

LETÍCIA SANTANA
RENATA MOREIRA
SAMARA COUTINHO
organizadoras

DA E D I Ç Ã O
C A R T O G R A F I A S I N D
E P E E
N D E E
N T E E

led

Esta coletânea de artigos traz uma abordagem diversa sobre o campo editorial, a partir de um mapeamento contemporâneo. Vem, sobretudo, fortalecer um campo de pesquisa relativamente novo, permeado de questionamentos e objetos ainda a serem plenamente traçados. A cartografia aqui exposta é simbólica por conseguir abarcar, de certa forma, diferentes posições e diversidades das áreas constituídas pelos/as autores/as e suas abordagens. Contamos com a colaboração de antropólogos/as, sociólogos/as, jornalistas, editores/as, historiadores/as, artistas, revisores/as, todos/as com objetos e caminhos epistemológicos que fortalecem ainda mais este campo de investigações.

LETÍCIA SANTANA
RENATA MOREIRA
SAMARA COUTINHO
organizadoras

DA E D I Ç Ã O
S I N D
A F I A S I N D
R A F I A S I N D
O G R A F I A S I N D
C A R T O G R A F I A S I N D
N T E

led

07 APRESENTAÇÃO

CARTOGRAFAR É IMPRECISO: AGENTES, POSIÇÕES E DISPOSIÇÕES DO CAMPO EDITORIAL INDEPENDENTE

Letícia Santana, Renata Moreira e Samara Coutinho

TRAJETÓRIAS DE EDITORES E CASAS EDITORIAIS

11 A FORMAÇÃO DE UMA EDITORA E DE UM “ARQUIVO TODO SEU”: NA E SOBRE A LOTE 42

Gabriela Costa Limão

28 EDITAR EM TEMPOS DE MUDANÇA: UMA APROXIMAÇÃO ENTRE EDICIONES DE LA BANDA ORIENTAL (1961-) E EDICIONES DE UNO (1982-1994)

Leonardo Guedes Marrero

41 MASSAO OHNO: EDITOR INDEPENDENTE?

Leonardo David de Morais

60 MULHERES EDITORAS NO URUGUAI: O CASO PIONEIRO DE NANCY BACELO

Alejandra Torres Torres

74 POLVILHO EDIÇÕES: UM BREVE ESTUDO SOBRE A COMERCIALIZAÇÃO DO “ESMERO GRÁFICO”

Samara Coutinho

LITERATURA INFANTIL E JUVENIL: PERSPECTIVAS EDITORIAIS

94 LITERATURA JUVENIL BRASILEIRA: UM PROBLEMA DE PESQUISA

Lorrany Mota de Almeida e Renata Moreira

104 LIVROS INFANTIS DIGITAIS E IMPRESSOS: UM HIBRIDISMO TRANSITÓRIO

Amanda Ribeiro Barbosa e Ana Elisa Ribeiro

114 ESCREVO E PUBLICO A MIM MESMA: A AUTOPUBLICAÇÃO DE AUTORIA FEMININA JOVEM NA PLATAFORMA KDP DA AMAZON

Laura Conrado Dias de Oliveira

- 125 **AS POSSIBILIDADES ADVINDAS DA TERCEIRA MARGEM:
CONSIDERAÇÕES SOBRE A EDIÇÃO DE LIVROS INFANTIS NO BRASIL**

Vívian Stefanne Soares Silva

INICIATIVAS MARGINAIS E ALTERNATIVAS DE MERCADO

- 142 **UMA BORRACHARIA OU UMA BIBLIOTECA? A BORRACHALITECA,
UMA BIBLIOTECA COMUNITÁRIA DIFERENTE**

Ricardo Quaresma Chaves

- 153 **IMPRESSO EM CIRCULAÇÃO: UM HISTÓRICO DAS FEIRAS DE PUBLICAÇÕES
INDEPENDENTES DE BELO HORIZONTE, MINAS GERAIS (2010-2017)**

Flávia Denise de Magalhães

PERIÓDICOS INDEPENDENTES

- 176 **REVISTA *CIÊNCIA POPULAR*: DIVULGAÇÃO CIENTÍFICA PRODUZIDA
FORA DOS ÂMBITOS ACADÊMICOS NO PERÍODO PÓS-GUERRA**

William Ferreira Matos

- 192 **O FEMINISMO NA DÉCADA DE 1970 NA NARRATIVA DO ALTERNATIVO
DE FATO SOBRE O ASSASSINATO DE ÂNGELA DINIZ**

Cândida Emília Borges Lemos e Raphael Resende Duarte

- 208 **ENTRE O CAMPO QUADRINÍSTICO E O CAMPO LITERÁRIO: RODOLPHE
TÖPFFER, AUTOR PRECURSOR DE BANDAS DESENHADAS**

Lucas Piter Alves Costa

CAMPO EDITORIAL E REPRESENTATIVIDADE NEGRA

- 225 **POESIA NEGRA/AFRO-BRASILEIRA: DINÂMICAS EDITORIAIS**

Fabiane Cristine Rodrigues

242 MAZZA E PALLAS: ANÁLISE COMPARADA DE DOIS CATÁLOGOS EDITORIAIS VOLTADOS ÀS CULTURAS AFRODESCENDENTES
Arthur Matheus Rosa Santos, Rayana Andrade Mendes Dutra, Priscila Couto Ilha e José de Souza Muniz Jr.

258 A REALIDADE DAS EDITORAS QUILOMBOLAS: ESTUDO DE CASOS
Isabela Cristina Silva Mesquita e Roberta De Bon Silva Mesquita

PRÁTICAS EDITORIAIS E INOVAÇÕES LITERÁRIAS

268 POESIA LIVRE E AS CHUVAS DE POESIA: A RELAÇÃO ENTRE A POESIA EM SACOS E A POESIA JOGADA AO VENTO - BREVE ANÁLISE DE DOIS PROJETOS EDITORIAIS DE GUILHERME MANSUR

Ana Paula da Costa

282 ARTISTA-EDITORA: O CAMINHO DE QUEM ESCOLHEU O LIVRO COMO SUPORTE - UM RELATO DE PERCURSO

Thyana Hacla

295 O EDITOR E O MAR: AS ESTRATÉGIAS DOS PUBLICADORES CONTEMPORÂNEOS

João Varella

311 LIVROS DA FLORESTA: EDIÇÃO INDEPENDENTE COMO AUTONOMIA

Alice Bicalho de Oliveira

323 BORDAS E DOBRAS PARA UMA ANTROPOLOGIA SOBRE O MUNDO DOS LIVROS

Nathanael Araujo

335 SOBRE AS ORGANIZADORAS, AUTORAS E AUTORES

CARTOGRAFAR É IMPRECISO: AGENTES, POSIÇÕES E DISPOSIÇÕES DO CAMPO EDITORIAL INDEPENDENTE

Cartografia: qualquer trabalho de mapeamento cuja pretensão é iluminar a ocupação de certos espaços geográficos. Por extensão, cartografias são os elementos utilizados para dar a ver a disposição de certos agentes em determinado espaço/campo.

A iniciativa do evento *Cartografias da Edição Independente* no ACEFET-MG veio de uma inquietação e de uma vontade de reafirmar a posição de notoriedade que estudantes da graduação em Letras (Tecnologias de Edição), da Pós-Graduação em Estudos de Linguagens (Posling) e pesquisadores/as da instituição assumem no contexto dos estudos editoriais. Dessa forma, vimos no evento – e no pós-evento, com a publicação deste livro – uma forma de dar continuidade e reverberar importantes contribuições ao campo, fazendo ecoar

diversas percepções acerca da cadeia produtiva e criativa do livro. Além disso, a cartografia aqui exposta é simbólica por conseguir abarcar, de certa forma, diferentes posições e diversidades das áreas constituídas pelos/as autores/as e suas abordagens. Contamos com a colaboração de antropólogos/as, sociólogos/as, jornalistas, editores/as, historiadores/as, artistas, revisores/as com objetos e caminhos epistemológicos que fortalecem ainda mais este campo de investigações.

A metáfora da cartografia se sustenta ainda mais quando levamos em consideração os variados temas presentes nos capítulos: literatura juvenil, movimentos culturais, tecnologias alternativas, antropologia dos livros, trajetórias de editoras e de casas editoriais, autopublicação, livros infantis digitais, sarau de periferia, livros indígenas... Cartografias da diversidade.

Jorge Luis Borges já nos dizia que o livro é a extensão da memória e da imaginação, mas aqui o livro também é o pressuposto teórico e empírico para seguir adiante nos diversos temas, históricos e atuais, que refletem as práticas sociais da escrita e da leitura, da mediação e da circulação de ideias, intrínsecas ao universo do livro.

Esta coletânea de artigos, além de trazer uma abordagem diversa sobre o campo editorial, a partir de um mapeamento contemporâneo, vem, sobretudo, fortalecer um campo de pesquisa relativamente novo, permeado de questionamentos e objetos ainda a serem plenamente traçados.

O evento do qual se originou este livro foi realizado nos dias 23, 24 e 25 de setembro de 2019 nos campi 1 e 2 do Centro Federal de Educação Tecnológica de Minas Gerais, em Belo Horizonte. Houve participação tanto de agentes atuantes no mercado editorial quanto de pesquisadores e intelectuais que se propuseram a refletir sobre o campo editorial independente e seus muitos matizes. A primeira mesa de discussões, “Edição independente: criação, autonomia e colaboração”, foi composta por Alice Bicalho (UFMG), Nathanael Araújo (UNICAMP) e José Muniz Jr. (CEFET-MG). Nela foram trazidas à tona discussões recentes acerca de investigações feitas por esses pesquisadores, que já produziram estudos de fôlego sobre a cena independente.

Em “Mulheres no cenário editorial: escrita, produção e divulgação de autoria feminina”, com a participação de Alejandra Torres Torres (UdelaR/Montevidéu), Constância Lima Duarte (UFMG) e Ana Elisa Ribeiro (CEFET-MG), discutiu-se o protagonismo feminino na história da edição, bem como nos tempos atuais. Já em “Um percurso

editorial: memórias editoriais do Brasil, do Uruguai e da Argentina”, com Leonardo Guedes (CFE/Montevidéu), Sérgio Karam (UFRGS) e Pablo Guimarães (Mazza Edições), discutiram-se possibilidades e fazeres da edição em suas múltiplas congruências na América Latina.

“O mercado editorial independente: estratégias e alternativas”, com João Varella (Lote 42/Banca Tatuí – SP), Larissa Mundim (Nega Lilu/Feira e-cêntrica – GO) e Karine Bassi (Editora Venas Abiertas/Coletivoz – BH), teve por objetivo colocar em cena diferentes práticas de editores e agitadores do mercado independente, equacionando para isso fazeres diversos, inclusive em relação à especificidade geográfica.

A conferência final, “O que resiste no campo literário brasileiro”, foi ministrada pela professora Regina Dalcastagnè (UnB). Nela, Dalcastagnè promoveu uma leitura do campo editorial nacional na atualidade, em uma fala provocativa, na qual relacionou acontecimentos contemporâneos e uma cada vez mais ousada produção literária.

Além disso, ocorreram apresentações de comunicações, divididas nos seguintes eixos norteadores: Trajetórias de Editores e Casas Editoriais; Práticas Editoriais e Inovações Literárias; Literatura Infantil e Juvenil: Perspectivas Editoriais; Iniciativas Marginais e Alternativas de Mercado; Periódicos Independentes; e Campo Editorial e Representatividade Negra: Leituras do Contemporâneo. Parte dessas discussões está presente neste livro.

Como todo mapeamento, sempre há espaços obscuros, não desvendados pelas cartas. O ato de jogar luz sobre determinada realidade é sempre acompanhado pela existência de sombras ao redor. Os objetos e seus contornos, portanto, passam a ser difíceis de visualizar. É a essa limitação – para continuar com a metáfora – que a pesquisa nunca quer se render. Esperamos, com este livro, iluminar alguns recantos da cena independente, entendendo, contudo, que imensas áreas permanecem fora do nosso radar. Que novas pesquisas e eventos clareiem as vastas e inquietantes possibilidades abertas por esse campo.

Boa leitura!

