especialmente em um romance. *Dedo Negro* é um amontoado de textos de qualidade desigual – as paródias de Joyce e Poe até são engraçadas, enquanto a teogonia satírica em que deuses caprichosos e infantis disputam a sorte do mundo soa como uma blasfêmia de adolescente.

A resposta-padrão a essa crítica – a qualquer crítica – já está impressa no posfácio de *Dedo Negro*, a cargo de Joca Reiners Terron (outro escritor que se inclui entre os transgressores): as inovações de Pellizzari estão em "descompasso" com a crítica brasileira. É mais uma vez a cansada retórica vanguardista do "estamos-adiante-do-nosso-tempo". Nos seus manifestos, os transgressores não inovam em nada. Nem sequer arranjaram um inimigo novo contra o qual se bater – na introdução à coletânea *Geração 90*, Oliveira ataca o realismo do século XIX, que, segundo ele, não iria ao "cerne das coisas" (conclui-se que autores como Flaubert e Tolstoi são superficiais). Mas *O Oitavo Dia da Semana* (Travessa dos Editores), seu mais recente romance, não foge muito do figurino realista. Descontados alguns toques fantásticos, como o belo capítulo em que o sumiço de uma criança com síndrome de Down é contado da perspectiva de uma gata, essa história de dissolução familiar e incesto (temas já explorados por relíquias realistas como Eça de Queirós) segue uma narrativa plácida e linear. Uma ou outra imagem apresenta um rebuscamento quase parnasiano. Eis uma descrição do trajeto do sol poente: "De vez em quando mergulha no mar, salta para fora da água com agilidade de um peixe-voador e volta a planar sobre as nuvens". Metáforas desse tipo denunciam uma ilusão característica desse grupo: a crença ingênua – mais uma vez, infantil – na beleza redentora da palavra, na Literatura, com maiúscula. Mesmo o pretensamente iconoclasta Mirisola jamais coloca seu próprio status como escritor em xeque. Estão todos muito convictos de que escrever é uma tarefa mais nobre do que, digamos, realizar um transplante cardíaco. A horda de transgressores é, na verdade, uma academia de beletristas.

### **Como escrever um livro "transgressor"**

#### **ESCREVA COM DESLEIXO**

Qualquer arremedo da linguagem coloquial, com palavras como "poblema" ou "véio", passa por um estilo inovador

#### **SEJA NOJENTO**

Flatulências, ejaculações, excreções – todos os fluidos e gases corporais merecem descrições detalhadas. Quanto mais melecado for um livro, mais transgressor ele é

#### **FALE DE SEXO SELVAGEM**

Na hora do sexo, posição convencional não vale. Tudo deve ser descrito com abundantes palavrões

#### **CRIE PERSONAGENS "MALDITOS"**

Se o herói da história não for um marginal, tem de pelo menos fazer pose. Se o protagonista for um escritor, terá de ser incompreendido e desbocado

#### **SEJA NARCISISTA**

Coloque a si mesmo como herói de seu romance. Ou arranje um amigo para escrever um posfácio dizendo que sua obra é a mais pós-moderna que existe no mercado

(último acesso em 10 de outubro de 2014)

[http://veja.abril.com.br/010306/p\\_094.html](http://veja.abril.com.br/010306/p_094.html)

### **Sob a bandeira d'O Pinto**

A Tarde (jornal) – 10 de outubro de 2002 – Rodolfo Filho

Com apenas um ano de existência, a editora gaúcha Livros do Mal ([www.livrosdomal.org](http://www.livrosdomal.org)) vai rapidamente se estabelecendo no cenário nacional. Fruto do desejo de trabalhar exclusivamente com livros, a editora de Daniel Galera, 23, Daniel Pellizzari, 28, e Guilherme Pilla (que não fala sobre ele) deixa claro – mesmo com as poucas obras publicadas – uma visão particular da literatura brasileira. O Dez! conversou com os caras, que responderam como O Pinto, a voz oficial do grupo.

**Dez!** - Por que “Livros do Mal”?

**O Pinto** - “Livros do Mal” é tríplice: uma piada interna, uma homenagem a Baudelaire (As Flores do Mal) e um manifesto de sintonia com o nosso teórico-padrinho, o francês Georges Bataille. Ele fala sobre o Mal intrínseco à literatura, que toda verdadeira arte deve assumir. É o “mal” que traz mudança – ou seja, um “bem” que não é simplesmente “bom” (ou inofensivo).

**Dez!** - Como vocês escolhem os livros a serem editados?

**O Pinto** - É simples: basta que nós achemos que o livro é no mínimo muito bom. Isso pode ser chamado de um processo totalmente subjetivo, e de certa forma é mesmo. Mas assim como você só precisa ter visto mil quadros pra reconhecer um quadro muito bom, você só precisa ter lido mil livros pra reconhecer um livro bom. E isso a gente já fez há tempos.

**Dez!** - Todos os autores que vocês lançaram até agora são jovens. Coincidência ou parte do projeto?

**O Pinto** - Nem um, nem outro. É mais uma tendência: boa parte do que se faz de mais inventivo na literatura brasileira vem de autores mais novos, que ainda não engessaram sua ousadia e sua criatividade pela segurança dúbia de ser um “autor estabelecido”. Isso não é uma exclusividade dos jovens, mas neles é muito mais comum.

**Dez!** - Quais os próximos projetos da editora?

**O Pinto** - No final deste mês lançaremos mais três títulos (um deles do baiano Paulo Bullar). Para 2003 temos a Kombi do Mal, uma expedição chinelona que nos levará a diversas cidades do sul do país, fazendo lançamentos e eventos.

Outro Livro do Mal

Os melhores membros da “novíssima geração de escritores” – sempre entre aspas – estão publicando pela “Livros do Mal”. Ou pelo menos foi essa minha conclusão ao ler “Dentes Guardados”, do paulista – mas morando em Porto Alegre – Daniel Galera.

Os contos da coletânea – primeiro livro do autor – tratam de um universo vagamente delineado, dos dramas pessoais de jovens de idade indeterminada em cidades sem muita identidade. Através da

subtração dos elementos desnecessários, as histórias de Galera mostram personagens mais profundos do que o visto em suas poucas páginas.

Mesmo lidando com eventos tristes e tendo um clima profundamente melancólico, as histórias de “Dentes Guardados” fogem de ser amargas ou lacrimosas. Há uma angústia de razão indefinível no fundo das histórias, que se contrapõe a um certo cinismo posado dos personagens – cheios de sentimentos, mas que não parecem muito contentes com isso.

Apesar de um ou dois deslizes, Galera é um autor contido, cujos contos não fazem a mínima questão de explicar como devem ser entendidos. Prova disto é o excelente “A Escrava Branca”, disponível – junto com outras histórias – no site do escritor. Vai lá, enquanto seu livro não chega.

(último acesso em 10 de outubro de 2014)

[http://www.cabrapreta.org/ldm/clip\\_atarde.html](http://www.cabrapreta.org/ldm/clip_atarde.html)

### **Ficção de Polpa 1 - o retorno**

Blog do Samir (site) – 24 de outubro de 2008 – Samir Machado

A primeira edição de Ficção de Polpa, volume 1, pela editora Fósforo, esgotou sua tiragem de 1000 eemplares. E agora, retorna às prateleiras editado pela Não Editora. A mesma edição, sem tirar nem por (ou melhor, dois detalhes de design foram acrescentados, um é a contracapa, que adaptou-se ao modelo do volume 2, e outra é a inclusão da página de "anúncios" antes do índice, como fizemos também no volume 2), e ficou apenas mais fina (mudamos o tipo de papel, para um mais flexível. E já começou bem nas vendas, com um pedido considerável da Livraria Cultura de Brasília, Campinas, São Paulo e Porto Alegre, o que fez valer meu dia. Não tenho motivos para não acreditar que, considerando a própria condição da Não Editora como editora pequena (eu não diria independente, porque nós dependemos de um monte de gente - livrarias, distribuidora, etc.) o que vêm fazendo o livro ter saída freqüente è um boca-a-boca positivo.

Pra completar, Carol Bensimon teve seu Pó de Parede resenhado no Rascunho, foi destaque outra vez na Bravo! desse mês, enquanto que Areia nos Dentes ganhou mais algumas resenhas em revistas virtuais. Quando completarmos nosso primeiro ano de vida, em dezembro, teremos muito o que comemorar.

(último acesso em 10 de outubro de 2014)

<http://blogdosamir.blogspot.com.br/2008/10/fico-de-polpa-1-o-retorno.html>

## **Jurado da 'Granta', Cristovão Tezza diz que antologia aponta renovação**

O Globo – 21 de julho de 2012 – Guilherme Freitas

Nos últimos meses, Cristovão Tezza se dividiu entre a escrita de “O espírito da prosa” e a leitura dos 247 textos inscritos na seleção para o número da revista “Granta” dedicado aos “melhores jovens escritores brasileiros”. Se no livro Tezza argumenta que a prosa realista enfrentou um período de baixa no Brasil a partir dos anos 1970, no trabalho dos escritores com menos de 40 anos que participaram do concurso ele encontrou indícios de que essa tendência está se revertendo.

— Como jurado da “Granta”, notei que a nova geração não tem mais o preconceito contra a prosa que era comum na minha. A antologia mostra uma revitalização da prosa romanesca no Brasil — avalia Tezza, que aponta como elemento comum entre os textos inscritos o fato de que “pouquíssimos” eram focados só na experimentação formal. — Há uma recuperação de um discurso que não tem medo de assumir um ponto de vista narrativo.

Tezza atribui isso a uma mudança de atmosfera tanto literária quanto ideológica.

— Os escritores da minha geração tiveram que lidar com aquele ideário de contestação dos anos 1960 e 70 que, na literatura, se traduziu numa contestação das formas mais tradicionais. Os novos escritores não têm mais ligação com isso, não têm sequer essa memória — diz Tezza, que formou o júri da “Granta” com a escritora e editora Beatriz Bracher, o crítico, poeta e editor Italo Moriconi, o crítico Manuel da Costa Pinto, o editor e escritor Marcelo Ferroni, o editor e professor de literatura Samuel Titan Jr. e o tradutor e escritor americano Benjamin Moser.