AS ORGANIZADORAS



**TRAJETÓRIAS DE EDITORES
E CASAS EDITORIAIS**



A FORMAÇÃO DE UMA EDITORA E DE UM “ARQUIVO TODO SEU”: NA E SOBRE A LOTE 42

Gabriela Costa Limão

Introdução – Um arquivo todo seu

Ao iniciar a escrita deste texto, percebi que seria importante retomar a escrita do resumo enviado anteriormente como premissa de minha apresentação no evento *Cartografias da edição independente* (2019), que serviu de base para este artigo. Com o intuito de fazer uma ressalva, seguida da apresentação do tema proposto, trago uma citação de *O beijo de Lamourette*, do historiador Robert Darnton. Sobre os arquivos, ele escreveu:

Mas, infelizmente, os editores costumam tratar os seus arquivos como lixo. Ainda que poupem uma eventual carta de um autor famoso, eles jogam fora os livros de contas e a correspondência comercial, que geralmente são as fontes de informações mais importantes para o historiador do livro. (DARNTON, 2010, p. 141)

Em meu resumo, após citar o trecho, fiz a seguinte afirmação: não era o caso da editora Lote 42, ao contrário dos “editores” evocados por Darnton, o trato do arquivo enquanto lixo. É correto dizer que o que a editora Lote 42, ou melhor, a editora Cecília Arbolave entende por arquivo não é tratado como lixo, no sentido do descarte, da inutilidade, da não importância. No entanto, é necessário um apontamento: os livros de contas e a correspondência comercial não entram, para a tristeza do(s) historiador(es) do livro, no acervo desse arquivo. Aliás, é importante notar que os arquivos de contas e a correspondência comercial, assim como as correspondências com os autores, no caso da Lote 42, são realizados digitalmente, em planilhas e em *e-mails*. Isso não significa que não sejam “arquivados”, mas esses documentos não compõem o que de fato me foi apresentado enquanto materiais do arquivo da Lote 42.

Como não sou historiadora, mas sim estudante de antropologia, o fato de determinados materiais não figurarem em um “arquivo oficial” e aberto não implicou em lacunas para meu estudo, e sim revelou determinadas intenções na construção da narrativa sobre a trajetória da editora. O tema deste artigo é a gênese desse arquivo, que começa a ocorrer seis meses após o lançamento do primeiro livro da editora e que acompanha a gênese da editora e de seu catálogo. Meu objetivo é menos abordar uma questão de método de pesquisa em arquivos do que propor uma análise da formação da editora Lote 42, que ocorre concomitante à formação de um arquivo “todo seu”.

O arquivo da Lote 42 tornou-se grande personagem e um dos principais interlocutores de minha pesquisa de Iniciação Científica¹. Através da narrativa nele encontrada e das narrativas recolhidas em entrevistas com os editores Cecília Arbolave, João Varella e Thiago Blumenthal, eu tinha como intuito analisar a formação da editora Lote 42. O arquivo, e principalmente o *gesto do arquivo* (FARGE, 2017), permitiu esmiuçar essas narrativas orais e escritas, no sentido de compreender a formação da editora, os ecos das trajetórias dos editores na formação da trajetória da Lote 42 e, também, a preocupação com o arquivar uma narrativa da editora. Processo concomitante à formação da Lote 42, que, posteriormente, viria a figurar no mercado editorial como uma das principais editoras independentes, tendo seus editores como organizadores da Feira Miolo(s) e idealizadores da “irmã” Banca Tatuí – o vocativo, que estabelece o parentesco, é utilizado pela página da Lote 42 no *Facebook* – como um importante ponto de vendas de várias editoras independentes em São Paulo.

A primeira vez que perguntei aos editores, então em atividade na Lote 42, Cecília Arbolave e João Varella, a respeito da existência de um arquivo foi no café Beluga, próximo à Banca Tatuí, quando conversávamos sobre minha proposta de pesquisa com a editora. Ali, Arbolave disse que havia reunido várias caixas em uma sala que ela costumava chamar de “Sala da Bagunça”, no casarão da rua Itápolis, segundo local em que a editora viria a estabelecer seu escritório – depois do apartamento de Arbolave e Varella e antes da Sala Tatuí, pronta no segundo semestre de 2018. Cecília receava, então, chamar as caixas e seus conteúdos de *arquivo*, mas falou sobre sua intenção de organi-

¹ Financiada pela FAPESP de abril/2018 a dezembro/2018, com a orientação da Profa. Dra. Maria Suely Kofes.

zá-los e digitalizá-los, para que eles configurassem “o arquivo da Lote 42”. Desse modo, o arquivo foi, também, minha moeda de troca para um trabalho de campo próximo aos editores e ao dia a dia da editora, possibilitando a realização de entrevistas e anotações de breves relatos sobre a formação da Lote 42. Além disso, como eu me responsabilizava pela digitalização e organização da planilha do arquivo, trabalhei muito próxima de Cecília Arbolave, “pessoa de carne e osso por trás dos documentos” (SORÁ, 2015, p. 19). Assim, tive a oportunidade de acompanhar sua lógica de organização do arquivo, desde o estabelecimento das categorias classificatórias na planilha que ela montou na conta *Google, online*, até a maneira como a digitalização seria feita, estabelecendo determinados enquadramentos, significativos para a construção de narrativas.

Ao colocar Cecília Arbolave como a “pessoa” por trás dos documentos do arquivo, fazendo um paralelo com o interlocutor de Gustavo Sorá, Sebastião Macieira, pretendo destacar não apenas seu trabalho enquanto “guardiã, testemunha e personificação da memória” (SORÁ, *idem*) da Lote 42, mas também como arquivista. Ao negociar minha entrada em campo com o arquivo, João Varella me disse: “Você é a concretização do sonho da Cecília”; ele fazia referência ao intuito de catalogar o que já havia sido arquivado nas caixas. Segundo a editora, não havia tempo na agenda de atividades para que ela pudesse se dedicar a essa organização que pretendia realizar. E essas pretensões foram aparecendo ao longo da pesquisa, seja em uma matéria de jornal arquivada ou em uma fala a respeito do arquivo. Nesse primeiro encontro, por exemplo, ela me diria: “Quem sabe, daqui muitos anos, não possamos montar um museu da Lote 42 com esses materiais! É uma coisa que penso”.

O impulso por guardar os materiais da editora remonta, segundo Cecília, à experiência² na infância, quando sua avó levava para ela e para os demais netos recortes com os temas preferidos de cada um. Mas esse impulso “quase genético”³, modo como a editora referiu-se a

² Aqui, uso experiência no sentido proposto por Turner, conforme explicado pela antropóloga e professora Suely Kofes: “Experiência pode ser comunicada porque não implicaria apenas em ações e sentimentos, mas também reflexões sobre ações e sentimentos. Concebida desta forma, torna-se possível capturar as narrativas de sujeitos sobre suas experiências e incorporar suas interpretações apontar junções e disjunções temporais, mudanças e continuidades, tradições e rupturas” (KOFES, 2001, p. 164).

³ Declaração de Cecília Arbolave em entrevista concedida à pesquisadora em 2018.

ele, é também motivado pela afetividade e pela consciência, se não pelo *gesto do arquivo* (FARAGI, 2017) em si, da cena editorial, em especial das editoras independentes, da qual a Lote 42 passou a fazer parte em sua formação e faz parte em seus dias atuais – e podemos acompanhar de que modo essa presença no cenário das editoras independentes se deu, conforme a narrativa do arquivo e as narrativas dos editores contam. Em entrevista Arbolave diz:

Eu não sei. Mas, na minha família, o papel e a bagunça sempre esteve muito presente, então é uma coisa muito natural. E aí eu olho essas coisas e além de ter uma memória afetiva muito grande... Não sei... Me dá pena jogar fora. Penso que a gente não para muito pra pensar o que a gente tá fazendo, né?, mas de repente, vai passando o tempo, e quando encontro coisas de 2014 penso “Ah, nossa! Já tinha esquecido disso, que bom que guardei, né?”. Porque é com o tempo que as coisas vão ganhando uma dimensão e vão ganhando importância, ou não, que elas têm... Ou não... Algumas coisas realmente são banais, mas outras... É bom ter guardado pra lembrar de algum evento que a gente organizou, de alguma feira que a gente participou. E não só nossa, da editora... Mas na cena que a gente tá vivendo. (Entrevista de Cecília Arbolave, concedida para a pesquisa, 2018)

Ao resgatarmos a formação do arquivo da Lote 42, embora as narrativas escritas nas matérias dos jornais arquivados não o façam, resgatamos a presença de Cecília Arbolave na formação da editora, ainda não como sócia, mas como uma das principais personagens na formação também do catálogo e das propostas gráficas. A presença de Arbolave é contestada por ela, que dizia: “Eu dava *pitaco*, também não tinha a palavra final, mas me consideravam bastante”⁴ (grifo nosso), ao passo que Thiago Blumenthal declara: “Mas nos primeiros ela ajudou praticamente como uma sócia, a ajuda dela era tanta...”⁵. Dessa forma, trago o arquivo e seus materiais como outra possibilidade de leitura da trajetória da editora, a qual, durante minha pesquisa, percebi estar atrelada às trajetórias dos editores.

Indo além da declaração do editor fictício Samuel Ribas – “Mi catálogo editorial parece haber ocultado ya para siempre a la persona que está detrás de los libros que fui publicando. Mi biografía es mi

⁴ Declaração de Cecília Arbolave em entrevista concedida à pesquisadora em 2018.

⁵ Declaração de Thiago Blumenthal em entrevista concedida à pesquisadora em 2018.

catálogo.” (Vila-Matas, 2010, p. 35)⁶ –, proponho pensar o arquivo enquanto um arquivo biográfico não apenas da Lote 42, mas também de seus editores, focando, aqui, em Cecília Arbolave. E, por fim, pensando na proposta de Ribeiro (2018) de mapear as *mulheres editoras* brasileiras, chamo atenção para a possibilidade de contribuição dos arquivos das editoras para que sejam identificadas essas participações no mercado editorial brasileiro. Nesse sentido, explorando os materiais desse arquivo, destaco também a importância das editoras – na ambiguidade de sentido que essa palavra traz consigo no português, como destaca Ribeiro (2018) – terem “um arquivo todo seu”⁷.

Na e sobre a Lote 42

Quando cheguei para conhecer o arquivo da Lote 42, na primeira segunda-feira das muitas em que passaria no casarão da rua Itápolis, Cecília Arbolave me recebeu e me levou até uma sala onde havia vários materiais, entre livros da editora, quadros, papéis variados e caixas. No segundo andar, ao lado do escritório da editora, a “Sala da Bagunça”, como Arbolave a batizou, guardava os materiais arquivados pela editora, ainda não organizados e catalogados, com os quais ela pretendia formar o arquivo da Lote 42. Das caixas, uma delas tinha a sinalização “*Clipping*” estampada em um dos lados, dando pistas não apenas do processo de arquivamento dos materiais, mas também, como Arbolave me diria, de sua atuação anterior como jornalista, área na qual se formou e trabalhou até os anos iniciais da editora. Segundo ela, o processo de arquivar materiais de jornais e revistas que faziam referência a determinada marca ou pessoa era comum nas empresas em que havia trabalhado anteriormente, de modo que, familiarizada com esse processo, ele foi a base para a formação do arquivo da Lote 42. Esse processo reuniu materiais que mencionavam a editora, os editores – muitas vezes para além desse ofício, como veremos –, os livros ou os autores, sendo Cecília Arbolave a arquivista. Segundo Thiago Blumenthal, em entrevista realizada para minha pesquisa,

⁶ “Meu catálogo editorial parece já ter escondido para sempre a pessoa por trás dos livros que publiquei. Minha biografia é meu catálogo.” (Tradução nossa)

⁷ Referência ao livro *Um teto todo seu*, de Virgínia Woolf. A edição utilizada aqui foi publicada em 2019, pela editora Nova Fronteira.

Desde o começo lá estava a Cecília fazendo o registro histórico da editora, e que é interessante para acompanhar a progressão da editora ao longo dos anos, o quanto a Editora cresceu, e de fato ela cresceu muito... É... Desde o primeiro livro até hoje, em todos esses anos. Acompanhar o processo, até como metodologia mesmo, até como metodologia... E sem contar o fato da riqueza sentimental que tem em ter esse arquivo. Coisa que talvez eu e o João não pensaríamos, assim, em criar esse arquivo, talvez criássemos, mas sem ter a consciência disso, não sei... Mas ela foi muito consciente nisso. (Entrevista de Thiago Blumenthal, concedida para a pesquisa, 2018)

A presença de Cecília como arquivista, comentada por Blumenthal, reforça a presença da editora na formação da Lote 42. Em uma das primeiras matérias arquivadas por Cecília Arbolave, no entanto, figuram apenas dois editores: João Varella e Thiago Blumenthal. Nessa matéria, publicada seis meses depois do primeiro lançamento da editora, na revista *TPM*, Natacha Cortez escreve sobre a Lote 42, já com três livros em seu catálogo, caracterizado por resgatar conteúdos populares na internet e transformá-los em livros impressos. Na matéria a jornalista escreve (Figura 1):

De conversas pelo bairro paulistano de Higienópolis – e depois de uma demissão inesperada –, os jornalistas João Varella e Thiago Blumenthal começaram a pensar em fazer algo juntos no ramo da editoração. (CORTEZ, 2013, p. 32)

FIGURA 1 -
Matéria da revista
TPM 01/08/2013,
de Natacha Cortez.
Cortesia Arquivo da
Lote 42.



Thiago já tinha experiência trabalhando em editoras, João e Cecília haviam experimentado o mundo editorial como autores, tendo publicado, inclusive, um livro juntos, *Curitiba: diálogos urbanos*, em 2007, pela editora Coração Brasil.

Desde o lançamento do livro de Juliana Cunha, *Já Matei Por Menos*, o “número 1” da Lote 42, Cecília Arbolave arquiva outros materiais, além dos encontrados na caixa *Clipping*. Dentre eles, enfeites usados na decoração dos lançamentos e crachás de eventos e feiras. Muitos desses enfeites foram produzidos por ela e por uma amiga, então sócia de Arbolave no Studio Sim (estúdio de decoração de eventos, empreendimento de Arbolave concomitante à formação da Lote 42). Esse trabalho de decoração de lançamentos e feiras tem como necessidade o conhecimento prévio dos livros e seus materiais, uma vez que essas decorações seguiam as temáticas da história publicada. Esses materiais foram separados em caixas distintas daquelas da caixa *Clipping*, e não foram organizados até as vésperas da mudança da Lote 42 para a Sala Tatuí – mesmo após a mudança, não houve catalogação desses materiais durante a pesquisa.

Os materiais da caixa *Clipping*, por sua vez, passaram a ser organizados em ordem cronológica durante a pesquisa, de acordo com os anos correspondentes das matérias (de 2013 a 2018), e um por um seriam digitalizados e catalogados em uma planilha no *Google Drive*, criada por Arbolave com as seguintes categorias: data, nome do veículo, tipo do veículo, tipo de matéria, jornalista, título, assunto, comentário e escaneada – sim ou não.

A intenção deste trabalho, como já dito, é mostrar alguns desses documentos, pensando nos primeiros três anos desse arquivo e da editora, com o intuito de reconstituir sua formação, analisando as narrativas que a permeiam e considerando a presença de Cecília enquanto arquivista e também umas das principais personagens da editora. Dessa forma, ao passarmos por essa primeira reportagem, em que Cecília Arbolave figura antes como arquivista, é possível refletir sobre sua participação na editora, uma vez que, ao falar sobre ela, em especial quando questionada sobre o início da Lote 42, Arbolave sempre dizia que João e Thiago poderiam falar mais e “melhor” do assunto, já que ela não “estava de fato na editora no começo”⁸. Apesar disso, Cecília

⁸ Entrevista de Cecília Arbolave, concedida para a pesquisa, 2018.

reconhece sua participação de alguma forma, “dando pitaco”. Em entrevista para a pesquisa, ela declarou:

Então assim, eu acho que meu caminho aqui na Lote começou no começo, bem acompanhando o que o João e o Thiago estavam inventando para a editora, dando *pitaco* principalmente para tudo o que era visual, então a logo, capas, projetos gráficos dos primeiros dois livros. Eu dava *pitaco*, também não tinha a palavra final, mas me consideravam bastante. E os lançamentos eu, como tinha com uma amiga um projeto de decoração de festas e tal, acabamos assumindo essa parte, então os primeiros lançamentos eram grandes festas, superdecoradas. (Entrevista de Cecília Arbolave, concedida para a pesquisa, 2018, grifo nosso)

O projeto inicial da Lote 42, como João Varella apontou em entrevista para minha pesquisa, era publicar livros que teriam a mesma proposta gráfica. Havia, então, dinheiro para publicarem três livros – esse dinheiro era de Varella, que havia recebido seu FGTS após se desligar de seu emprego. Esse havia sido o combinado com Thiago Blumenthal: “ao menos três livros a editora teria”⁹. Quando chegou o segundo livro, *O Pintinho*, de Alexandra Morais, a ideia de continuar com o mesmo formato do livro de Juliana Cunha transformou-se em um cuidado especial com as formas gráficas de acordo com os conteúdos, para uma experiência de leitura particular – considerando que o leitor tinha os conteúdos desses dois livros disponíveis na internet. E isso continua com o terceiro livro da editora, *Manual de sobrevivência dos tímidos*, de Bruno Maron.

A ideia de editar conteúdos disponíveis na internet não se firma enquanto definição da linha editorial da Lote 42, tendo em vista a chegada do quarto livro *Seu Azul*, de Gustavo Piqueira. Sobre esses novos formatos, minha aposta durante a pesquisa e neste artigo é que a mudança estética da editora acompanha também o toque estético de Arbolave. Conforme declara Blumenthal:

No sentido estético, ela tem um olhar muito elegante para a questão do livro como forma, um olhar muito elegante mesmo de como vai ser esse livro-objeto, de como vai ser esse livro na mão das pessoas, a facilidade que as pessoas vão ter pra ler esse livro, olhar o livro, uma capa que chame atenção, um projeto gráfico agradável pro leitor, ela sempre foi muito cuidadosa,

⁹ Entrevista de João Varella, concedida para a pesquisa, 2018.

sempre, e foi fundamental mesmo nesse sentido. (Entrevista de Thiago Blumenthal, concedida para a pesquisa, 2018)

Sua presença, portanto, extrapola o arquivo e acompanha o catálogo. A primeira aparição de Cecília Arbolave nas matérias do arquivo enquanto sócia e editora ocorre em 2014, em uma matéria publicada pela *Revista São Paulo*, escrita pela jornalista Regiane Teixeira, intitulada “Os Donos da Banca”. A Banca Tatuí marcou a presença da Lote 42 no cenário de editoras independentes – a Bazindie Natal, feira de independentes realizada no final de 2013, foi um primeiro esforço de se colocar nesse cenário. A matéria foi publicada entre os meses de setembro e outubro. Em novembro, os editores da Lote 42 organizam a Feira Miolo(s),

realizada pela primeira vez em 1º de novembro de 2014 no interior da Mário de Andrade, a maior biblioteca pública da cidade e a segunda maior do país. Estiveram presentes cerca de 60 projetos, de índole bastante variada. O evento foi co-organizado pela Lote 42, editora fundada em 2012. Dirigida por três jovens jornalistas – o curitibano João Varella, o paulista Thiago Blumenthal e a argentina Cecília Arbolave –, essa pequena casa editorial tem buscado ocupar lugares de visibilidade nessa cena. (MUNIZ JR., 2016, p. 213)

É importante ressaltar aqui que, quando iniciaram o projeto da editora, não havia intuito de que ela fosse uma editora independente. A editora possuía o lema “uma editora com alma de *startup*” e, segundo Coutinho (2017), segue com esse espírito, “buscando inovações ao tratar cada livro como um projeto diferente e especial, desde a seleção dos originais até a festa de lançamento” (COUTINHO, 2017, p. 48), porém, agora ocupando o cenário das independentes.

Segundo Thiago Blumenthal, em entrevista para a pesquisa, ele mesmo já estaria afastado do dia a dia da Lote 42 quando a organização da Banca Tatuí começou e não teria se envolvido com o projeto da Banca, apesar de vermos o editor na foto ao lado de Cecília e João na matéria de Teixeira (Figura 2). Esse afastamento de Blumenthal foi também o que trouxe Arbolave “oficialmente” para esse dia a dia, como sócia e editora. Quando iniciou o projeto com Varella, Blumenthal havia dito que, mais cedo ou mais tarde, deixaria a editora em função de sua vida acadêmica. Haveria um intercâmbio e outros compromissos que impossibilitariam que ele acompanhasse o dia a dia da Lote 42. Esses compromissos, no entanto, chegaram mais cedo do que o esperado.

Os donos da BANCA

Editora paulistana de publicações independentes monta microlivraria em calçada no bairro de Santa Cecília

REGIANE TEIXEIRA

A partir de 1º de outubro, a rua Barão de Tatuí, em Santa Cecília, região central, contará com uma banca que venderá jornais, mas não revistas sobre moda, fofoca, economia ou saúde. A banca Patuí, instalada na altura do número 275 da via, terá suas prateleiras ocupadas pelos sete livros lançados pela editora Lote 42.

Além das obras da casa, como o "Manual de Sobrevivência dos Timidos" (R\$ 39,90), de Bruno Maron, e "Seu Azul" (R\$ 42,90), de Gustavo Piqueira, a ideia é ter publicações de tiragem limitada, voltadas para arte, fotografia e ilustração, com preços entre R\$ 30 e R\$ 50.

Segundo João Varella, 29, sócio da Lote 42, as bancas de jornais hoje não são atrativas. "Elas perderam a magia vendendo cigarro, recarga de celular", afirma. Ele e os sócios, Cecília Arbolave, 28, e Thiago Blumenthal, 33, pretendem oferecer ainda internet sem fio a quem passa na rua, música ao vivo e um parklet (vagas de estacionamento transformadas em uma minipraça).

Apesar do risco do negócio, não é a primeira vez que a Lote 42 faz uma aposta inusitada no mercado editorial. No dia 8 de julho, quando o Brasil enfrentou a Alemanha na Copa, a editora divulgou que daria 10% de desconto em sua loja virtual para cada gol tomado pela seleção brasileira.

Após o 7 a 1, a empresa manteve a promessa e deu 70% de desconto, esgotando o estoque de 2.000 livros. "Vendemos livros abaixo do preço de custo, mas a exposição compensou o prejuízo", diz Varella.

Nessa nova empreitada, já existe um concorrente: a banca Tijuana. A lojinha funciona com a mesma proposta, mas dentro da galeria Vermelho, na rua Minas Gerais, 372, região central. O negócio existe há um ano e vende hoje 188 publicações nacionais e estrangeiras. ★



Thiago Blumenthal, Cecília Arbolave e João Varella na banca que inaugura no dia 1º

18 ★ ★ ★ 28 de setembro a 4 de outubro de 2014

FIGURA 2 - Matéria da Revista São Paulo, 28/09-04/10/2014, por Rejane Teixeira. Cortesia Arquivo da Lote 42.

Na época da formação da editora, Varella trabalhava como jornalista na *IstoÉ*. Quando ele e Blumenthal iniciaram o projeto juntos, este havia perdido seu principal cliente como *freelancer*. A vontade de fazerem algo juntos, desde que se conheceram no R7, transformou-se em passeios por Higienópolis e Santa Cecília, e depois em um site em

que ambos publicavam textos, o *Trilhos Urbanos*. Depois, esse site seria deixado de lado para que o projeto da editora tomasse as agendas e apostas dos editores. Thiago Blumental já tinha experiência com o trabalho editorial, de modo que ele passou a cuidar do dia a dia da editora. Quando ele anunciou sua saída, Varella fez o convite para Arbolave. Ela trabalhava como jornalista na editora Abril, mas também já dividia seus afazeres com algumas tarefas da Lote 42. Diz Arbolave:

E aí o João falou pra mim “Oh, cê quer entrar na Editora mesmo? Quer assumir?”. Porque eu já estava insatisfeita na Abril, onde eu trabalhava. Enfim, tudo o que eu queria fazer já tinha feito. Também não queria continuar fazendo carreira lá, enfim. O que me empolgava era muito mais a Lote, e era o que eu fazia nas madrugadas. Então pensei, por que eu não inverte?, eu trabalho de dia no que eu gosto e de noite eu faço alguns *freelas* que eu ainda gosto e tals. E o João falou pra mim “Acho que é uma boa hora agora porque, se não, vou chamar outra pessoa e talvez você não goste dessa outra pessoa”. Então, eu decidi sair mesmo da Abril, foi um empurrão que eu precisava. E comecei a cuidar do dia a dia da editora. (Entrevista de Cecília Arbolave, concedida para a pesquisa, 2018)

Quando perguntei a João Varella sobre a primeira pessoa em que ele pensava ao contar a trajetória da Lote 42, ele prontamente disse: Cecília e, em seguida, Thiago e outros amigos jornalistas. “Por mais que a Cecília não estivesse, assim, efetivamente dentro da editora, ela já estava muito próxima”¹⁰. Cecília Arbolave estava tão próxima à editora em sua formação que, em seu arquivo, também arquivava a si mesma. Em meio às caixas, tanto a *Clipping* como aquelas com materiais de feiras e lançamentos, podíamos ver pastas de reportagens enviadas por sua avó a ela e a João, notas de jornais que guardava para amigos, e mesmo o convite de casamento dos dois editores, João e Cecília. Ambos formam um caso de parceria editorial e, ao mesmo tempo, conjugal, e inúmeros exemplos como o deles podem ser encontrados ao longo da história do mercado editorial brasileiro. Esses materiais, no entanto, foram separados por Cecília, que preferiu não colocá-los na catalogação final do arquivo nas planilhas e novas caixas. Vi Cecília olhar durante minutos para uma capa do *Estadão* em que a foto de uma poça de água figurava na primeira página, ilustrando as chuvas insistentes que ocorriam durante a FLIP (Festa do Livro Internacional de Paraty) de 2014.