Além do interesse renovado pela prosa, Tezza encontra mais pontos de contato entre os 20 selecionados para esta edição da “Granta”, lançada durante a Festa Literária Internacional de Paraty (Flip), no início do mês (leia resenha na página ao lado). Destaca a mentalidade urbana dos narradores e o interesse por cenários e referências estrangeiras:

— Há uma preocupação entre os novos autores de conversar com o mundo, o que também é uma vocação da prosa.

Tezza não esteve em Paraty para o lançamento da “Granta”, mas tem acompanhado de longe a repercussão da antologia. Ele considera a expectativa e as críticas em torno da seleção exageradas:

— A “Granta” é uma antologia como qualquer outra, que coloca em cena 20 novos autores. Não significa que descobrimos novos gênios, nem que quem ficou de fora não tem valor. É uma amostra da literatura brasileira contemporânea. E acredito que é uma boa amostra.

(último acesso em 10 de outubro de 2014)

<http://oglobo.globo.com/blogs/prosa/posts/2012/07/21/jurado-da-granta-cristovao-tezza-diz-que-antologia-aponta-renovacao-456403.asp>



## **Marianna Teixeira Soares, a agente literária dos novos autores**

O Globo – 12 de abril de 2014 – Maurício Meireles

*Depois de uma carreira de dez anos em duas grandes editoras, carioca se consolida como representante de jovens escritores brasileiros.*

*Além de agenciar jovens escritores, Marianna organiza jantares em sua casa para apresentá-los uns aos outros: “Quero que as pessoas se reúnam e se conheçam”.*

RIO - Se for válida uma famosa máxima do mercado editorial do país, a de que autor bom é autor morto — de preferência sem herdeiros —, então ela tem o pior negócio do mundo. Os escritores representados pela agente literária carioca Marianna Teixeira Soares ainda têm muita vida pela frente: a maioria deles é jovem e está em início de carreira. Mas ela não reclama, porque diz gostar mesmo é de autor vivo. Há dois anos em atividade com a MTS Agência de Autores, Marianna, 45 anos, hoje cuida da carreira de parte importante dos autores que fazem a nova literatura brasileira. Muitos dos quais começaram a despontar, nos últimos anos, em prêmios literários Brasil afora.

É gente como a niteroiense Cláudia Lage, segundo lugar do Prêmio Brasília deste ano, anunciado na última quarta-feira, ou a paulistana Paula Fábrio, ganhadora do Prêmio São Paulo de Literatura 2013, na categoria autor estreante. É também o caso do carioca Victor Heringer, segundo colocado do Jabuti do ano passado. Dos gaúchos Luísa Geisler e Antônio Xerxenesky, selecionados pela revista britânica “Granta” em 2012 para sua edição “Os melhores jovens escritores brasileiros”. Do mineiro Alex Sens Fuziy, que levou o Prêmio Minas Gerais 2013, e de outros que, se não venceram, chegaram à final dos principais troféus literários do país. Eles fizeram Marianna virar, por assim dizer, a agente da galera.

— Temos uma relação de extrema confiança, de aposta. Uma aposta minha naquele autor, de que ele vai se consolidar no mercado, e uma aposta do autor em que meu trabalho vai ajudá-lo a pavimentar sua carreira — afirma Marianna, que, contrariando outra máxima do mercado editorial, a de que o catálogo de um profissional do livro não é sua biblioteca, afirma agenciar só autores cuja obra admira.

Antes de ser agente literária, Marianna fez uma carreira de dez anos em duas grandes editoras. Primeiro na Rocco, onde começou sua relação com os autores brasileiros, como editora de projetos. Depois na Nova Fronteira, onde, como editora de aquisições estrangeiras, entrava da briga de cachorro grande dos leilões internacionais. Ela saiu de lá e fundou a MTS em 2012, mesmo ano em que Luciana Villas-Boas deixou a Record, e Paul Cristoph, a Sextante — ambos para também fundar suas agências literárias.

Era o mesmo período em que já havia o burburinho da internacionalização da nova literatura brasileira, com a homenagem ao Brasil na Feira de Frankfurt (que ocorreu no ano passado) e com a edição da Granta dedicada a jovens autores brasileiros. Naquele momento, ela começou a agenciar um tipo de escritor que, para o departamento de vendas dos gigantes do mercado livreiro, pode ser tão ruim quanto autor vivo: o escritor de ficção não comercial. Para quem duvida da viabilidade econômica de seus agenciados, Marianna, sempre falante, tem uma resposta na ponta da língua:

— Tenho um projeto pensado para o médio prazo. Eu não posso ter pressa para que esses autores e o mercado brasileiro amadureçam em pouquíssimo tempo — afirma ela, jornalista de formação. — E faço uma aposta nesse amadurecimento. Tenho que acreditar ainda que meus escritores vão continuar publicando e consolidando sua carreira.

Marianna espera um mercado livreiro mais profissional. Apesar de Lúcia Riff, decana do agenciamento literário no país, estar em atividade desde os anos 1990 — e antes disso a catalã Carmen Balcells ter agenciado brasileiros —, muitos autores nem sabem para que serve um agente. Mas os que sabem garantem que ele tem utilidade.

— Conheço a Marianna desde os tempos da Rocco, e acho que ser agente é o que ela sempre deveria ter feito. Eu sou alérgico a burocracia. Vejo um contrato e já passo para ela. E a Marianna sempre tem o bom senso de me dizer o que é fria. Sem falar que eu sou péssimo em me divulgar, e ela fala de mim melhor do que eu mesmo — ri Antônio Xerxenesky, que em contrapartida diz fazer “curadoria de bares” para sua agente quando ela visita São Paulo.

Já Luisa Geisler se lembra bem de quando almoçou com Marianna pela primeira vez. A escritora já sabia ter sido selecionada para a “Granta”, mas o anúncio não havia sido feito — por isso ela manteve segredo. Quando os eleitos foram divulgados, ela não quis saber do assédio de outros agentes.

— O fato de ela já conhecer e gostar do meu trabalho antes de saber que eu tinha sido selecionada me passou muita confiança — diz Luisa. — Sem falar que eu sou tímida, e ela é superaberta. Eu acabaria ficando com vergonha de negociar. E também não entendo nada de contrato.

Um adjetivo vem à mente dos autores quando alguém pede para descreverem sua agente literária: pilhada. Xerxenesky chega a dizer que Marianna é “quase hiperativa”. Mas eles também veem nessa característica um dos motivos que os fizeram aceitá-la como agente. Isso e a possibilidade de conseguirem traduções no exterior.

— Eu sempre me virei muito bem com essa coisa de negociar contratos. Acho que para mim ela foi mais importante para conseguir publicações fora do país — conta o carioca Marcelo Moutinho, que acaba de entrar na antologia “Book of Rio”, da inglesa Comma Press, só com contos ambientados no Rio de Janeiro. — Ela também faz uma tentativa de aproximar autores uns dos outros que eu acho muito positiva.

Moutinho está falando de outra vocação de Marianna Teixeira Soares, a de agitadora cultural. Nos últimos tempos, ela anda organizando jantares em sua casa no Jardim Botânico para promover encontros entre escritores — não apenas os seus —, artistas, editores e amigos. O assunto dos jantares? Ora, literatura.

— Quero que as pessoas se reúnam e se conheçam. Quero criar essa conexão entre os autores da agência, porque acho que eles têm muita coisa em comum — afirma ela.

### De olho em editoras independentes

Marianna sabe que em seus jantares circula um tipo de autor que o mercado brasileiro nem sempre valoriza. Afinal, Paulo Coelho e Luis Fernando Verissimo são os únicos escritores brasileiros que costumam frequentar a lista de mais vendidos de ficção — as exceções que confirmam a regra. Mas ela acredita que esse cenário pode mudar. Ela diz que os adiantamentos vultuosos dos leilões internacionais são uma pressão para fazer uma obra vender — daí o investimento maior na divulgação dos livros estrangeiros, com resultado concreto nas vendas.

— Se você faz o mesmo por um autor brasileiro, ele vai vender, sim. Talvez o editor nacional precise se voltar mais para a nossa literatura para perceber isso. Tem editor que nem faz catálogo brasileiro — afirma Marianna. — Para entrar no mercado com uma operação como a das grandes editoras, com muitos lançamentos por mês, o livro estrangeiro é mais fácil.

Enquanto as grandes apostam pouco, a agente literária procura seus novos autores num lugar para onde nem todos olham: as editoras independentes. Vários de seus escritores são publicados por casas assim (Paula Fábrio, por exemplo, publicou seu romance “Desnorтеio” pela pequena Patuá). A casa de Marianna é cheia de revistas como “Arte e letra” ou “Mapa”, todas publicações independentes, nas quais também busca talentos.

— Hoje há autores novos e autores estabelecidos sendo publicados por casas pequenas. E elas têm um papel importantíssimo na movimentação da nossa cena literária — defende.

(último acesso em 10 de outubro de 2014)

<http://oglobo.globo.com/cultura/marianna-teixeira-soares-agente-literaria-dos-novos-autores-12175428>

## **‘Vamos arrebentar no mercado externo’, diz Luciana Villas-Boas**

O Globo – 23 de janeiro de 2012 – André Miranda

*De saída da Record, diretora editorial vê Brasil em momento especial*

RIO - Luciana Villas-Boas deixa o cargo de diretora editorial do Grupo Record em 31 de março para se dedicar à agência literária Villas-Boas & Moss. A empresa, montada em parceria com o advogado americano Raymond Moss, terá escritório em Nova York e vai atuar tanto nos contratos para a venda de autores estrangeiros no Brasil quanto nos de tradução de brasileiros para o exterior. Em entrevista ao GLOBO, ela fala sobre o que falta para o país ampliar sua presença no mercado internacional.

### **O que motivou sua decisão de deixar a Record e montar uma agência literária?**

**LUCIANA VILLAS-BOAS:** O sonho é antigo, há muitos anos tenho clara a necessidade da institucionalização do agente literário para o amadurecimento do negócio editorial no Brasil. Na Record, minhas funções eram amplas, e para cuidar da minha paixão, que é a literatura brasileira, eu acabava comprometendo vida pessoal e lazer. É curioso que, com a notícia de minha saída da editora, me pareceu que alguns autores ficaram desolados, mas outros se mostraram felizes com a ideia de uma relação mais exclusiva.