¹⁰ Entrevista de João Varella, concedida para a pesquisa, 2018.

Mostrando os vultos fantasmagóricos no fundo da imagem, dizia que poderiam ser ela e João mudando o estande de lugar para que os livros não molhassem. Era uma imagem que fazia com que ela se lembrasse de um importante evento de que participaram, embora a editora e os editores não figurassem na imagem ou na matéria. Decidiu não colocar essa reportagem, antes arquivada, na catalogação do arquivo. Separou-a em uma outra pilha – de cujo paradeiro, não tenho informações.

Ao pensar nessa pilha e naquela que foi de fato catalogada e organizada, podemos observar a Lote 42 compor-se nas figuras e trajetórias desses três editores, Cecília Arbolave, João Varella e Thiago Blumenthal. Segundo Chadwick e Courtinvron (1995, p. 9), “As biografias e monografias tradicionais quase sempre descreveram a criatividade como uma luta solitária, individual (em geral, masculina) e extraordinária pela autoexpressão artística”. O ofício do editor também é propagado seguindo a proposta de Chadwick e Courtinvron, que escrevem sobre artistas e autores, enquanto um trabalho solitário e individual. Além disso, o ofício do editor é retratado, em sua maioria, por meio de homens editores.

Em seu artigo “Mulheres editoras de livros (literários): por um mapeamento preliminar no Brasil”, Ana Elisa Ribeiro faz um levantamento de estudos sobre o mercado editorial brasileiro que comprova a afirmação feita anteriormente. Além de um estudo analítico de obras produzidas sobre o mercado editorial, a autora nos guia criticamente diante de um catálogo de produções acadêmicas, chamando a atenção para o fato de que nenhum “capítulo de fôlego na história editorial brasileira, isto é, um registro sistemático de sua biografia e atuação” foi ainda produzido a respeito das editoras e diretoras recuperadas em seu artigo (RIBEIRO, 2018, p. 272). Prova disso são os estudos concentrados em figuras específicas, que representam suas editoras, como os editores José Olympio e Jorge Zahar – que também batizam suas editoras com seu nome. Nenhum trabalho de edição, no entanto, como Guita Guinsburg¹¹ declararia, “é um trabalho solitário”. No caso da Lote 42, a maneira como essas três figuras – Cecília Arbolave, João Varella e

¹¹ Fala proferida pela professora Guita Guinsburg, viúva do editor Jacó Guinsburg (Editora Perspectiva) após o recebimento da homenagem Nísia Floresta, no I Trema – Mulheres, Tradução e Mercado Editorial, na FFLCH – Universidade de São Paulo, no dia 10 de dezembro de 2019.

Thiago Blumenthal – transitam pelas narrativas dos editores e do arquivo não permite a constituição de história da editora pautada em uma figura e em apenas um nome, revelando, portanto, as parcerias.

É notável que a participação nos processos editoriais pode se dar de distintas maneiras, mesmo que não ainda “em sociedade”, como é o caso de Cecília Arbolave, que, além de arquivista, acompanhava e participava nos processos de feitura dos primeiros livros da editora. Os arquivos das editoras são uma maneira de reconhecer essas outras participações e também a extensão da malha de relações que forma a editora. De volta para o arquivo, dois outros materiais arquivados por Cecília podem nos mostrar isso. O primeiro é uma tirinha de Laerte para Gervasio Troche, que não menciona diretamente a Lote 42 ou algum de seus livros, mas traz para a história do arquivo – e, portanto, da editora – as repercussões de seus autores. O segundo material é uma resposta feita por Alexandra Moraes, através de seus personagens de *O Pintinho*, para uma pergunta feita pela personagem Mafalda, de Quino.



FIGURA 3 e 4 - Piratas do Tietê (Laerte), Ilustrada e Diálogos Impertinentes (Alexandra Moraes). Ilustrada, 17/12/2014. Cortesia Arquivo Lote 42.

Em 2013 foram catalogados um total de 15 documentos impressos arquivados por Arbolave; essa quantidade quase quadruplica em 2014, com 57 documentos. Para além dos novos títulos lançados e da abertura da Banca Tatuí, o acontecimento do “7x1 da Copa”, fez com que a editora figurasse em várias matérias, notas, entrevistas em jornais e revistas. Como apresenta Coutinho, “Na campanha, a proposta baseada no jogo Brasil x Alemanha propagandeou que a cada gol so-

frido pelo Brasil seria concedido um desconto de 10% acumulativo ao comprador” (COUTINHO, 2017, p. 48). Essas matérias sobre o “7x1” – que foi como preenchemos a categoria “assunto” dessas matérias – giravam em torno da apresentação da venda de todo o catálogo da editora naquele dia, do aumento dos seguidores e leitores nas redes sociais depois dessa promoção e da discussão sobre prejuízos e benefícios da editora após a goleada da Alemanha.



FIGURA 5 - Matéria *Folha de S. Paulo*, 29/07/2014.
Cortesia Arquivo da Lote 42.

Rodrigo Camargo de Godoi escreveu sobre a importância do estudo das trajetórias dos editores para compreender suas editoras e o mercado editorial, em seu trabalho *Um editor no Império: Francisco de Paula Brito (1809-1861)*, como demonstra sua citação de um artigo de Alistar McCleery, que “defende a relevância do estudo da agência individual do editor para a história do livro” (*apud* GODOI, 2016, p. 27). Trago para este artigo a posição do Godoi, de modo que a agência individual não exclua a existência de outras agências individuais que podem coexistir ou provocar tensões. A formação de parcerias e

sociedades deve, portanto, ser considerada no estudo de determinada editora. O arquivo enquanto *gesto* – na coleta, arquivamento e organização de seus materiais – nos traz a possibilidade de percebermos a presença e as intenções de Cecília Arbolave na editora, bem como a presença dos demais agentes da história da Lote 42, na medida em que a trajetória da editora entrelaça a trajetória de seus editores.

Considerações finais

Durante minha pesquisa de iniciação científica, tive a oportunidade de acompanhar algumas segundas-feiras no escritório da Lote 42, na rua Itápolis, onde Cecília Arbolave me apresentou o arquivo da Lote 42. O arquivo, moeda de troca e interlocutor do meu trabalho, revela outras narrativas que, muitas vezes, não são contadas nas narrativas orais, por meio de entrevistas e conversas, ou ainda nas escritas, como nos documentos de jornais e revistas do qual esse arquivo compõe-se. O gesto do arquivo revela a participação de Cecília Arbolave na Lote 42 desde sua formação. O arquivar da editora remonta à sua infância, em Buenos Aires: ela lembra sua família, que também se misturava na caixa *Clipping* separada por Arbolave, entre pastas e artigos. Esse trabalho propôs apresentar alguns materiais do arquivo da Lote 42, muitos deles organizados e catalogados por Cecília Arbolave e por mim, durante minha pesquisa. Os documentos selecionados participam como os relatos dos editores: narrando a história da Lote 42 através de momentos. Nele, temos também a possibilidade de ver algumas imagens e também poderíamos explorar seus significados – mas isso terá de ficar para, quem sabe, outro artigo.

Explorar a construção de uma narrativa a respeito da trajetória da Lote 42, tendo não apenas o material mas o próprio arquivo enquanto interlocutor, mostrou seus benefícios, em especial considerando que a trajetória da editora e a de seus editores se entrelaçam. A Lote 42 forma-se por meio da tessitura das trajetórias de Cecília Arbolave, João Varella e Thiago Blumenthal. É possível observar essa tessitura no arquivo, uma vez que um arquivo sempre tem uma intenção.

Aqui, no entanto, pretendi mostrar como a construção de um “arquivo todo seu” contribuiu para a percepção de uma malha ampla que também compõe esse tecido de relações dos editores e da editora, focando principalmente na participação de Arbolave enquanto uma

das personagens fundamentais no processo de formação da Lote 42. Por isso, espero que os editores, trazendo o clamor de Darnton (2010), não tratem seus arquivos enquanto lixo, sejam eles compostos por livros de contas ou cartas comerciais, cartas de autores, ou jornais e revistas: eles sempre têm algo para contar. E, se o fizerem, que possamos partir da ausência do arquivo, ou do gesto de seu descarte, como uma questão de pesquisa. Afinal, por meio deles podemos seguir os caminhos daquilo que alguém quer que seja (ou não) contado. É preciso explorar suas lacunas e também os seus silêncios: estes também dizem muito.

Nesse sentido, a necessidade de “um arquivo todo seu”, para além dos livros de contas e correspondências comerciais, mostra a possibilidade de uma reconstituição da trajetórias dos editores e também da editora, na medida em que o pesquisador considere e entenda as intenções por trás desse arquivo.

Referências bibliográficas

CHADWICK, Whitney; COURTINVRON, Isabelle de. *Amor & Arte* – duplas amorosas e criatividade artística. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 1995.

COUTINHO, Samara Mírian. *Resistir é preciso! Estratégias e práticas das “independentes” na era da concentração editorial*. 2017. Monografia (Letras – Tecnologias de Edição), CEFET-MG, Belo Horizonte, 2017.

DARNTON, Robert. *O beijo de Lamourette: mídia, cultura e revolução*. São Paulo: Companhia das Letras, 2010.

FARAGI, Arlete. *O sabor do Arquivo*. São Paulo: Edusp, 2017.

GODOI, Rodrigo Camargo de. *Um editor no Império: Francisco de Paula Brito (1809-1861)*. São Paulo: Edusp, 2016.

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

KOFES, Suely. *Uma trajetória, em narrativas*. Campinas: Mercado de Letras, 2001.

SORÁ, Gustavo. Etnografia de arquivos e sociologia reflexiva: contribuições para a história social da edição no Brasil e na América Latina. *Revista Fontes*, n. 3, v. 2, p. 15-28, 2015.

RIBEIRO, Ana Elisa. Mulheres editoras de livros (literários): por um mapeamento preliminar no Brasil. In: GRUSZYNSKI, A.; MARTINS, B.; GONÇALVES, M. (Org.). *Edição: agentes e objetos*. Belo Horizonte: PPGCOM-UFMG, 2018.

VILA-MATAS, Enrique. *Dublinesca*. Barcelona: Seix Barral, 2010.

WOOLF, Virginia. *Um Teto Todo Seu*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2019.



EDITAR EM TEMPOS DE MUDANÇA: UMA APROXIMAÇÃO ENTRE EDICIONES DE LA BANDA ORIENTAL (1961-) E EDICIONES DE UNO (1982-1994)*

Leonardo Guedes Marrero

Introdução

Os anos 1960 marcaram um período de mudanças na América Latina. Nesse contexto, a região do Rio da Prata, em particular o Uruguai, não estava alheia à Guerra Fria, que também se manifestou na esfera cultural. Nesse sentido, me proponho a realizar uma abordagem do panorama editorial do país através de exemplos de projetos editoriais que surgiram nesse período. O primeiro, Ediciones de la Banda Oriental, foi fundado em 1961, numa década caracterizada por intensos movimentos sociais, crise econômica e, finalmente, o colapso institucional em junho de 1973. O segundo, Ediciones de Uno, é de um projeto editorial independente que surgiu em 1982, no marco da transição democrática vivenciada no país.

Ediciones de la Banda Oriental¹

Com respeito à arte e às relações sociais, a década de 1960 se caracterizou como uma época de transformações, rupturas e inflexões no campo cultural e político:

O papel das editoras e dos músicos nessa década se torna fundamental para poder compreender alguns fenômenos culturais relacionados à difusão de uma crítica social e política ao sistema econômico predominante. É nessa década

* Tradução: Marina Pinheiro Azevedo Lages de Araújo. Revisão da tradução: José Muniz Jr. A tradução dos trechos citados em espanhol ao português são de responsabilidade da editora.