### **Como vai funcionar a agência? Já é possível falar sobre o perfil dos autores?**

Tenho representações e negócios fechados, mas não com contratos assinados, por isso não quero dar nomes. Basicamente, vou representar listas de editoras e agências estrangeiras para tradução no mercado brasileiro. Imagino que o fluxo de caixa será garantido por esse lado do negócio. Mas sei que a literatura brasileira tem um espaço imenso para crescer. O autor brasileiro tem que ser tratado com o mesmo profissionalismo conferido à literatura de fora, por meio de seus agentes e editores estrangeiros. Já constatei também que há grande interesse no exterior pelo que vier a sair do Brasil, desde que passemos a oferecer uma ficção de qualidade, mas legível por vários níveis de público, e não apenas a literatura chamada transgressora, ou metalinguística, que seja só experimentação formal — sem história, sem personagens ricos e complexos, sem carne, sem sangue. Isso, que já fizemos, enterrou e cria ainda obstáculos para a entrada do livro brasileiro no mercado internacional.

### **É natural que o mercado imagine que a agência terá uma relação especial com a editora Record. Isso vai acontecer?**

Meu primeiro desafio é desconstruir essa imagem. Tratarei todas as editoras de maneira equânime, atraindo a melhor para cada livro. Isso é contratual com os autores, eles querem que eu consiga assegurar o melhor tratamento para a obra. Além do mais, não teria a menor graça sair da Record para ser um braço da Record. Dito isso, a saída foi tranquila, muito bacana. Se não fosse pela boataria, seria tudo de rara elegância. Basta dizer que meus primeiros negócios dei início como representante da Record — a venda de direitos de romances brasileiros para Alemanha, Estados Unidos, Itália, Suécia, Espanha —, mas Sergio Machado gentilmente está permitindo que os contratos sejam fechados por Villas-Boas & Moss.

**Recentemente, o mercado editorial brasileiro tem visto sinais de uma saudável ebulição. Internacionalmente, como o Brasil é visto pelas editoras?**

Os grandes grupos editoriais estrangeiros estão enlouquecidos com a perspectiva de entrar num mercado com o potencial de expansão como o nosso. Um dos raros países que estão crescendo, uma nova classe média se formando, a consciência da necessidade da leitura se alastrando, os dirigentes finalmente entendendo que não dá mais para postergar a questão da educação no Brasil, sob o risco de comprometer todo o projeto de desenvolvimento. A entrada desses grupos pode ser muito positiva para profissionalizar o setor, estimulando a concorrência entre os editores. Há um mercado lá fora que recebe notícias positivas sobre o Brasil e tem o sentimento de que não nos conhece. Se oferecermos uma ficção que dê uma visão da nossa história, da nossa psique, como faz por exemplo a obra do Edney Silvestre, vamos arrebentar no mercado externo.

(último acesso em 10 de outubro de 2014)

<http://oglobo.globo.com/cultura/vamos-arrebentar-no-mercado-externo-diz-luciana-villas-boas-3734929>

### **Brazil's Most Pathetic Profession**

The New York Times – 15 de dezembro de 2013 – Vanessa Bárbara

SÃO PAULO, Brazil — First came “Granta 121: The Best of Young Brazilian Novelists,” a 2012 edition of the British literary magazine. Then Brazil was the guest of honor at this year’s Frankfurt Book Fair, held in October and attended by some 90 authors representing the country’s literary diversity. Next year we will perform a similar role at the Goteborg Book Fair in Sweden and at the Bologna Children’s Book Fair in Italy.

And yet, despite all this fanfare, when in Brazil, do not tell anyone you’re a writer. Not only will they deny you credit at the grocery store, but almost certainly they will laugh at you, asking right away: “No, seriously. What do you do for a living?”

Unless your name is Paulo Coelho, writing is seen as about as useful and profitable as whale-snot collecting.

At least writers are not alone in their disgrace. According to the 2013 Global Teacher Status Index, Brazil ranks next to last in a list of 21 countries regarding the social status of teachers. Our average teacher salary is \$18,550 per year (compared with \$44,917 in the United States), but the actual annual base salary at public schools is around \$8,000. Only 2 percent of secondary students want to pursue a career in teaching.

Like in the United States, entertainers, athletes and business executives are among our highest earners. Unlike in the United States, here the average mathematician, philosopher or historian earns less than \$12,000 per year. Don’t ask about writing; it’s not considered a career at all.

One explanation is this: The average Brazilian reads just over four books a year, two of them only partially. The main reasons people don’t read: lack of time (53 percent), lack of interest (30 percent) and preference for other activities (21 percent) — overwhelmingly, for watching television.

In line with this general shortage of readers, the initial print run for new novels in Brazil is often 3,000 copies, and it’s unusual to sell that many.

Let me give you some personal numbers. I wrote a book in 2008 that won a literary prize and recently sold its 3,000th copy. The book retails for around \$15, the author’s royalty rate is 5 percent, so I earned \$0.75 from each copy. So for the book that took me one year to write and four more years to sell, I earned a total of around \$2,250 (and a bout of depression). I’d have done better donating my body to science.

But if, as I have, you decide that writing is still your dream and eating isn’t that important, then you’d better find some other source of income.

So you decide to be a journalist. Not the wisest of ideas at the moment, since lots of publications are being closed. We have almost no titles publishing short stories or excerpts from novels, and every

magazine and newspaper seems to be reducing the size of its articles to an average of 350 words, allegedly because the reader doesn't have the patience to read anything longer.

Those who are still lucky enough to be employed are increasingly being turned into temporary or freelance workers. Only 59.8 percent of Brazilian journalists are formally employed with proper registration under the labor laws, while 26.8 percent work as various kinds of freelancers or independent contractors — as I do. The average salary for journalists is around \$19,000 a year, although I never seem to be paid that much. I have never been formally employed, either.

An alternative is working for a publishing house. I started as a copy editor, making \$3.44 per page, which for a standard 200-page novel could result in \$688 for three weeks of work. Later I became a translator — and got \$2,552 for the three months I spent translating “The Great Gatsby” into Portuguese. More recently I've earned \$1,144 for working on “Alice's Adventures in Wonderland,” which is full of puns and untranslatable rhymes.

But there are plenty of other ways to use a flexible mind. In one adult decade of surviving, I've managed to correct movie subtitles (especially those translated from languages I don't speak, like Polish); rewrite celebrity gossip news; produce various types of essays for lazy students; create publicity pieces on ice creams; answer sentimental questions on a website using a Russian persona; and make up short and funny quizzes for an entertainment website.

I wrote a children's book about bellybutton lint; a graphic novel on Rube Goldberg machines; and lots of reported articles about subjects no one else wanted to approach. I did a hypnosis course, went to a samba marathon, met palindromists, watermelon sculptors and the world's smallest couple. I traveled to China twice and got to learn about astronomy, depression, sleep disorders, turtle caring, tap dancing and grief.

That last one was easy; every Brazilian writer is an expert in it.

*Vanessa Barbara, a novelist and columnist for the Brazilian newspaper Folha de São Paulo, edits the literary website A Hortaliça.*

(último acesso em 10 de outubro de 2014)

<http://www.nytimes.com/2013/12/16/opinion/barbara-brazils-most-pathetic-profession.html>

## O ornitorrinco e a agente literária

Folha de São Paulo – março de 2014 – J. P. Cuenca

*O "autor local" escreve para o mundo*

**RESUMO** O escritor J.P. Cuenca responde a texto de Luciana Villas-Boas publicado na "Ilustríssima" de 23/2, no qual a agente apontava a obsessão do autor nacional em obter projeção no exterior, antes de consolidar-se no Brasil. Para Cuenca, dimensionar a pretensão artística pela demanda do leitor médio é mediocrizar a literatura.

Foi numa sala de embarque que li "A Tradução, essa Faminta Quimera - Para Quem Escreve o Autor Local?", artigo de Luciana Villas-Boas publicado nesta "Ilustríssima" há dois domingos. Estava nos Estados Unidos para divulgar a tradução de um romance, convidado pelas universidades de Stanford, UCLA, Princeton, Yale, Brown, Illinois, Indiana e NYU. Apesar da lista elegante, foram leituras de alcance restrito, para turmas de pós-graduação. Ainda não cheguei ao sofá da Oprah ou à lista de mais vendidos do "New York Times".

Foram necessários três anos e meio para que se esgotasse a primeira fornada, de 3.000 exemplares, de meu livro mais recente, que agora terá nova edição. Embora não seja um estrondo comercial, "O Único Final Feliz para uma História de Amor É um Acidente" (Companhia das Letras, 2010) já chegou às livrarias de Portugal, Espanha, Alemanha, Argentina, França e EUA, ainda que em distribuição restrita. Até junho, será editado na Finlândia e na Romênia.

O mérito é de cada um dos tradutores que se apaixonou pelo livro, normalmente propondo a tradução e antecipando-se a acordos editoriais. É da agência e dos editores estrangeiros que acreditaram nas excentricidades deste escritor. Mas nada disso seria possível sem o programa de traduções da Fundação Biblioteca Nacional. Sua retomada foi fundamental para a difusão da nossa literatura no exterior nos últimos anos. (Importante lembrar que não se trata de invenção brasileira. Muitas das traduções que consumimos no Brasil são fruto de iniciativas similares, já bastante tradicionais em mercados como a Europa.)

Diferentemente de Villas-Boas e de Raquel Cozer, que também publicou texto na penúltima edição deste caderno, não sou grande conhecedor dos números de exemplares vendidos meus ou dos meus colegas de geração --numa mesa de literatos brasileiros dos anos 10, falar disso é tabu maior do que teorizar sobre a própria produção (ou do que confessar a inveja que temos dos escritores gaúchos).

Por isso não tenho o número total de vendas do meu livro fora do Brasil, mas desconfio que seja maior que o doméstico. Se contarmos pelas tiragens, ele foi impresso três ou quatro vezes mais no exterior. Também foi mais resenhado fora. Agora a imprensa argentina e francesa começam a falar dele, apontando aspectos que a crítica brasileira, portuguesa ou alemã não tinham levantado. E o romance começa a ser lido com atenção por alguns estudantes estrangeiros. Essas novas camadas de leitura jogam luzes diferentes à obra e oxigenam o seu autor.