¹ O nome da editora faz referência ao território que na época colonial abarcava a região que corresponde, de maneira aproximada, ao atual território da República Oriental do Uruguai e ao atual estado brasileiro do Rio Grande do Sul.

em que nasceram importantes projetos editoriais e musicais que formam parte primordial da história cultural recente do Uruguai. (GUEDES, 2019, p. 79)

Em 1961 alguns dos integrantes da Tribuna Universitária criaram, em Montevidéu, a Ediciones de la Banda Oriental (doravante chamada E.B.O.), tendo como fundadores Heber Raviolo, Lorenzo Garabelli, Mariano Arana, Carlos A. de Mattos, Ramiro Bascans, Horacio Añón, Lázaro Lizarraga, Silvia Rodríguez Villamil, Waldemar López Perdomo, Eduardo Panizza e Gabriel Saad, em sua grande maioria estudantes da Faculdade de Arquitetura. O objetivo consistia em partir de uma pequena contribuição econômica de cada um dos integrantes do grupo para poder editar livros de autores nacionais como uma contribuição tanto à literatura uruguaia quanto aos debates sobre a cultura e a sociedade em busca de soluções para a crise, que já era notória.

O projeto pôde ser realizado graças às medidas de apoio oficial às editoras independentes durante o chamado *boom* editorial dos anos 1960. Em matéria econômica, como menciona Alejandra Torres, aconteceu [de um lado] “a abertura de créditos BROU; por outro a criação da Comissão do Papel” (TORRES, 2012, p. 57). Isso, somado ao aumento do número de matrículas na educação de nível médio, ampliou a demanda por livros.

Naquela ocasião, além da editora Alfa, dirigida por Benito Milla, também funcionava a Cooperativa Editorial Asir. Poucos meses depois Ángel Rama, Germán Rama e José Pedro Diaz fundaram a Arca.

O primeiro livro publicado pela E.B.O., no ano de 1961, foi um ensaio de Eliseo Salvador Porta intitulado *Uruguay, realidade y reforma agraria*, que representava um forte questionamento sobre a propriedade de terras e uma visão crítica da realidade do país por parte do intelectual de esquerda. Nesse primeiro ano a editora publica somente um livro e no ano seguinte, quatro ou cinco. A “explosão” citada anteriormente só começou no final dos anos 1960.

Na orientação temática da editora, houve uma tendência maior para a literatura rural em seus primeiros catálogos; em termos gerais, a E.B.O. se dedicou à história, à sociologia e ao ensaio de interpretação. A literatura jovem esteve mais representada pela Alfa e pela Arca, embora autores como Héctor Galmés, Anderssen Banchemo, Juan José Morosoli e Washington Benavídez também tivessem figurado naqueles anos iniciais (GUEDES, 2017).

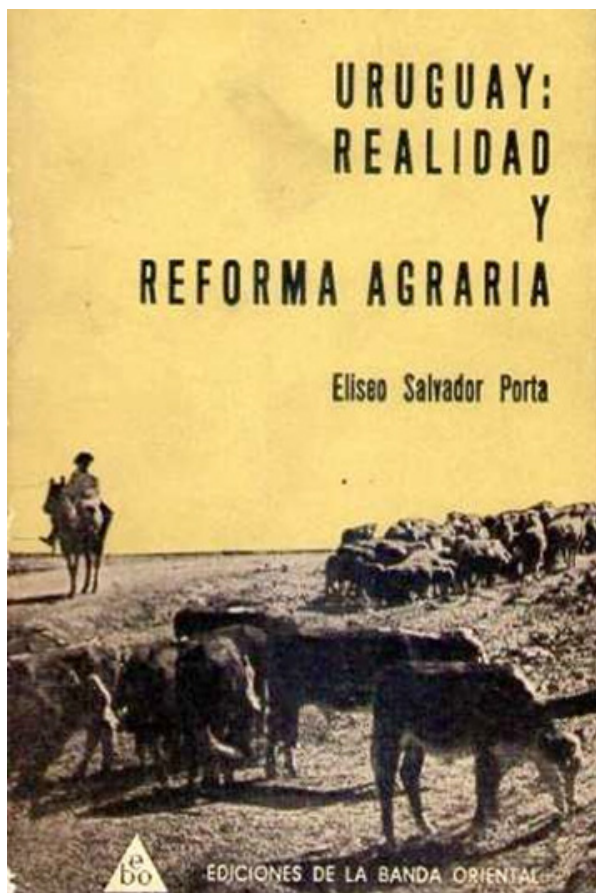


FIGURA 1 - *Uruguay, Realidade y Reforma Agraria*. Primeira publicação da E.B.O., 1961.

Os ensaios ocuparam um lugar de destaque durante a década de 1960 e no início da década de 1970 no Uruguai. Nesse segmento saíram pela editora obras de Alberto Methol Ferré, como *El Uruguay como problema* (1967); *Uruguay en controversia* (1971) e *Diálogo Cristo-Marx* (1971), de Alberto Zum Felde; *Capitalismo, Imperialismo, Socialismo* (1972), de Roberto Ares Pons; *Historia rural del Uruguay moderno* (1971) e o clássico *Las bases económicas de la revolución artiguista* (1964), ambos escritos pelos historiadores José Pedro Barrán e Benjamín Nahum.



FIGURA 2 - Capa da primeira edição de *Las Bases Económicas de la Revolución Artiguista*.

No entanto, a realidade do país estava se tornando cada vez mais complexa à medida que se intensificavam a onda conservadora (RICO, 1989) e a polarização da sociedade, até culminar no golpe de Estado em 27 de junho de 1973. A censura e a perseguição a intelectuais, docentes, estudantes e todos que foram considerados potenciais inimigos internos se intensificaram dentro da chamada Doutrina de Segurança Nacional. Nesse contexto, os livros e textos começaram a ser analisados e censurados em busca de qualquer influência marxista para evitar o triunfo do “vermelho”.

Como expressam Hermán Ivernizzi e Judith Gociol:

Para definir algo como “marxista”, as análises da inteligência se deram ao trabalho de buscar certas referências-chave como “luta de classes” ou “materialismo dialético”, bem como a presença de certos autores como Marx, Engels, Ernesto Che Guevara, Lênin, Trótski ou Mao, assim como outros menos populares na esfera da teoria marxista, como Herbert Marcuse, Antonio Gramsci, Paul Baran ou Samir Amín [...]. Para definir algo como “subversivo”, buscavam a presença de categorias mais amplas e heterogêneas, como “questionamento da ordem familiar”, “sindicalização”, “aborto”, “liberdade sexual”, “teologia da libertação”. Ou autores como Nietzsche. (INVERNIZZI; GOCIOL, 2002, p. 50)

Após o colapso institucional de 1973, a editora continuou a funcionar apesar das grandes restrições no catálogo. Algumas escolhas tiveram que ser reorientadas, evitando a censura que imperou daqueles anos até o retorno da democracia, em 1985. Como assinala Guillermo Zapiola (2013), Raviolo desempenhou um papel fundamental como gestor cultural em tempos difíceis. Durante esse período coleções chaves foram reveladas, como *Historia Uruguaya*, *Crónica General del Uruguay* e *Lectores de Banda Oriental* (que funciona através de um sistema de inscrição desde agosto-setembro de 1978).

Lectores de Banda Oriental começou com a publicação de dois livros pelo preço de um. Os primeiros títulos foram a novela *Celin*, de Benito Pérez Galdós, e o livro de poemas *Tiempo y tiempo*, de Líber Falco. A coleção teve várias mudanças nos formatos e redução no número de páginas, sobretudo nos últimos anos da ditadura, mas sobreviveu a diferentes crises, publicando no total quase 400 títulos. Nessa coleção foram editados títulos como *Los relámpagos de agosto*, a primeira novela de Jorge Ibarguengoitia, escritor e jornalista mexicano; *Bernabé, Bernabé*, de Tomás de Mattos; *La balada de Johny Sosa*, de Mario Delgado Aparain; *Tierra sin mapa*, de Ángel Rama; *La madre salvaje y otros relatos*, de Guy de Maupassant; *El lápiz del carpintero*, de Manuel Rivas, e *La partida*, de Andrea Di Candia, entre outros. Em 1989 foi publicada a *Historia de la sensibilidad en el Uruguay*, do historiador uruguaio José Pedro Barrán, dividido inicialmente em dois volumes: *La cultura bárbara (1800-1860)* e *El disciplinamiento (1860-1920)*; e em 1999 a *Historia de la pintura uruguaya*, também em dois volumes.

Atualmente E.B.O. é a editora uruguaia mais antiga que continuou, ao longo de 58 anos, publicando ininterruptamente e dando ao autor nacional um lugar preferencial em suas coleções. Alcides Abella, atual diretor, dá continuidade à linhas fundamentais que deram à editora a identidade que a caracteriza.

Ediciones de Uno

No ano de 1980 iniciou-se uma etapa que o cientista político uruguaio Luis Eduardo González denominou, em sua periodização dos doze anos da ditadura civil-militar, como “transição democrática” (GONZÁLEZ, 1984).

Em 30 de novembro de 1980 a ditadura civil-militar realizou um plebiscito que, com o objetivo de criar um regime constitucional, pudesse legitimar o governo de facto. Com base no medo, na prisão e no exílio de muitos líderes políticos e sociais, na desorganização dos partidos políticos depois de longos anos de ditadura e na impossibilidade de realizar uma campanha aberta pelo “NÃO” ao plebiscito, o governo esteve seguro de que a aprovação à reforma era um fato; entretanto, o resultado demonstrou que o povo exigia um retorno à democracia. Nas palavras de González, “o surpreendente final do referendo transformou o ato destinado a institucionalizar e legitimar o regime autoritário em seu exato oposto” (GONZÁLEZ, 1984, p. 11).

Após o plebiscito de 1980 iniciou-se um período de incerteza política no país. Os primeiros sinais de uma possível – entretanto distante – mudança foram dados num domingo, 28 de novembro de 1982, com a realização de uma marcha civil que pretendia levar adiante a eleição dos candidatos mais votados dos partidos políticos autorizados a apresentar-se (alguns permaneceram proscritos) com o fim de reorganizar os partidos políticos nesse período de transição. Nesse contexto político e social surgiu, com a iniciativa de jovens poetas, a criação do selo Ediciones de Uno.

Os antecedentes mais próximos do empreendimento editorial foram os recitais de poesia de Gustavo Wojciechowski (Maca) e de Agamenón Castrillón, fortemente vinculados aos recitais de Canto Popular que começaram a proliferar em 1985 em diferentes pontos de encontro na capital uruguaia. Grupos como o Trio Mil-Ongas (integrado por Jorge Lazaroff, Jorge Di Pólito e Rubén Olivera), Los que Iban Can-

tando, a dupla Larbanois-Carrero, junto a Rumbo com Mauricio Ubal e Rubén Olivera, criadores da emblemática canção “A redoblar”, foram ganhando espaço nos cenários montevideanos. Foi nesse contexto que “Maca”, Daniel Bello, Luis Bravo, Miguel Ángel Oliveira, Agamenón Castrillón e Héctor Bardanca fundaram Ediciones de Uno, autogerida e comprometida com a resistência cultural.



FIGURA 3 - Luis Bravo, Daniel Bello, Maca, Diego Techeira, Miguel Ángel Oliveira, Héctor Bardanca e Agamenón Castrillón.

Sobre Ediciones de Uno como resistência cultural “Maca” diz:

Houve outra forma, talvez muito mais tentativa e erro, desordenada, sem bases sólidas nem prévias, experimental, de conceber a arte e seus espaços (de resistência cultural)... Essa arte que muitas vezes parece confusa e vital, desafortunada e óbvia, urgente e destacada, combativa e pobre; foi feita a empurrões, prepotentemente. (BARDANCA, 1994, p. 85)

Ediciones de Uno criou um catálogo de dez coleções com variadas e inovadoras apresentações, entre as quais se destacaram plaquetes, folhetos, fotocópias e cassetes; recuperou-se a estética do livro-objeto lançada pela editora Nancy Bacelo no início dos anos 1960 através do selo editorial 7 Poetas Hispanoamericanos, fortemente vinculado à criação da Feria Nacional del Libro y del Grabado no começo da década. A coleção mais extensa, Colección Poesía Urugaya (1982-1994), publicou um total de 54 títulos. As outras coleções, menores em rela-

ção ao número de publicações e com diferentes ritmos de publicação, dão mostras da diversidade do catálogo, pós-moderno, experimental e dinâmico, a par dos tempos em que surgiram: “del archivo” (1985-1989); “de la narrativa” (1986-1992); “de la olla podrida” (1983-1987); “de canto” (1983-1989); “circa” (1987-1989); “Cuadernos del Pacífico” (1991); “cassetes” (1986); “revistas” (1982-1985); e, entre 1983 e 1987, a coleção “urgente”, na qual foram publicados folhetos, fotocópias ilustradas, agendas, desenhos, placas e poemas em garrafas feitas por poetas e artistas plásticos uruguaios.