Em termos absolutos, são números ainda pequenos. É um começo e uma aposta. Deixo, no entanto, ao departamento comercial das editoras e agências o papel de julgar produção literária e sua repercussão ao longo da história por desempenho das vendas.

**ESTOURO** Ao contrário do que alguns colegas e editores sugerem, não acredito que um escritor deva moldar sua literatura com o objetivo de ser acessível e virar um "estouro de mercado". Num país que transformou autores como Guimarães Rosa e Clarice Lispector em cânone, dimensionar pretensão artística sob a demanda do leitor médio seria fruto de uma inversão lógica que, no limite, nos levaria ao grunhido.

Continuo a escrever exatamente o que quero, mas sempre me disponho ao embate. Nos últimos anos tive a sorte de vender livros em vilarejos ao norte da Alemanha, em balneários caribenhos, em Macau e no Meio-Oeste americano. Também o fiz em dezenas de cidades do meu país, de Foz do Iguaçu ao interior do Maranhão.

O trabalho de arregimentar novos leitores --para mim e para a literatura brasileira-- é um corpo a corpo ao qual tenho dedicado boa parte do meu tempo na última década, dentro e fora do Brasil. É o foco do meu trabalho? Não. Escrevo para isso? Não. Ganho dinheiro com isso? Aqui, pouco. No exterior, nenhum. Mas esses encontros ajudam a entender o que faço. E, ainda que entre a espetacularização da figura do escritor e uma difusão efetiva do hábito da leitura exista um abismo por trás de uma cortina de fumaça de boas intenções, com sorte ganho um ou outro leitor ao final dessas performances. Por isso, continuo.

Cada leitor é tão importante quanto o próximo. "20 leitores locais são mais preciosos que uma edição na Bulgária"? Não. A não ser que a edição búlgara tenha menos de 20 exemplares vendidos. O "autor local", como Luciana Villas-Boas gosta de chamar, escreve para o mundo, onde buscará seus leitores. Nem mesmo o seu país irá reconhecê-lo se ele não tiver essa pretensão.

**OBSESSÃO** Luciana Villas-Boas começa seu artigo com uma assertiva meio grosseira: "O autor brasileiro é vidrado numa tradução". Depois, ao traçar com detalhe os motivos do divórcio entre literatura e sociedade nas últimas décadas, dá a dica que poderia explicar nossa estranha obsessão, mas deixa a ponta meio solta.

O autor brasileiro não é vidrado numa tradução por "cultivar o sonho colonizado e aprisionador do sucesso no Primeiro Mundo", como o texto diz. Ele é vidrado numa tradução porque quer ser lido. E porque nasceu num país que tem lido muito pouco literatura contemporânea.

A tiragem inicial média de um romance em Portugal é a mesma que aqui, ainda que nossa população seja quase 20 vezes a de lá. Nossos números podem ser ainda mais vergonhosos: em 2011, quase quatro em cada dez universitários não podiam ser considerados plenamente alfabetizados --os dados são do Instituto Paulo Montenegro (IPM). Não há ação editorial que resolva tal problema.

Talvez seja por isso que escritores brasileiros precisem repetir como um mantra: escrevo exatamente o livro que posso e desejo escrever. Se a obra pronta se transformará numa "aposta ousada" ou convidará novos brasileiros ao hábito da leitura é algo que está totalmente fora da minha lista de

prioridades quando escrevo. Para a ira de alguns, não apenas escrevemos o que queremos, mas também queremos ser lidos sem nenhum tipo de concessão às necessidades do mercado editorial ou à última onda anglo-saxônica. A lógica por trás do artigo de Villas-Boas sucumbe ao provincianismo que ela credita ao autor brasileiro.

A mesmice não está na produção literária dos contemporâneos. É só ler seus livros com os olhos abertos, o que alguns "scouts" de agência e críticos literários com pedigree não costumam fazer, sempre procurando neles outros que já foram escritos.

O "mais do mesmo" está nesse tom acusatório, vindo de certos editores, acadêmicos e escritores que tentam responsabilizar a produção contemporânea por um problema estrutural de educação no país. O desprestígio da ficção brasileira no mercado local é fruto do desprestígio da leitura como um todo no Brasil. Creditá-lo aos livros publicados ou aos interesses dos seus autores é um erro que ajuda a intoxicar ainda mais um ambiente não muito conhecido pela sua lisura.

O editor e escritor Paulo Roberto Pires, num seminário em que estivemos juntos na Universidade Brown no ano passado, terminou seu panorama sobre a literatura brasileira contemporânea com uma imagem arrasadora:

"O crítico marxista Francisco de Oliveira certa vez definiu o capitalismo brasileiro como um ornitorrinco, aquele estranho animal que é ao mesmo tempo da terra e da água, mamífero e ovíparo, uma exceção eterna no conceito da evolução das espécies. Eu acho que é uma boa metáfora para pensar a literatura brasileira hoje. Nós somos ornitorrincos literários: temos público, mas não temos leitores, nós viajamos ao redor do mundo, mas não temos reconhecimento no nosso país, nós somos 'the next big thing', mas não ganhamos dinheiro com isso, nós ganhamos a vida falando para muita gente sobre livros lidos por apenas alguns deles. Nós somos, mesmo contra a nossa vontade, um espelho do nosso país."

O ornitorrinco não tem culpa de ser ornitorrinco, Luciana. Libertemos o escritor brasileiro de mais essa.

(último acesso em 10 de outubro de 2014)

<http://www1.folha.uol.com.br/fsp/ilustrissima/155558-o-ornitorrinco-e-a-agente-literaria.shtml>

### **Não Editora na Feira de Frankfurt**

Não Editora (site) – 17 de julho de 2012 – Não Editora

A **Não Editora** estará na Feira de Frankfurt de 2012 como expositora convidada pelo Invitation Programme, programa que leva editores independentes e pequenas editoras de países da América Latina, Ásia, África e Europa até o evento mais importante do mercado editorial. A confirmação da seleção foi recebida há poucos dias, e quem representará o selo é o editor e sócio Gustavo Faraon. A expectativa é divulgar para o público internacional os autores do catálogo. No ano passado, nenhum editor brasileiro foi selecionado pelo Invitation Programme.

(último acesso em 10 de outubro de 2014)

<http://www.naoeditora.com.br/novidades/nao-editora-na-feira-de-frankfurt/>

## Bonde das letras

Folha de São Paulo – 17 de março de 2007 – Cadão Volpato

*Um grupo de 16 autores brasileiros, veteranos e novos, embarca para 16 cidades do mundo para escrever uma história de amor.*

Você é um escritor sem dinheiro, lutando pela sobrevivência. Tem, segundo suas próprias palavras, “apenas um dia de príncipe ao mês”. Você emigrou dos quadinhos para a literatura, vendeu os direitos para o cinema dos livros que publicou, mas ainda desenha uma última história de despedida. Um dia, aparece um sujeito oferecendo um mês de estadia em Nova York, onde você nunca esteve, com todas as despesas pagas e a única obrigação de retornar com uma história de amor na cabeça, que depois será publicada por uma das maiores editoras do Brasil. O escritor em questão existe, é Lourenço Mutarelli, um dos 16 autores brasileiros a caminho de 16 destinos diferentes no mundo, para viver uma experiência -qualquer experiência-, voltar e escrever um livro.

A coleção se chama Amores Expressos e foi idealizada por Rodrigo Teixeira, um jovem Quixote de pés bem plantados no chão. Teixeira já foi chamado de maluco na sua primeira experiência na área de cultura. Ele tinha 21 anos e quis publicar uma coleção de futebol. No começo, ninguém quis saber. Bastava pensar na combinação improvável do assunto futebol com a cara de garoto do proponente para saber: não ia dar certo. Pois Teixeira conseguiu um patrocinador tão apaixonado quanto ele (“Aos 45 do segundo tempo da minha vida”, diz), chamou 13 autores expressivos e criou uma coleção de futebol, a Camisa Treze, que vendeu, no total, cerca de 350 mil livros.

Desde então, Teixeira tem inventado diversos projetos multimídia: “Um livro que pode virar um filme que pode virar um DVD que pode virar um programa de televisão”, diz. Assim nasceu a ideia da coleção Amores Expressos, que ele divide com o escritor João Paulo Cuenca, autor de um único romance, “Corpo Presente”, e de uma novela entre as três do livro “Parati Para Mim”, em que os autores passaram uma temporada na cidade para escrever uma pequena história. Já os 16 afortunados viajantes da coleção da Companhia das Letras vão ganhar o mundo, a partir de abril, quando embarca a primeira leva.

O dinheiro para essa aventura -cerca de R\$ 1,2 milhão, contabilizando todos os produtos finais- vem, em parte, da Lei Rouanet. Todos os autores recebem o mesmo valor pelos direitos autorais e pela cessão de direitos ao cinema.” Estamos num momento fértil, em que a literatura brasileira vem encontrando novos nomes”, diz o editor Luiz Schwarcz, da Companhia das Letras. Para ele, o projeto também vale como garimpo, por conta de seus escritores novos e novíssimos. Os títulos devem ser publicados ao longo de quatro anos pela editora.

“Dá para ambientar romances até na Lapônia, como no filme “Os Amantes do Círculo Polar””, conta Adriana Lisboa, destino: Paris. Filme aliás, é o formato embutido e desejado nessas histórias que serão gestadas no exterior. Não só isso: uma equipe de filmagem deve acompanhar os viajantes por três dias, retratando sua experiência para lançá-la em um DVD futuro. Para o veterano Sérgio Sant’Anna, destino Praga, a viagem lembra um filme antigo: ele já esteve na cidade, com a família, em 1968, um pouco antes dos tanques soviéticos.” Sinto Praga como um cenário perfeito e até com um mistério poético para uma história de amor. E há toda aquela magia de ser a cidade de Kafka. Sinto que a novela nascerá e fluirá a partir do que sentir lá.”

Ao imaginar as estadias dos 16 escritores, Cuenca e Teixeira pensaram em criar “ruídos”. O próprio Cuenca pretende se perder em Tóquio. Chico Mattoso, inédito em romance, encara o socialismo musical e decadente de Havana, uma festa para os sentidos. “É isso que faz você escrever e ter ideias. É tirar o seu chão”, diz a colunista da Folha Cecília Giannetti, destino Berlim.

(último acesso em 10 de outubro de 2014)

<http://www1.folha.uol.com.br/fsp/ilustrad/fq1703200707.htm>

## Polêmica expressa

Veja – 20 de março de 2007 – Sergio Rodrigues

O projeto “Amores expressos” vai mandar 16 escritores brasileiros – alguns inéditos em livro, alguns consagrados, a maioria no meio do caminho – passarem um mês com tudo pago em alguma cidade do mundo, de onde eles se comprometem a voltar com um romance de amor para ser publicado pela Companhia das Letras (embora a editora se reserve o direito de só aproveitar parte do material) e, se tudo correr bem, adaptado para o cinema. Nas andanças por sua cidade turística de eleição (o destino foi escolhido pelos organizadores), cada um será acompanhado durante três dias por uma equipe de cinema, que transformará em documentário esse périplo de 16 autores em busca de 16 histórias.

A notícia do projeto, idealizado pelo produtor cultural Rodrigo Teixeira, 30 anos, responsável pela coleção de futebol Camisa 13 (DBA e Ediouro), explodiu na “Folha de S. Paulo” de sábado e provocou uma agitação incomum nas águas paradas da literatura brasileira. Pode-se afirmar – com algum exagero, claro, mas não mais que o protocolar em clichês como este – que desde então escritores e editores não falam de outra coisa.

Parte do burburinho se explica pelo custo total do projeto: R\$ 1,2 milhão, grana vistósíssima num mercado franciscano. O fato de “pouco menos de metade” desse valor, segundo Teixeira, ser dinheiro de renúncia fiscal, captado ou ainda em fase de captação pela Lei Rouanet, contribui para a polêmica – uma polêmica que, justiça seja feita, deveria ir muito além desse caso e envolver um debate sério sobre o próprio mecanismo de financiamento de produtos culturais pelo contribuinte. Não menos ruidosas são as críticas provavelmente inevitáveis à lista de eleitos, elaborada por Teixeira e pelo jovem escritor carioca João Paulo Cuenca, contratado como “coordenador editorial”.

Será que se trata, afinal, de uma jogada de marketing brilhante pela capacidade de “esquentar” uma atividade – a ficção made in Brasil – sabidamente pouco atraente para investidores? Ou de um chamativo bolo midiático em que a ficção entra no papel de cereja? Ou ainda, como escreveu com rapidez no gatilho o escritor Marcelo Mirisola (uma das incontáveis ausências na lista dos 16) em carta publicada na “Folha” de domingo, de uma ação entre “amigos de farra”, com “um ou dois figurões acima de qualquer suspeita” para disfarçar?

“Os critérios de seleção foram de afinidade literária, interesse editorial e química com as cidades de destino”, diz Cuenca, acrescentando que Mirisola “não merece resposta”. Teixeira inclui a palavra “gosto” entre os critérios de seleção, mas isso talvez seja um sinônimo de “afinidade”. “A gente pensou em muitos outros nomes, e pode ser que um ou outro tenha ficado chateado, mas um projeto com 35 seria inviável”, afirma. A decisão de incluir autores que nunca publicaram um livro próprio explica a presença na lista de nomes verdes como Antonia Pellegrino, Cecília Giannetti e Chico Mattoso, enquanto o time dos consagrados é defendido por Sérgio Sant’Anna, Bernardo Carvalho e Marçal Aquino.

Segundo a diretora editorial Maria Emilia Bender, a Companhia das Letras se associou ao projeto porque seis dos selecionados são autores da casa e porque ele dá à editora a oportunidade de “eventualmente abrir seu leque para um autor brasileiro novo, coisa que a gente está sempre

buscando”. No entanto, manifestações de insatisfação entre outros escritores da Companhia levam Maria Emilia a frisar que o projeto não é da editora, mas de Rodrigo Teixeira. “A plêiade, digamos, não foi eleita por nós”, diz. Acrescenta que todos os autores, mesmo os que têm vínculo com a casa, toparam correr o risco de ter o livro rejeitado. “Isso nós deixamos bem claro aos organizadores, mesmo porque a lista é bem heterogênea no que diz respeito à experiência”, afirma.

Quem for de fato publicado ganhará da Companhia adiantamentos de praxe no mercado, calculados com base numa tiragem de 3 mil exemplares. Publicado ou não, porém, cada autor embolsará da empresa de Rodrigo Teixeira, limpos, R\$ 10 mil a título de cessão de direitos de imagem e de adaptação para o cinema da futura história. As despesas de viagem não estão incluídas nesse valor. Sobre a pauta, vagamente reminescente de primeiro capítulo de novela das oito da Globo – a busca de uma história de amor em alguma cidade estrangeira –, Maria Emilia é cautelosa: “Dependendo do autor, qualquer pauta vale. Ou não”. Rodrigo Teixeira aposta na viagem como “uma forma de abrir mais a cabeça dos autores, independente da qualidade do material que vai sair”.

Em abril, embarca a primeira leva: Antônio Prata (Xangai), Cecília Giannetti (Berlim), Daniel Galera (Buenos Aires), João Paulo Cuenca (Tóquio) e, no único destino doméstico, o jovem goiano André de Leones (São Paulo!). Em maio, Amilcar Bettega (Istambul) e Joca Reiners Terron (Cairo). Em junho, Adriana Lisboa (Paris), Chico Mattoso (Havana), Lourenço Mutarelli (Nova York) e Reinaldo Moraes (Cidade do México). E em setembro, fechando a temporada, Antonia Pellegrino (Bombaim), Bernardo Carvalho (São Petersburgo), Luiz Ruffato (Lisboa), Marçal Aquino (Roma) e Sérgio Sant’Anna (Praga).

(último acesso em 10 de outubro de 2014)

<http://veja.abril.com.br/blog/todoprosa/posts/polmica-expressa/>

**Entrevista: Marcelo Mirisola**

Portal G1 – 22 de novembro de 2008 – Luciano Trigo

*Radical e polêmico, Animais em extinção traz altas doses de sexo, violência e escatologia.*

Marcelo Mirisola tem a vocação de incomodar. Quando lançou o romance *O azul do filho morto*, em 2002, teve uma excelente acolhida da crítica e foi saudado como um dos talentos mais promissores da nova literatura brasileira, ao mesmo tempo repugnante e genial. Desde então, este escritor de 42 anos, paulista radicado no Rio, lançou mais sete livros, entre eles *O homem da quitinete de marfim* e *Fátima fez os pés para mostrar na choperia*. Mas, politicamente incorreto e avesso ao marketing, acabou se envolvendo em diversas polêmicas. Transportando o tom cáustico e iconoclasta de sua ficção para as crônicas (que hoje publica regularmente no site *Congresso em Foco*) e outros textos de intervenção, Mirisola angariou desafetos no meio literário e editorial, ao atacar celebridades e criticar eventos como a FLIP – além de colegas ficcionistas “fofos”, que supostamente integram painéis fechadas e se elogiam mutuamente, para participar de um circuito de festas e viagens, patrocínios e premiações. Coincidência ou não, o novo livro de Mirisola, ***Animais em extinção*** (Record, 176 pgs. R\$32), está sendo mal recebido pela crítica, embora dê uma continuidade natural a seu projeto radical de desconstrução das convenções literárias, numa literatura regada a altas doses de sexo, violência e escatologia. Entre São Paulo e João Pessoa, um narrador debochado resgata lembranças de amigos, amantes, desilusões amorosas e aventuras sexuais. Tem como audiência e musa inspiradora uma ninfeta prostituta. É como se Charles Bukowski reencarnasse na Praça Roosevelt e escrevesse uma nova crônica do amor louco: não é para todos os gostos, mas, como sugere o próprio Mirisola, o escritor precisa correr riscos.

**G1: Embora você não se considere um *outsider*, ficou conhecido por remar na contracorrente da literatura e do meio literário brasileiros contemporâneos. Como você descreve a sua situação e o seu papel – nessa literatura e nesse meio?**

**MARCELO MIRISOLA:** Bem colocado, Luciano. Foi o Nelson de Oliveira, na famigerada coletânea *Geração 90*, quem quis me pregar esse carimbo de “outsider”. Diferentemente dos outros autores, eu não tinha títulos, não tinha doutorado, não tinha merda nenhuma para acrescentar à minha biografia senão os livros que havia escrito. Isso não queria dizer necessariamente que eu era um “outsider”. Muito pelo contrário: eu sempre fui um cara comum. Então, já nas provas do livro *Geração 90*, fiz a devida correção e risquei essa bobagem da minha “biografia”. Não adiantou nada. Saiu lá: Marcelo Mirisola, nasceu em 1966... “outsider”. Foi uma puta traiçagem. Não bastasse, o Alcir Pécora ainda tirou uma lasquinha da minha cara numa resenha que publicou naquela ocasião no *Mais!*. O que eu poderia fazer? Ora, reagi. Infelizmente contra meus próprios coleguinhas que – por absoluta falta de talento competitivo – optaram por me transformar num caso excêntrico, num Saci Pererê. Vou lhe dizer uma coisa: quase conseguiram. Quase me isolaram. A opção foi deles, não foi minha. Sou um cara bem educado e agradável. No entanto, me recuso a rezar pela cartilha dos outros. E conservo um treco ultrapassado chamado de orgulho. Digamos que eu fui “Mirisolado”, entende? Mas não saí de combate. Ao contrário. Continuo orgulhoso, e reagindo. E acredito que o papel do escritor é esse, aliás só esse: reagir. Vai lá no *Congresso em Foco* e dá uma olhada nas minhas crônicas. Veja lá as cartas que escrevi para o jovem Dostoiévski do Jardim Casqueiro, a

receita para o escritor fofo, meu encontro com o Blake de Padaria. Você leu o *Proibidão*? A minha situação é essa: apanhando bastante e batendo em dobro. Enfim, no combate.