Do ponto de vista estético e com relação às tendências literárias do período, Ediciones de Uno se aproximou das neovanguardas propostas na segunda metade da década de 1960, delineando-se como pós-moderna, *malditista* e marginal. Essa caracterização, atribuída pela crítica da época, destaca em grande medida o caráter contracultural da proposta editorial, ainda mais tendo em conta o turbulento período histórico nos anos prévios à reabertura democrática. Essas publicações circularam em tempos de proibições, restrições à liberdade de expressão e constantes perseguições.

Os primeiros títulos publicados foram *Pactando derrumbes ando de herrumbre*, de Luis Damián, e *Contracanto del silencio*, de Álvaro Ferolla, em 1982. Essas primeiras edições foram lançadas junto com a coleção de plaquetes 9x1, da qual participaram Magdalena Thompson, Pancho Lussich, Daniel Bello e Richard Piñeyro, entre outros. Este último, vítima da repressão militar, foi prisioneiro político enquanto ainda era menor de idade (1973-1980). Sua poesia, de conteúdo intimista e fortemente incrustada no cotidiano, o coloca numa zona um tanto diferente da que, em grande medida, identificava sua geração. Em 1983 Piñeyro publicou o poemário *Quiero tener una muchacha que se llame Beba*, influenciado pela poética de Humberto Megget, Juan Gelman, Julio Huasi, Gustavo Wojciechowski e Líber Falco.

O primeiro livro do poeta Luis Bravo sob o selo Ediciones de Uno foi publicado em 1984 com o título *Puesto encima el corazón en llamas*. No ano seguinte, em 1985, o ensaísta e dramaturgo Mauricio Rosencof, integrante do Movimento de Libertação Nacional e solto nesse mesmo ano, publicou com esse selo editorial seu trabalho *Canciones para alegrar a una niña*.

No período de transição (1985-1986) foi editado *El Plaquetazo* (plaquetes de poesia), trabalho coletivo que reúne quatro títulos de di-

ferentes poetas: *Clara Boya sos la luna*, de Luis Bravo; *Rapaces*, de Diego Techeira; *13 instrucciones (y una traición) sobre el indio en la Banda Oriental*, de Agamenón Castrillón; e *Sombras completas* – Tomo 5, de Gustavo Wojciechowski. Nesse conjunto de poemas a sátira e a paródia se convertem em elementos constitutivos de uma poética que pretende ressignificar algumas das passagens mais conhecidas da história nacional, como acontece no trabalho de Castrillón, que reflete sobre as conhecidas “Instruções do ano 1813” do período artiguista.

Também publicaram pela Ediciones de Uno escritores da década de 1960, conhecidos na época como “os mais jovens”. É o caso de Hugo Achugar e seu livro de poemas *Seis mariposas tropicales*, publicado em 1986. Junto com essas publicações começam a ser agregados trabalhos de poetas emergentes da década de 1980: Fernando Noriega e *Las ratas se quedaron en el barco* (1987); Andrea Blanqué e seu livro intitulado *La cola del cometa* (1988); Lalo Barrubia e o livro de poemas *Susuki 400* (1989), e *Sapos y culebras* (1989), de Cecilia Álvarez, entre outros.

Entre 1990 e 1994 publicaram-se vinte títulos, entre os quais se destaca o trabalho coletivo *Viva la pepa: 10 poemas y 10 plásticas*. Essa antologia reúne mulheres poetas e artistas plásticas uruguaias que respondem, com suas obras, à abertura e ao desencanto provocado pela restauração democrática. Esse grupo se juntou pela primeira vez no Circo de Montevideú (1988), evento que reuniu diferentes atores da cena artística local do final da década de 1980. A convocadora para a realização da antologia foi a poeta Andrea Blanqué e, junto a ela, participaram desse volume Silvia Guerra, María Gravina, Isabel de la Fuente, Patricia Bentancur, Lacy Duarte e Nelbia Romero, para mencionar algumas. Na convocatória estava implícita a questão de gênero e o lugar das minorias, dando voz a grupos que, no começo dos anos 1990, estavam começando a manifestar-se artística e politicamente.

Dentro da coleção de narrativas, Mario Levrero publicou, em 1987, o conjunto de contos intitulado *Los muertos*, a obra de Pablo Casacuberta, *Ahora le toca al elefante*, de 1990, e *La parte de abajo de las cosas*, de 1992.



FIGURA 4 - Capa do livro *Los muertos*, de Mario Levrero, 1987.

Pela coleção “de canto” saem *El viento en la cara*, do cantor e compositor Fernando Cabrera (coedição com a Ediciones Tacuabé, 1984), e o primeiro texto dedicado a Eduardo Mateo, intitulado *Mateo: como un señor del tiempo*, de Héctor Bardanca, publicado em 1989.

O último título publicado pelo grupo Ediciones de Uno foi a plaquete *Naturaleza fugitiva*, de 1994. Dez anos depois, um dos integrantes do grupo, o poeta e editor Gustavo Wojciechowski, fundou o selo editorial Yaugurú, evocando de algum modo, em sua proposta, as origens do coletivo.

Conclusão

Ao longo deste breve trabalho abordamos dois projetos editoriais que surgiram em tempos de mudanças intensas no Uruguai. O primeiro, Ediciones de la Banda Oriental, surgiu em meio a transformações políticas e culturais com a busca de um novo mundo influenciado por dinâmicas internacionais e internas, pela interrupção da vida democrática no país e pelos desafios de manter um catálogo editorial que sobrevivesse à repressão e à censura da ditadura civil-militar. O segundo, Ediciones de Uno, é uma iniciativa rebelde que mostrou, através de uma composição e manifestação eclética e disruptiva, a necessidade do povo de superar o medo e a repressão para reconquistar a democracia que se havia perdido com o golpe de estado de 1973.

Os dois projetos são exemplos bem diferentes de editoras em tempos de mudança, porém ambos demonstram os desafios de editar em momentos de transformações intensas no país. Por outro lado, enquanto a Ediciones de la Banda Oriental sobreviveu até os dias de hoje, adaptando-se sucessivamente às mudanças vividas no país – a ditadura, a reabertura democrática, a crise de 2002, a chegada da esquerda ao poder e o interesse de tornar nossa história conhecida por meio de publicações recentes –, a outra editora fechou as portas em 1994, marcando um antes e um depois na forma de editar no Uruguai e inspirando novas gerações de editores independentes.

Referências bibliográficas

ABDALA, V. Editoriales independientes: La potencia de lo pequeño. *Clarín*, 2016. Disponível em: <<http://www.clarin.com/cultura/Editoriales-independientes->>. Acesso em: jul. 2019.

AROSZTEGUI, I. Cuarenta años de una editorial uruguaya. *El País Cultural*, jul. 2001, n. 1.612.

BARRÁN, J. P. *Historia de la sensibilidad en el Uruguay*. Montevideo: Ediciones de la Banda Oriental, 1989.

BIBLIOTECA NACIONAL DE URUGUAY. *Ediciones Uno*, 2013.
Disponível em: <<http://www.bibna.gub.uy/innovaportal/v/32915/4/mecweb/mayo:-ediciones->>. Acesso em: out. 2016.

CARRASCO, G. *Una historia de papel y tinta. Entrevista a Hebert Raviolo*. Montevideo, 2008. Disponível em: <<http://www.montevideo.com.uy/contenido/ENTREVISTA->>. Acesso em: dez. 2018.

DEMASI, C. *El 68 uruguayo. El año que vivimos en peligro*. Montevideo: Ediciones de la Banda Oriental, 2019.

DOMÍNGUEZ, C. M.a. La inteligencia callada. Un recuerdo personal del recientemente desaparecido editor uruguayo. *El País Cultural*. [s.d.]. Disponível em: <<http://www.elpais.com.uy/cultural/inteligencia-callada-heber-raviolo.html>>. Acesso em: jan. 2019.

FONTANA, H. *Cincuenta años no es nada*. [s.l.]: [s.e.], [s.d.]. Disponível em: <http://historico.elpais.com.uy/Suple/Cultural/11/12/02/cultural_609322.asp>. Acesso em: jan. 2019.

FERNÁNDEZ, P. La belleza genera cosas positivas. *El País*, 2013. Disponível em: <<http://www.elpais.com.uy/cultural/belleza-genera-cosas-positivas.html>>. Acesso em: ago. 2019.

GORTÁZAR, A. Haciendo lectores (entrevista a Heber Raviolo). *La Diaria*, 4 jan. 2012.

GUEDES MARRERO, L. *Saravia y los blancos: política y memoria entre 1920 y 1985*. Montevideo: Universidad de la República, 2019.

INVERNIZZI, H.; GOCIOL, J. *Un golpe a los libros*. Represión a la cultura durante la última dictadura cívico-militar. Buenos Aires: Eudeba, 2002. PELUFO LINARI, G. *Historia de la pintura en el Uruguay*, vol. I e II. Montevideo: Ediciones de la Banda Oriental, 1999.

RICO, Á. 1968: *El liberalismo conservador*. Montevideo: Universidad de la República; Ediciones de la Banda Oriental, 1989.

SCHIFFRIN, A. *La edición sin editores*. Las grandes corporaciones y la cultura. México: Ediciones ERA, 2001.

TORRES TORRES, Alejandra. *Lectura y sociedad en los sesenta: a propósito de Alfa y Arca*. Montevideo: Yaugurú, 2012.

YAUGURÚ. *Antecedentes y plan*. Disponible em: <<http://yauguru.com/>>. Acceso em: out. 2018.

YAUGURÚ. *Catálogo de la Editorial Yaugurú*. Montevideo: Yaugurú, 2016.



MASSAO OHNO: EDITOR INDEPENDENTE?

Leonardo David de Morais

“A independência do editor está antes de tudo em sua cabeça.”

Giles Colleu

A produção editorial do paulista Massao Ohno (1936-2010) esteve voltada predominantemente para a publicação de literatura, sobretudo a poesia, gênero esse que, no Brasil, foi propagado, em parte significativa, por pequenas e médias editoras, as assim chamadas independentes. Além de selecionar pessoalmente os textos que editou, Massao também foi designer da maioria absoluta dos livros por intermédio dele publicados, ademais de ter empreendido parcerias com outros editores no intuito de ampliar a disseminação de sua produção. Nesse sentido, esta investigação propõe pensar se ou como a editora capitaneada por Ohno se configuraria à luz de alguns conceitos relativos à edição e à independência. O objetivo é atualizar, ainda que de maneira incipiente, a travessia editorial de Massao Ohno no campo literário brasileiro.

A trajetória de Massao Ohno como editor teve início nos estertores da década de 1950, quando deixa a odontologia – profissão que exerceu por apenas dois anos – e adquire uma prensa tipográfica, instalando-se em um casarão na rua Vergueiro, em São Paulo. Começa a imprimir apostilas para cursinhos pré-vestibulares em um primeiro momento, mas logo em seguida diversifica seu negócio, passando a se dedicar com vigor à impressão de literatura, sobretudo poesia, gênero de sua predileção. Ainda na época de sua formação, Massao frequentava a Biblioteca Mário de Andrade, onde conheceu muitos de seus futuros editados. Em depoimento para o projeto “Memória Oral”, concebido pela já citada BMA, Ohno confessa que, na impossibilidade de ser poeta – pois achava que não tinha as habilidades literárias necessárias para tal, apesar de ser uma pessoa culta e de aguçada sensibilidade artística –, escolheu publicar ele mesmo os autores do gênero que tanto admirava.