**G1: Seus livros, em particular o último, são carregados de sexo, violência e escatologia. O que te move a escrever dessa forma?**

**MIRISOLA:** O lirismo decerto. Por trás de todo sexo, violência e escatologia... existe uma compaixão e um lirismo que só os mesquinhos não enxergam.

**G1: Ainda é possível chocar os leitores e a crítica? A transgressão conserva sua força?**

**MIRISOLA:** Olha, não é e nunca foi minha intenção. O Adriano Schwartz foi quem se chocou [*em resenha publicada na Folha de S.Paulo*] Ele quem forçou a gratuidade. Mas para a crítica que fez. Que apesar disso, não foi uma crítica negativa, de jeito nenhum. Ele foi muito elegante, e certamente nostálgico. Queria o MM das antigas apontando para os antigos alvos. Reconheço que o *Animais em extinção* não é meu melhor livro (ele acertou), e que eu apontei para alguns alvos movediços. Mas e daí? Foi um risco que eu sabia que estava correndo. A propósito: quem é que corre riscos na literatura brasileira de hoje? A garotinha do livro “Animais em extinção”, ao contrário do que diz o Adriano, tem a função de lastro para um narrador que evidentemente não tem salvação. Ela é o penico-espiritual do narrador, e isso fica muito claro no livro. A garotinha é um instrumento que serve de base; ela não está lá gratuitamente – e se choca (evidentemente que choca...) é um desdobramento previsível da situação criada, e não a causa em si. E a engenharia que tem por trás disso? E as infiridades de histórias que se sucedem enquanto a garota é sacrificada (como objeto de ligação) ... Não contam?” Trata-se de um risco assumido, que o crítico devia ter considerado na hora de carimbar um “ruim” na hora do julgamento. E esse risco, a propósito, elimina a possibilidade da transgressão que você aponta na pergunta. Eu acredito que a construção, sim, pode chocar e tem força, isso sim.

**G1: Você acha que existem “panelas” na literatura brasileira hoje?**

**MIRISOLA:** Esse papo parece coisa de mesa redonda de futebol. Acho que as respostas anteriores já dizem tudo.

**G1: Parte da mídia que o adotou como gênio da vez há poucos anos agora o ataca ou ignora...**

**MIRISOLA:** Idem. Ibidem, e para saber se eu sou mesmo um gênio só existe um caminho, Luciano: faça três pedidos.

**G1: O que tem de invenção nas suas declarações sobre A sua vida, e o que tem de autobiografia na sua ficção? Por exemplo, o narrador de *Animais em extinção* é um certo MM, e você já declarou que matou um homem num garimpo... A idéia é embaralhar literatura e vida?**

**MIRISOLA:** É tudo verdade, menos as mentiras.



**G1: Com que escritores você dialoga, na sua ficção e na sua vida cotidiana? E com quais não dialoga?**

**MIRISOLA:** A opinião do Bactéria é muito importante para mim. E o meu diálogo com escritores contemporâneos se resume à mesa de bar. Aliás, detesto falar de literatura, acho que não tem conversa mais chata. Isso quer dizer que eu “não dialogo” com quem é chato, seja o fulano escritor ou pintor de parede.

**G1: Nos seus textos de intervenção, como cronista, na internet ou em jornais, sua atitude é de franco-atirador. O que te move a falar mal de quase tudo e quase todos?**

**MIRISOLA:** Quando eu falo bem de alguém, ninguém dá bola. E olha que eu faço muitos elogios, e me impressiono com muitas coisas. De resto, não faço mais do que minha obrigação: reajo.

**G1: Você volta e meia manifesta o seu desagrado por não ser lembrado para as feiras literárias e prêmios – que no entanto parece desprezar. Qual é afinal sua ambição? Almeja um reconhecimento maior ou se satisfaz em ser um escritor de guetos cult? Como reagiria se alguém dissesse que no fundo você inveja quem viaja, ganha dinheiro e prêmios com a literatura?**

**MIRISOLA:** Invejo Dostoievski. Queria ter escrito *Memórias do subsolo*. O resto é futrica, bobagem e mesquinhez. Tanto da minha parte como da parte de quem ganha os prêmios e o dinheiro, dinheiro que tanta falta me faz.

**G1: Por que você decidiu deixar São Paulo e morar no Rio? Que comparação faz entre as duas cidades?**

**MIRISOLA:** Além de o Rio de Janeiro ser um lugar muito caro, eu não tenho comprovação de renda (nem bolsa da Petrobrás, nem dinheiro fácil da Funarte) e nem ninguém que se disponha a ser meu fiador por aqui. Isso quer dizer que, embora quisesse, não troquei São Paulo pelo Rio de Janeiro. Estou de passagem, apenas dando bobeira no calçadão de Copacabana. Comparar o Rio com São Paulo? Bem, aqui é melhor porque tem funk, e é pior porque não tem pizza. Também sinto falta dos meus papos com o Bactéria.

(último acesso em 10 de outubro de 2014)

<http://g1.globo.com/platb/maquinadeescrever/2008/11/22/entrevista-marcelo-mirisola/>

## **A farra da Feira de Frankfurt**

Folha de São Paulo – abril de 2013 – Elio Gaspari

*A Biblioteca Nacional está uma ruína, mas o governo poderá torrar R\$ 28 mi num evento para mimar egos.*

Na semana passada, o historiador Robert Darnton, diretor das bibliotecas da Universidade Harvard, pôs de pé seu sonho: a Biblioteca Digital Pública da América (DPLA, na sigla em inglês). A ideia é audaciosa e pretende formar uma rede eletrônica unindo acervos públicos, universidades, museus e centros de pesquisas. Esse patrimônio ficará disponível para os cidadãos, de graça. Um estudante do Piauí poderá baixar um livro de um acervo de Washington. O projeto começou em 2010, quando o ar refrigerado da Biblioteca Nacional do Rio já ia mal das pernas e sua rede elétrica estava cheia de gambiarras.

O professor trabalhou com uma pequena equipe e 40 voluntários. Aos poucos, conseguiu a adesão de grandes instituições. Ninguém foi nomeado pelo governo. A iniciativa já dispõe de sete troncos de acesso a 2,4 milhões de títulos, guardados em mais de uma dezena de entidades. Não é muita coisa, mas Darnton sonha, como sonhou John Harvard em 1638. Pastor e filho de um açougueiro, morreu aos 37 anos, deixando 780 libras e 320 livros para que se criasse um colégio. Harvard é hoje a melhor universidade do mundo. Formou sete presidentes, inclusive o companheiro Obama. Em 1750, os jesuítas do Rio tinham 5.434 volumes e a biblioteca criada por Benjamin Franklin na Philadelphia, 375.

Passou o tempo e, enquanto Darnton cria a Biblioteca Digital Americana, a Biblioteca Nacional do Rio, caindo aos pedaços, foi cativada por grandes vaidades e pelos interesses de uma parte do mercado editorial. Junto com o Ministério da Cultura, ela patrocinará em outubro uma farra marqueteira na Feira do Livro de Frankfurt. Trata-se de um grande evento comercial, com três dias de visita exclusiva para editores e apenas dois para o público. Ela pretende homenagear o Brasil. O repórter Ancelmo Gois revelou que a Viúva poderá gastar no espetáculo algo como R\$ 15 milhões orçamentários, mais R\$ 13 milhões vindos de renúncias fiscais. Trata-se de alavancar os interesses privados de um mercado editorial que já está grandinho para cuidar de si.

A Biblioteca Nacional não oferece tomadas para a recarga dos laptops de seus frequentadores, pois sua rede elétrica não aguenta. A farra de Frankfurt poderá custar até US\$ 14 milhões mas, até agora, o trabalho de Darnton custou menos de US\$ 10 milhões, com uma pequena parte vinda de verbas públicas. Custará muito mais para copiar acervos, mas começou a funcionar.

O atraso e o progresso são obras do cotidiano. Onde canta o sabiá, a Biblioteca Nacional está uma ruína e gasta dinheiro público num evento na Alemanha, país governado por uma senhora que pede aos outros "austeridade total". Nas terras sem palmeiras, onde montou-se a internet, cria-se a Biblioteca Digital.

Serviço: Darnton conta seu caso no artigo "The National Digital Public Library Is Launched!", que está na rede, no sítio do The New York Review of Books.

(último acesso em 10 de outubro de 2014)

<http://www1.folha.uol.com.br/fsp/poder/104976-a-farra-da-feira-de-frankfurt.shtml>

**Programa para promover a internacionalização da literatura brasileira é lançado na Flip**

Zero Hora – 06 de julho de 2011 – matéria não assinada

*Feira Literária Internacional de Paraty vai até o dia 10 de julho.*

A Fundação Biblioteca Nacional (FBN) lança nesta quarta-feira, em Paraty, um programa para promover a internacionalização da literatura brasileira. O Programa de Bolsas de Tradução e Publicação de Reedições vai cobrir o período de 2011 a 2020. O evento faz parte da 9ª Feira Literária Internacional de Paraty (Flip), que começa nessa quarta e vai até o dia 10.

— O Brasil vive um momento muito especial, com a presença e a imagem altamente positivas no exterior. E o que a Fundação Biblioteca Nacional e o Ministério da Cultura estão fazendo é aproveitar esse momento altamente positivo e fazer aprimoramentos, para que o programa seja convertido em uma ação, em uma política de Estado — disse o presidente da FBN, Galeno Amorim.

Segundo Amorim, em uma ação mais imediata, aproveitando que o Brasil será homenageado em 2012, em Bogotá, na Colômbia; na Feira de Frankfurt, na Alemanha, em 2013; e em Bolonha, na Itália, em 2014; a FBN investirá no programa R\$ 3,2 milhões, nesse período. No total, serão aplicados R\$ 12 milhões em dez anos.

O programa prevê a concessão de apoio financeiro para traduções de obras de autores brasileiros em diferentes idiomas e países. As editoras estrangeiras interessadas deverão se inscrever no programa e as que forem selecionadas receberão apoio que, no caso de tradução, varia entre US\$ 2 mil e US\$ 8 mil, dependendo da obra e de sua complexidade para a tradução.

No caso de reedição de livros que já foram traduzidos e publicados no exterior, mas que estão fora de catálogo, a FBN também apoiará com valores próximos a metade do que deverá ser dado para traduções de obras similares. O apoio para a reedição oscila entre US\$ 1 mil e US\$ 4 mil.

A medida que estabelece o Programa de Bolsas de Tradução e Publicação de Reedições 2011/2020 será assinada hoje pela ministra Ana de Hollanda, durante a abertura da Flip. O edital deverá ser publicado ainda esta semana.

(último acesso em 10 de outubro de 2014)

<http://zh.clicrbs.com.br/rs/entretenimento/noticia/2011/07/programa-para-promover-a-internacionalizacao-da-literatura-brasileira-e-lancado-na-flip-3378264.html>

## **Daniel Galera: 'A literatura brasileira vive momento especial'**

Veja – 01 de julho de 2013 – Simone Costa

Um dos principais nomes entre os brasileiros convocados pela Flip 2013, o escritor Daniel Galera, 33 anos, é paulista de ascendência gaúcha. Depois de ser criado em Porto Alegre, morou alguns anos em São Paulo e em Santa Catarina, até voltar a Porto Alegre, onde vive hoje. Os três estados estão presentes em seu último livro, *Barba Ensopada de Sangue* (Companhia das Letras, 424 páginas, 39,50 reais). O sotaque gaúcho e algumas especificidades do sul do Brasil também marcam presença na obra, mas Galera vai além dos regionalismos e se destaca pela construção psicológica de seus personagens e pela ambientação detalhada de suas histórias.

Este é o quarto romance do escritor, que publicou ainda *Cordilheira* (2008), *Mãos de Cavalo* (2006) e *Até o Dia em que o Cão Morreu* (2003) – levado ao cinema, em 2007, pelos diretores Beto Brant e Renato Ciasca com o título *Cão sem dono*. Galera também tem um livro de contos, *Dentes Guardados* (2001), lançado de forma independente, e um de histórias em quadrinhos, *Cachalote* (2010), feito em parceria com o quadrinista Rafael Coutinho. No ano passado, seu nome figurou entre os vinte melhores jovens escritores brasileiros na edição nacional da revista inglesa *Granta*, uma das mais respeitadas do mundo quando o assunto é literatura. De sua casa, em Porto Alegre, ele falou ao blog VEJA Meus Livros.

**Esta é sua segunda vez na Flip, de que você já participou em 2004. O que mudou, para você, de uma edição para outra?** Vou participar de uma mesa como em 2004, mas a minha situação agora é diferente. Em 2004, eu integrei uma mesa de novos autores e eu era mesmo um iniciante. Agora, já se passaram quase dez anos e lancei vários livros.

**Você participará da mesa "Tragédias no microscópio" ao lado do francês Jérôme Ferrari, autor de *O Sermão sobre a Queda de Roma*, livro que faz um contraponto entre o declínio das ilusões dos protagonistas, os jovens amigos Matthieu e Libero, e a queda do Império Romano. Você acha que seu livro tem uma temática próxima a de Ferrari?** Não acho que sejam textos que dialoguem de maneira ampla, mas há pontos que permitem um debate literário. Não sei dizer até que ponto o *Barba Ensopada de Sangue* tem alguma relação com a tragédia que está no título da mesa, mas acho que tem a ver com a questão do microscópio. Diria até que essa questão do microscópio tem mais a ver com meu livro do que com o do Ferrari. Meu livro conta em minúcias o dia a dia do protagonista durante um período de nove meses e tenta extrair algo mítico de uma narrativa bastante banal. Em *O Sermão sobre a Queda de Roma*, Ferrari foca um período da vida de dois personagens, e acabamos sabendo da história de toda a família de um deles. Gostei bastante do livro de Ferrari e acho que podemos ter um bom debate, até por causa das diferenças entre os romances.

**No ano passado, seu nome e os de outros dezenove escritores apareceram na lista de melhores jovens escritores brasileiros da revista *Granta*. Você diria que a lista reflete um bom momento da literatura brasileira? Como você vê essa fase atual?** Em termos de visibilidade e de mercado, sim, estamos em um bom momento. Eu diria que é um dos momentos mais promissores da nossa literatura em muito tempo. A homenagem ao Brasil na Feira de Frankfurt este ano, por exemplo, é muito significativa. Há uma atenção voltada para o Brasil como um todo e isso se reflete na literatura. Há também um certo amadurecimento da cena literária. Nos últimos dez anos, passamos

por várias tendências ou ondas temáticas, mas hoje estamos num momento posterior. Estou falando, por exemplo, da literatura sobre violência urbana ou muito focada numa narrativa individualista de pessoas de classe média. Nada disso está dominando agora, essas tendências amadureceram, foram digeridas pelos autores e pelos leitores e hoje não se depende mais delas. É um momento em que há vários autores fortes com trabalhos diferentes uns dos outros. Isso se junta com a questão da visibilidade internacional que a literatura brasileira tem agora. É um momento bastante especial.

**É possível viver como escritor hoje?** Não existe isso de viver como escritor no Brasil. Isso pressupõe que o Brasil tem uma situação diferente de outros países para quem quer viver como escritor. Como sempre foi na história da humanidade e ainda é no mundo inteiro, é bastante difícil para qualquer autor viver apenas de direito autoral. São poucos os que se tornam fenômenos comerciais a ponto de viver disso. Não é algo específico do Brasil nem é de hoje. Sempre foi assim. Todo autor que começa a publicar tem que estar ciente disso, de que vai precisar de outro trabalho para se sustentar. O que há hoje em dia é que os autores, cada vez mais, têm a chance de trabalhar com algo mais próximo da literatura, em editoras, publicações, sites, revistas. A tradução, por exemplo, foi meu principal trabalho nos últimos anos. Hoje, há também um circuito maior de feiras e eventos literários, que penso que foi desencadeado pela própria Flip. Isso também é algo que ajuda o autor a se sustentar porque algumas feiras pagam cachê.

**No início do ano, você estreou uma coluna semanal no jornal *O Globo*. Como tem sido a experiência?** É a primeira vez que tenho uma coluna fixa em um jornal de grande circulação e a visibilidade é diferente. Há uma expectativa maior por parte do leitor, porque você está ocupando um espaço que foi e que é ocupado por escritores consagrados. No começo, fui com um pouco de receio, mas agora estou mais à vontade e gostando da repercussão.

**Os direitos de tradução de *Barba Ensoxada de Sangue* foram vendidos para doze países, inclusive a China. Você, que trabalha como tradutor, procura acompanhar as traduções dos seus livros?** Em certo sentido, me preocupo porque tradução é algo delicado. Mas, ao mesmo tempo, não tenho capacidade para fiscalizar isso, a não ser na tradução para o inglês. Com a tradutora da versão em inglês, tenho conversado diretamente e tenho uma boa relação. Sobre esse trabalho, tenho certo domínio, mas quanto às outras versões, não tenho como intervir. O melhor que se pode fazer é negociar com editoras que tenham credibilidade, que apresentem um projeto bacana para o livro e confiar que vão contratar um tradutor de qualidade. Como não posso intervir nisso, é uma questão de fé, fico torcendo para ficar bom. Não adianta eu perder a cabeça com isso, então, não perco.

**Você também vendeu os direitos de filmagem de *Barba Ensoxada de Sangue*. Já há previsão para o lançamento do longa?** Não. Não existe nem o projeto do filme. Os direitos estão vendidos, mas ainda não há um projeto em andamento.

(último acesso em 10 de outubro de 2014)

<http://veja.abril.com.br/blog/meus-livros/eventos/daniel-galera-a-literatura-brasileira-vive-momento-especial/#more-30055>

## **Leia a íntegra do discurso de Luiz Ruffato na abertura da Feira do Livro de Frankfurt**

Estadão – 08 de outubro de 2013 – matéria não assinada

*Escritor ataca questões como desigualdades sociais, impunidade, homofobia e outros problemas do País*

Em seu discurso de abertura na Feira do Livro de Frankfurt, o escritor Luiz Ruffato fez uma pesada crítica as desigualdades sociais brasileiras. Entre outras questões, falou do passado escravagista, de violência, da população carcerária e de homofobia. Leia a íntegra do discurso a seguir:

“O que significa ser escritor num país situado na periferia do mundo, um lugar onde o termo capitalismo selvagem definitivamente não é uma metáfora? Para mim, escrever é compromisso. Não há como renunciar ao fato de habitar os limiares do século XXI, de escrever em português, de viver em um território chamado Brasil. Fala-se em globalização, mas as fronteiras caíram para as mercadorias, não para o trânsito das pessoas. Proclamar nossa singularidade é uma forma de resistir à tentativa autoritária de aplinar as diferenças.

O maior dilema do ser humano em todos os tempos tem sido exatamente esse, o de lidar com a dicotomia eu-outro. Porque, embora a afirmação de nossa subjetividade se verifique através do reconhecimento do outro – é a alteridade que nos confere o sentido de existir –, o outro é também aquele que pode nos aniquilar... E se a Humanidade se edifica neste movimento pendular entre agregação e dispersão, a história do Brasil vem sendo alicerçada quase que exclusivamente na negação explícita do outro, por meio da violência e da indiferença.

Nascemos sob a égide do genocídio. Dos quatro milhões de índios que existiam em 1500, restam hoje cerca de 900 mil, parte deles vivendo em condições miseráveis em assentamentos de beira de estrada ou até mesmo em favelas nas grandes cidades. Avoca-se sempre, como signo da tolerância nacional, a chamada democracia racial brasileira, mito corrente de que não teria havido dizimação, mas assimilação dos autóctones. Esse eufemismo, no entanto, serve apenas para acobertar um fato indiscutível: se nossa população é mestiça, deve-se ao cruzamento de homens europeus com mulheres indígenas ou africanas – ou seja, a assimilação se deu através do estupro das nativas e negras pelos colonizadores brancos.

Até meados do século XIX, cinco milhões de africanos negros foram aprisionados e levados à força para o Brasil. Quando, em 1888, foi abolida a escravidão, não houve qualquer esforço no sentido de possibilitar condições dignas aos ex-cativos. Assim, até hoje, 125 anos depois, a grande maioria dos afrodescendentes continua confinada à base da pirâmide social: raramente são vistos entre médicos, dentistas, advogados, engenheiros, executivos, jornalistas, artistas plásticos, cineastas, escritores.