Na primeira fase da editora, que vai de sua fundação, nos últimos anos da década de 1950, até 1964, o ano do golpe militar, Massao

edita uma série de autores novos, intitulados “Novíssimos” ou “Geração 60”. Esse recorte de autores era formado, sobretudo, por jovens poetas e autores da capital paulista, a maioria estudantes universitários. A primeira empreitada de fôlego empreendida por Massao Ohno nesse sentido foi a edição e publicação de cerca de treze volumes de poesia, prosa e teatro, integrantes da intitulada “Coleção Novíssimos”. Nessa coleção, que circulou por meio de um esquema de assinaturas, chegando aos leitores/assinantes via correios, nomes que tentavam se inserir como agentes efetivos no campo literário da época encontraram guarida inicial. Autores como Roberto Piva, Eunice Arruda, Carlos Felipe Moisés e Renata Pallottini, entre outros, marcaram presença nessa coleção, que acabou originando uma antologia, a *Antologia dos Novíssimos*, organizada pelo próprio Massao Ohno e publicada em 1961.

Com o Golpe de 1964, Massao decide se retirar temporariamente de cena. Só voltaria a publicar em 1973. Em 1976, junto ao poeta e crítico Claudio Willer, organiza a “Feira de Poesia e Artes”, que ocorreu no Teatro Municipal de São Paulo e acabou gerando, por sua vez, um selo editorial e uma coleção de livros dos autores que participaram do evento. É a partir desse período que Massao começa uma série de parcerias com outros editores: junta-se a nomes como Roswhita Kempf e Lydia Pires e Albuquerque para publicar vários títulos. Também edita com Ênio Silveira, da gigante Civilização Brasileira, a coleção de poesia intitulada “Poesia Sempre”. Continuou a editar e a publicar, incansavelmente, durante a década de 1980 até o ano de 2010, quando viria a falecer. Estima-se que, pela Editora Massao Ohno, tenham sido publicados entre 800 e 1000 títulos.

Mas e quanto à atuação da Editora Massao Ohno? A partir de sua trajetória, esse empreendimento poderia ser classificado como independente, considerando o campo literário em que atuou, entre os anos finais da década de 1950 e a primeira década do século XXI? Antes que tal pergunta seja respondida, há de se apresentar, com mais detalhes, qual ou quais são exatamente os conceitos associados à edição, à independência e ao campo literário e que servirão de lente analítica no sentido de deslindar um pouco a trajetória da editora de Massao Ohno. Alguns dos significados mais genéricos relativos ao conceito de edição podem ser encontrados no *Dicionário Houaiss*: “ação ou efeito de editar; atividade do editor; reprodução, publicação e difusão comer-

cial por um editor de uma obra (texto, partitura, estampa, disco etc.)” (HOUAISS, 2000). A partir dessas definições infere-se que, ao ato de editar uma obra, inclusive as literárias, está associada, de forma indelével, a figura do editor, o materializador dessa ação.

No volume *O que é editora?* (1986), Wolfgang Knapp apresenta também uma visão mais generalizada ou mesmo metafórica dessa atividade:

Etimologicamente, editar vem de parir, dar à luz, tornar público. É nesse sentido que o termo hoje é usado para aquelas empresas que tornam públicos pensamentos, conhecimentos, ideias, técnicas, etc., em forma impressa (ou gravada), em várias cópias. (KNAPP, 1986, p. 17)

Interessante notar que, sob essa perspectiva mais generalista trazida pelo estudioso, o ato de editar pode ser visto como ação que visa tornar público aquilo que, a princípio, jazia no terreno do privado, do íntimo, da abstração: “pensamentos”, “ideias”, “técnicas”. Sem dúvida, ecos do Iluminismo ainda podem ser percebidos nessa prática.

Na obra *A construção do livro* (1986), Emanuel Araújo busca apresentar a seus leitores considerações sobre o conceito de edição partindo da intervenção do seu artífice, o editor, nos originais a serem publicados.

O trabalho sobre o original não pode alterar muito esse componente básico do autor a que se chama ‘estilo’. Desde logo, por conseguinte, convém reconhecer os elementos intrínsecos da forma com que se apresenta o texto, vale dizer, a própria estrutura das orações, sua concatenação, seu ritmo, sua fluência, seu efeito, sua correção, seu estilo enfim. Nessa medida, a liberdade do editor, seu limite de ação, é exíguo, mas essa liberdade existe e deve ser usada. [...] A margem de atuação do editor, no sentido mais amplo, é proporcional à finalidade intrínseca do texto, de qualquer texto: a comunicação escrita, a mensagem visual de cada frase, de cada linha, de cada página. Em outras palavras, a principal tarefa do editor de texto em relação ao original consiste em veicular esse tipo de comunicação de maneira mais clara possível para o leitor. (ARAÚJO, 1986, p. 61)

Antônio Houaiss, supracitado, também se aprofundou na tentativa de definir, a partir da etimologia, qual ou quais seriam exatamente as funções que constituiriam a práxis do editor:

O conceito de autor, no caso em aprêço, deve ser tomado em sentido amplo, abarcando também o de diretor de texto ou

editor de texto. Com estas duas expressões, designar-se-ão neste livro os conceitos expressos em inglês por *chief editor* e *editor*, opostos a *publisher*. A este último corresponde, normalmente, em francês *éditeur*, em espanhol *editor*, em italiano *editore*, em português “editor” – mas nestas quatro línguas românicas, tomadas a mero título de exemplo, também os vocábulos citados englobam, não raro, a área semântica do inglês *editor*. Neste livro, “editor” fica, pois, restrito ao seu sentido usual de pessoa sob cuja responsabilidade, geralmente comercial, com o lançamento, distribuição e venda em grosso do livro, ou de instituição, oficial ou não, que, com objetivos comerciais ou sem eles, arca com a responsabilidade do lançamento, distribuição e, eventualmente, venda do livro. À relação supra poder-se-ia acrescentar “compilador”, “organizador” e palavras afins, que, se não implicam o cuidado de estabelecer o texto, não merecem referência para o problema vertente. (HOUAISS, 1968, p. 22)

Percebe-se que, à função moderna do editor, geralmente, tem sido associada uma série de atividades que se inter cruzam praticamente de forma indelével: selecionar, revisar, diagramar, lançar, distribuir, vender e, também em alguns casos, compilar e organizar os conteúdos a serem publicados. Essa especificidade configura tal práxis como um fazer complexo e multifacetado, constituído a partir da circunvolução de múltiplos saberes. O estudioso Laurence Hallewell, por sua vez, elaborou uma divisão e classificação das figuras que exercem o controle da atividade editorial. Segundo o pesquisador britânico, no Brasil, foi a partir da época da abertura

que a indústria editorial mostrou sua maturidade com a divisão de funções entre o diretor da empresa editorial, o editor tradicional (em inglês, *publisher*), e o “gerente editorial” (para os americanos e ingleses, o verdadeiro *editor*) que cuida da escolha de manuscritos e de sua revisão e transformação em textos prontos a serem lançados. (HALLEWELL, 2017, p. 737)

Em depoimento, o poeta, professor e crítico Carlos Felipe Moisés, um dos “novíssimos” publicados por Ohno ainda na década de 1960, deslinda um pouco mais a travessia do editor:

Massao foi acima de tudo um artista gráfico, ciente de que o design por ele concebido, sempre virtualmente outro, a cada obra, deveria estar a serviço do livro em causa, brotando naturalmente dos versos que ele lia e amava, com a alma atenta, e não a serviço da arte do design, em si. Por isso, quando o livro saía de sua mesa de trabalho, bem definidos o formato, o

papel, a tipologia, a capa, as ilustrações, a diagramação e tudo o mais, era como se sua tarefa estivesse inteiramente cumprida. Dali por diante, não era mais com ele. Massao nunca escondeu certo olímpico desinteresse pelo destino que “seus” livros pudessem percorrer, depois que saíssem da gráfica, produzidos em série, para ingressar na banalidade do mundo dos negócios, em que livros também são objetos de compra e venda. Por essa razão, seu legado não pode ser reduzido à quantificação de um mero acervo, pois ocupa um espaço bem mais amplo e valioso, na memória e no espírito da quantidade de artistas gráficos, capistas, ilustradores e editores que ele ajudou a formar, com a ciência do verdadeiro mestre, que conhece melhor do que ninguém a lição: melhor do que ensinar é ensinar a aprender. (MOISÉS, 2012, p. X)

Importante salientar, na fala do poeta e crítico, o fato de Massao Ohno não poder ser classificado exatamente como um editor *stricto sensu* conforme a descrição proposta por Houaiss, isto é, como um agente voltado especificamente para a parte comercial, mercadológica, de circulação do produto livro, um *publisher*, mas se aproximaria à função de “gerente editorial”, um *editor*, voltado às questões de seleção e materialização dos textos em livros, proposta por Hallewell. Massao se notabilizou pela criatividade e excelência de seu design editorial para a publicação dos textos literários que julgava importantes do ponto de vista estético e relevantes social e culturalmente.

Ainda sob tal perspectiva, cabe evocar mais uma das observações de Carlos Felipe Moisés sobre as práticas editoriais de Massao: “Não era um editor convencional – o forte de Massao Ohno nunca foram os negócios e a distribuição dos exemplares nas livrarias, mas a edição cuidadosa” (MOISÉS, 2012, p. 194). Nesse sentido, se para o poeta e crítico Décio Pignatari “o poeta é um designer da linguagem” (PIGNATARI, 2005, p. 19), pode-se dizer que Massao foi um “designer da poesia impressa” ou, ainda, um “editor/poeta”.

Os pesquisadores mexicanos Hernán López Winne e Víctor Malumián trouxeram à luz em sua obra conjunta intitulada *Independientes, ¿de qué?* (2016), outra interessante taxonomia relativa à prática editorial, também relacionada à figura do editor.

Entre os editores que investiram seu tempo em organizar o trabalho editorial se encontra Constantino Bértolo, que fundou uma espécie de selo independente – Caballo de Troya – dentro de um conglomerado editorial – Random House.

Segundo sua forma de entender a edição, podemos encontrar três tipos de editores: o “humanista”, o “híbrido” e o “capitalista selvagem”. (WINNE; MALUMIÁN, 2016, p. 2, trad. nossa)

Segundo tal classificação, o editor “humanista” poderia ser descrito como

[...] um indivíduo que tem capital sobrando e, em vez de investi-lo numa empresa mais lucrativa, decide publicar livros como expressão filantrópica. Ao se libertar da necessidade de obter lucro, obtém completa liberdade para publicar aquilo que gosta e pode buscar as mais altas qualidades sem preocupar-se com o retorno do investimento. Estes editores podem pensar a edição como um hobby e não como um modo de subsistência, o que não implica que suas condições não sejam admiráveis, mas que as lógicas do mercado não os afetam da mesma forma que o resto do setor. (WINNE; MALUMIÁN, 2016, p. 2, trad. nossa)

A segunda categoria seria a do editor “híbrido”, segundo a classificação proposta por Bértolo e resgatada pelos pesquisadores latino-americanos. Seria “um híbrido, o capitalista humanista que busca com a mesma ênfase a qualidade e a rentabilidade: o olhar atento tanto à rentabilidade como à qualidade dos trabalhos que publica” (WINNE; MALUMIÁN, 2016, p. 4, trad. nossa). Já o último tipo de editor seria o “capitalista selvagem [...] para quem a publicação é determinada por seus benefícios econômicos e não pela qualidade dos livros [...] mas por sua capacidade de venda” (WINNE; MALUMIÁN, 2016, p. 3, trad. nossa). Haveria, entretanto, algum perfil de editor que pudesse ser considerado próximo do ideal? De acordo com os teóricos aqui mencionados, sim. No texto crítico evocado, o editor “em sua definição ideal saberia ser, de uma só vez, um especulador inspirado, disposto às apostas mais arriscadas, e um contador rigoroso, inclusive um pouco parcimonioso”, ou seja, um “editor híbrido” (WINNE; MALUMIÁN, 2016, p. 2-3, trad. nossa). Conforme tem sido desvelado, a atuação de Massao Ohno como editor no campo literário foi bastante peculiar. Tal fato pode ser ilustrado, por exemplo, nos comentários de Carlos Felipe Moisés anteriormente apresentados ou em depoimento da escritora Hilda Hilst, uma das principais autoras editadas por Massao, ao documentário *Massao Ohno: poesia presente* (2015):

Você não pode pensar em português. É bom pensar em inglês, em alemão, as pessoas aceitam. Em português, você pensar é uma coisa horrível. Os editores te odeiam, te cospem na cara. Foi o que fizeram pra mim durante quarenta anos. O único editor que não cuspiu na minha cara foi o Massao Ohno. Só que o Massao Ohno adora ficar com os livros na casa dele. Ele adora ficar olhando os livros. Então, se não há distribuição, também não há venda. Eu adoro ele, ele é um grande artista, um grande gráfico, só que ele é apaixonado pelos livros, ele guarda todos os livros no quarto, alguns até embaixo da cama! (HILST *apud* PRESTES; KASE, 2015)

Ao longo desses textos, dá-se a entrever uma preferência de Massao pelas questões estéticas do processo editorial e certa desatenção para com os aspectos comerciais, o que poderia aproximá-lo, com alguma reserva, à primeira das categorias em questão. Entretanto, cabe observar que esse aparente desinteresse do editor no tocante aos aspectos de comercialização para com os livros de sua casa editorial não foi tão radical quanto apresentado. As parcerias empreendidas por Massao Ohno com outros editores para otimizar a circulação de seus livros, principalmente a partir de década de 1970¹, sem abrir mão do envolvimento no processo de design de cada projeto, poderiam associá-lo à condição de “editor híbrido”, preocupado tanto com os aspectos estéticos como atento às exigências mercadológicas. Nesse sentido, pode-se deferir a Massao Ohno o título de “editor híbrido”, uma vez que o cuidado para com a materialização, somado à constante busca por parcerias no intuito de otimizar a circulação dos produtos publicados por sua casa editorial, apresentam-se como evidências que confirmariam minha proposição.