Invisível, acuada por baixos salários e destituída das prerrogativas primárias da cidadania – moradia, transporte, lazer, educação e saúde de qualidade –, a maior parte dos brasileiros sempre foi peça descartável na engrenagem que movimenta a economia: 75% de toda a riqueza encontra-se nas mãos de 10% da população branca e apenas 46 mil pessoas possuem metade das terras do país. Historicamente habituados a termos apenas deveres, nunca direitos, sucumbimos numa estranha sensação de não-pertencimento: no Brasil, o que é de todos não é de ninguém...

Convivendo com uma terrível sensação de impunidade, já que a cadeia só funciona para quem não tem dinheiro para pagar bons advogados, a intolerância emerge. Aquele que, no desamparo de uma vida à margem, não tem o estatuto de ser humano reconhecido pela sociedade,

reage com relação ao outro recusando-lhe também esse estatuto. Como não enxergamos o outro, o outro não nos vê. E assim acumulamos nossos ódios – o semelhante torna-se o inimigo.

A taxa de homicídios no Brasil chega a 20 assassinatos por grupo de 100 mil habitantes, o que equivale a 37 mil pessoas mortas por ano, número três vezes maior que a média mundial. E quem mais está exposto à violência não são os ricos que se enclausuram atrás dos muros altos de condomínios fechados, protegidos por cercas elétricas, segurança privada e vigilância eletrônica, mas os pobres confinados em favelas e bairros de periferia, à mercê de narcotraficantes e policiais corruptos.

Machistas, ocupamos o vergonhoso sétimo lugar entre os países com maior número de vítimas de violência doméstica, com um saldo, na última década, de 45 mil mulheres assassinadas. Covardes, em 2012 acumulamos mais de 120 mil denúncias de maus-tratos contra crianças e adolescentes. E é sabido que, tanto em relação às mulheres quanto às crianças e adolescentes, esses números são sempre subestimados.

Hipócritas, os casos de intolerância em relação à orientação sexual revelam, exemplarmente, a nossa natureza. O local onde se realiza a mais importante parada gay do mundo, que chega a reunir mais de três milhões de participantes, a Avenida Paulista, em São Paulo, é o mesmo que concentra o maior número de ataques homofóbicos da cidade.

E aqui tocamos num ponto nevrálgico: não é coincidência que a população carcerária brasileira, cerca de 550 mil pessoas, seja formada primordialmente por jovens entre 18 e 34 anos, pobres, negros e com baixa instrução.

O sistema de ensino vem sendo ao longo da história um dos mecanismos mais eficazes de manutenção do abismo entre ricos e pobres. Ocupamos os últimos lugares no ranking que avalia o desempenho escolar no mundo: cerca de 9% da população permanece analfabeta e 20% são classificados como analfabetos funcionais – ou seja, um em cada três brasileiros adultos não tem capacidade de ler e interpretar os textos mais simples.

A perpetuação da ignorância como instrumento de dominação, marca registrada da elite que permaneceu no poder até muito recentemente, pode ser mensurada. O mercado editorial brasileiro movimenta anualmente em torno de 2,2 bilhões de dólares, sendo que 35% deste total representam compras pelo governo federal, destinadas a alimentar bibliotecas públicas e escolares. No entanto, continuamos lendo pouco, em média menos de quatro títulos por ano, e no país inteiro há somente uma livraria para cada 63 mil habitantes, ainda assim concentradas nas capitais e grandes cidades do interior.

Mas, temos avançado.

A maior vitória da minha geração foi o restabelecimento da democracia – são 28 anos ininterruptos, pouco, é verdade, mas trata-se do período mais extenso de vigência do estado de direito em toda a história do Brasil. Com a estabilidade política e econômica, vimos acumulando conquistas sociais desde o fim da ditadura militar, sendo a mais significativa, sem dúvida alguma, a expressiva diminuição da miséria: um número impressionante de 42 milhões de pessoas ascenderam socialmente na última década. Inegável, ainda, a importância da implementação de mecanismos de transferência de renda, como as bolsas-família, ou de inclusão, como as cotas raciais para ingresso nas universidades públicas.

Infelizmente, no entanto, apesar de todos os esforços, é imenso o peso do nosso legado de 500 anos de desmandos. Continuamos a ser um país onde moradia, educação, saúde, cultura e lazer não são direitos de todos, mas privilégios de alguns. Em que a faculdade de ir e vir, a qualquer tempo

e a qualquer hora, não pode ser exercida, porque faltam condições de segurança pública. Em que mesmo a necessidade de trabalhar, em troca de um salário mínimo equivalente a cerca de 300 dólares mensais, esbarra em dificuldades elementares como a falta de transporte adequado. Em que o respeito ao meio-ambiente inexistente. Em que nos acostumamos todos a burlar as leis.

Nós somos um país paradoxal.

Ora o Brasil surge como uma região exótica, de praias paradisíacas, florestas edênicas, carnaval, capoeira e futebol; ora como um lugar execrável, de violência urbana, exploração da prostituição infantil, desrespeito aos direitos humanos e desdém pela natureza. Ora festejado como um dos países mais bem preparados para ocupar o lugar de protagonista no mundo – amplos recursos naturais, agricultura, pecuária e indústria diversificadas, enorme potencial de crescimento de produção e consumo; ora destinado a um eterno papel acessório, de fornecedor de matéria-prima e produtos fabricados com mão-de-obra barata, por falta de competência para gerir a própria riqueza.

Agora, somos a sétima economia do planeta. E permanecemos em terceiro lugar entre os mais desiguais entre todos...

Volto, então, à pergunta inicial: o que significa habitar essa região situada na periferia do mundo, escrever em português para leitores quase inexistentes, lutar, enfim, todos os dias, para construir, em meio a adversidades, um sentido para a vida?

Eu acredito, talvez até ingenuamente, no papel transformador da literatura. Filho de uma lavadeira analfabeta e um pipoqueiro semianalfabeto, eu mesmo pipoqueiro, caixeiro de botequim, balconista de armarinho, operário têxtil, torneiro-mecânico, gerente de lanchonete, tive meu destino modificado pelo contato, embora fortuito, com os livros. E se a leitura de um livro pode alterar o rumo da vida de uma pessoa, e sendo a sociedade feita de pessoas, então a literatura pode mudar a sociedade. Em nossos tempos, de exacerbado apego ao narcisismo e extremado culto ao individualismo, aquele que nos é estranho, e que por isso deveria nos despertar o fascínio pelo reconhecimento mútuo, mais que nunca tem sido visto como o que nos ameaça. Voltamos as costas ao outro – seja ele o imigrante, o pobre, o negro, o indígena, a mulher, o homossexual – como tentativa de nos preservar, esquecendo que assim implodimos a nossa própria condição de existir. Sucumbimos à solidão e ao egoísmo e nos negamos a nós mesmos. Para me contrapor a isso escrevo: quero afetar o leitor, modificá-lo, para transformar o mundo. Trata-se de uma utopia, eu sei, mas me alimento de utopias. Porque penso que o destino último de todo ser humano deveria ser unicamente esse, o de alcançar a felicidade na Terra. Aqui e agora.”

(último acesso em 10 de outubro de 2014)

<http://cultura.estadao.com.br/noticias/geral,leia-a-integra-do-discurso-de-luiz-ruffato-na-abertura-da-feira-do-livro-de-frankfurt,1083463>



## **Mercado de livros cresce e já aparece como 9º no mundo**

Folha de São Paulo – novembro de 2012 – Mariana Barbosa

*Setor movimentou R\$ 6,2 bilhões no Brasil em 2011 e começa a atrair a atenção de grupos estrangeiros.*

*Preço médio dos livros caiu 6,1% no ano passado; vendas cresceram 9,8% em relação às de 2010.*

Até então "protegido" pela língua nacional, o mercado editorial brasileiro atingiu tamanho de gente grande e começa a atrair importantes grupos internacionais.

Com R\$ 6,2 bilhões de faturamento e 469,5 mil exemplares vendidos, o Brasil é o nono maior mercado editorial do mundo, segundo estudo recém-publicado da Associação Internacional dos Editores (IPA, na sigla em inglês).

É o primeiro estudo que trás a movimentação total do mercado nacional, considerando o preço pago pelo consumidor. O faturamento das editoras, medido pela Câmara Brasileira do Livro (CBL), foi de R\$ 4,8 bilhões em 2011.

A compra de 45% da Companhia das Letras pela britânica Penguin no final de 2011 foi o início de um movimento que deve se intensificar, avalia o consultor Carlo Carrenho, do site PublishNews.

Diferentemente do que acontece em setores como meios de comunicação, não há impedimento para a entrada de estrangeiros no mercado editorial. Os espanhóis já estão no país há alguns anos e a portuguesa LeYa comprou a Casa da Palavra no ano passado.

O mercado brasileiro, junto com China e Índia, está no foco da Random House Penguin, união de duas das maiores editoras do mundo anunciada na semana passada.

"Não tivemos muitas aquisições de estrangeiros no passado por conta do idioma. Mas, com o tamanho do mercado brasileiro, com a classe C entrando, o Brasil está cada vez mais atraente", diz Carrenho.

Dados da CBL mostram que o livro está mais barato e o brasileiro anda lendo mais.

O preço médio do livro caiu 6,1% em 2011, considerando apenas preços praticados no mercado privado. Incluindo compras de governo, o preço médio ficou estável (alta de 0,1%). O governo representa 39,5% do mercado.

Em volume, as vendas subiram 7,2% -o brasileiro comprou 3,34% mais, e o governo,13,7% mais. Já em receita, a alta foi de 7,4%. Ou 0,81%, descontada a inflação.

Na opinião de Carrenho, as editoras estão em situação confortável para conversar, pois estão saudáveis e com perspectiva de crescimento. "Há muito espaço para as editoras se tornarem globais, com uma administração profissional", diz. "As editoras são empresas familiares e só têm a ganhar ao fazer parte de grandes grupos."

(último acesso em 10 de outubro de 2014)

<http://www1.folha.uol.com.br/fsp/mercado/75752-mercado-de-livros-cresce-e-ja-aparece-como-9-no-mundo.shtml>