Não obstante, a categorização de Massao Ohno como “editor híbrido”, conforme proposto, suscita uma nova discussão: a postura adotada pelo editor paulistano configuraria sua editora como uma casa realmente independente, isto é, mantenedora de práticas que a colocariam como uma instituição que atuou à margem do grande merca-

¹ Conforme comentado no início deste trabalho, a partir da década de 1970 Massao empreendeu várias parcerias com outros editores, como Roswhita Kempf, Lydia Pires e Albuquerque, Edith Arnhold e João Farkas, o que ampliou significativamente as possibilidades de circulação das obras editadas por suas mãos. No início da década de 1980, por exemplo, Ohno associou-se ao lendário editor Ênio Silveira, da Civilização Brasileira, e coordenou a edição de uma coleção de poesia intitulada “Coleção Poesia Sempre”.

do? E qual seria exatamente essa noção de independência que, segundo hipótese, orientou à práxis editorial de Massao Ohno?

Em tese sobre aspectos da produção editorial independente na Argentina e no Brasil, o pesquisador e professor José de Souza Muniz Jr. apresenta um quadro geral do conceito de independência relacionada à cultura e, por consequência, aplicável à própria literatura:

Em termos muito gerais, a produção cultural independente será concebida como aquela que está fora do *mainstream* – ora por escolha, ora por condição – dos circuitos e mercados massivos; que não adota as lógicas dos grandes conglomerados de cultura e mídia; que se identifica com métodos artesanais de produção, com o experimentalismo estético e/ou com discursividades dissonantes, alternativas, contra-hegemônicas. Ao mesmo tempo que se opõe implicitamente ao dependente (ou seja, aos agentes e às práticas culturais subordinados a tais lógicas), esse produtor se definirá a contrapelo de certos carrascos da dependência – o mercado, as empresas privadas, os grandes conglomerados, as instâncias públicas etc. que controlam a produção, a circulação e a consagração dos bens simbólicos. (MUNIZ JR., 2016, p. 16)

Nota-se que a concepção de independência editorial que vem sendo delineada e sugerida como característica da editora Massao Ohno até o momento – isto é, uma postura que coloca a empresa fora do circuito dominado pelas grandes casas editoriais e livrarias, primando pela publicação de autores iniciantes com impressões de qualidade apurada, a despeito da baixa tiragem – encontra uma síntese perfeita nos apontamentos de Muniz Jr. Nesse sentido, tal postura independente revela-se como uma espécie de “contraedição”, que nega e busca alternativas àquelas impostas pelo grande circuito comercial de forma massiva.

Para os pesquisadores Hernán López Winne e Víctor Malumián a edição independente estaria associada a algumas condições.

O principal assunto que vem à mente quando se fala de independência é a relação com o mercado. Um editor independente deve pensar seu catálogo vinculado à coerência de seu conteúdo e não às modas temáticas que atravessam o mercado editorial. Deve, a todo momento, apostar num fundo de catálogo e cada publicação nova precisa discutir, dialogar, compôr um sistema com os títulos anteriores do catálogo. [...] A coerência não está limitada a publicar o mesmo, mas a trazer fluxos de trocas entre textos distintos. (WINNE; MALUMIÁN, 2016, p. 4-5, trad. nossa)

Destaca-se na proposição mencionada a importância dispendida à formação do catálogo de uma casa editorial de cunho independente. Sob a perspectiva apresentada, as obras escolhidas para formar esse catálogo ideal devem se inter-relacionar com outros trabalhos publicados, assegurando-lhe, dessa maneira, coesão, coerência, unidade, o que conferiria identidade à editora. Nesse sentido, a editora Massao Ohno também poderia ser caracterizada como independente, já que a opção por editar e publicar ao longo de toda sua existência predominantemente títulos de poesia de autores das novas gerações pode ser lida como tentativa de formar um catálogo cuja unidade pudesse facilitar a disseminação dessas obras pelo campo literário, contribuindo consequentemente para a constituição deste último.

Ainda sobre a questão da edição independente, absolutamente pertinente à travessia editorial de Massao Ohno segundo tem sido aqui demonstrado, a pesquisadora Alice Bicalho de Oliveira apresenta valiosas reflexões em artigo que discorre acerca da independência como um modo de produção:

Há certa amplidão de definições do termo “independente” no contexto das produções culturais. Um dos sentidos com que, historicamente, a expressão está relacionada consiste nos modos de produção artística e cultural que se realizam desvinculados ou em oposição às grandes empresas da indústria cultural. No que diz respeito ao livro, se tomarmos como exemplo o que na Europa já vinha se organizando desde o século XIX, a indústria se estrutura a partir de grandes – e cada vez maiores – oligopólios associados ao capital de outros tipos de indústria, com tamanha força econômica, que brecam o desenvolvimento de empresas menores e estruturadas com bases diferentes destes acordos comerciais e desta circulação de capital. As transformações expressivas nos modos de produção editorial ocorridas na passagem de uma produção mecanizada para os desenvolvimentos técnicos posteriores alteraram intensamente o universo editorial, desde a concepção de um projeto de livro a ser publicado até o estabelecimento dos direitos de autor, tiragens e modos de venda. A partir daí a história do livro vê certos esquemas de cooperação e troca entre editores serem esquecidos, e uma especialização e profissionalização cada vez maiores dos seus atores. Esta tendência não se desfez, pelo contrário, continua a crescer e a receber reforços de outras indústrias, agora das comunicações e tecnologias de informação. Diante deste universo podemos delimitar um primeiro campo para a compreensão do significado do termo “independente”, qual seja,

a oposição a um modelo industrial de produção, de vínculos entre grandes empresas, e de seus acordos financeiros. (OLIVEIRA, 2016, p. 79-80)

De acordo com as observações da pesquisadora, o termo em questão traz uma amplitude de definições, o que só evidencia o problema de fixar qualquer taxonomia de forma mais assertiva em relação ao tema. No entanto, pode ser destacada das palavras de Oliveira uma característica que, já sugerida nas citações anteriores, praticamente define a configuração das editoras independentes e que entendo ser aplicável à editora Massao Ohno: a negação de modelos industrializados de produção, o que acarretaria, em consequência, a desvinculação dessas editoras independentes do domínio dos grandes oligopólios.

No começo da editora, materializada no fim da década de 1950 a partir da pequena gráfica em um casarão na rua Vergueiro, em São Paulo, Massao elaborava e publicava os trabalhos dos jovens autores à época, ademais de imprimir as apostilas para cursinhos que eram, naquele momento inicial, a principal fonte de renda do pequeno empreendimento. Mais tarde, talvez para manter a independência editorial – sobretudo no sentido criativo – e a estabilidade da empresa, buscando ampliar a quantidade, a variedade e a qualidade dos textos publicados, além de lhes proporcionar uma melhor circulação, mesmo que restrita às especificidades do campo literário em questão, Ohno se aliou a outros editores para incrementar sua atividade, conforme já observado anteriormente. Essas parcerias, a partir dos constructos literários gerados, serão objeto de uma análise mais aprofundada em um futuro desdobramento desta investigação.

Ainda segundo a pesquisadora Alice Bicalho de Oliveira,

a gama de editores que podem se considerar independentes é enorme, especialmente no Brasil, país em que o número de grandes grupos editoriais vinculados a capitais de outros tipos de indústria – nacionais ou internacionais – organizados em políticas de desenvolvimento do setor é bem inferior ao número de editores que trabalham na base do “cada um por si”, sofrendo o enorme impacto da competição desequilibrada com estes poucos (mas) gigantes da edição. Nesse sentido, portanto, podemos considerar editores independentes numa escala macroscópica as editoras de grande porte que só se estruturam financeiramente por meio da venda de livros; em outra escala, os editores de médio e pequeno porte que se organizam em ligas, mas se mantêm independentes em termos

de capital e de competição de mercado, e microscopicamente uma enormidade de pessoas físicas que produzem livros artesanais e os comercializam em pontos de cultura das grandes cidades. Em outras palavras, esta primeira ideia de “independência” aponta para um modo de relacionamento entre empresas e capitais, não tecendo qualquer relação com o modo de produzir ou o tipo de produto final e, por isso mesmo, permite que coloquemos em um mesmo grupo “de independentes” formas muito distintas de editar e uma gama enorme de livros. (OLIVEIRA, 2016, p. 79-80)

A taxonomia proposta por Oliveira apresenta a edição independente dividida em três variantes ou escalas, todas coexistentes: a macroscópica, que envolve paradoxalmente as editoras de grande porte; uma intermediária, que encerra os editores de empresas medianas e pequenas cujas estratégias adotadas se baseiam na constituição de uma rede de circulação à margem do mercado como aposta de sobrevivência; e as microeditoras, ou “editoras de um homem-só”, que operam radicalmente à margem do *mainstream* cultural, adotando práticas de edição artesanais para elaborar obras dirigidas a um público leitor seletivo. Nesse sentido, a práxis editorial de Massao Ohno, conforme sugerido até o momento, se aproximaria à segunda categoria elaborada por Oliveira, mas com alguns traços da arteficialidade inerentes à terceira variante. E isso porque a editora de Ohno, de acordo com nosso levantamento, ademais de despender sensível cuidado para com a seleção e apresentação de seus constructos, não cultivou em relação ao mercado uma atitude de total isolamento. A colaboração com outros editores para viabilizar os projetos de sua casa confirmam a preocupação de que as obras publicadas circulassem de maneira efetiva no campo literário.

Uma vez já deslindadas e correlacionadas algumas categorias de editor e independência, categorias estas que estão auxiliando a traçar um perfil um pouco mais claro da editora capitaneada por Massao Ohno, cabe lançar luz sobre mais uma ferramenta analítica no sentido de tentar compreender um pouco melhor a travessia da editora de Ohno no seu contexto de atuação: o conceito de campo, além das ideias de *habitus* e capital simbólico, desenvolvidas por Pierre Bourdieu nas obras *A economia das trocas simbólicas* (2013), *O poder simbólico* (1989) e *As regras da arte* (1996). A pesquisadora Elaine Aparecida Teixeira Pereira, estudiosa das teorias do autor francês, propõe de maneira sintética uma noção mais geral desse primeiro tema:

Campo é um microcosmo social dotado de certa autonomia, com leis e regras específicas, ao mesmo tempo em que influenciado e relacionado a um espaço social mais amplo. É um lugar de luta entre os agentes que o integram e que buscam manter ou alcançar determinadas posições. Essas posições são obtidas pela disputa de capitais específicos, valorizados de acordo com as características de cada campo. Os capitais são possuídos em maior ou menor grau pelos agentes que compõem os campos, diferenças essas responsáveis pelas posições hierárquicas que tais agentes ocupam. (PEREIRA, 2015, p. 341)

Infere-se, a partir da síntese apresentada pela pesquisadora, que o campo é uma estrutura que, apesar de deter uma certa autonomia no corpo político-social, apresenta-se condicionada a uma série de delimitações e hierarquizações que estão entrelaçadas e ajudam a estruturar amplamente esse mesmo contexto. Em palestra ministrada sobre as teorias de Pierre Bourdieu, o historiador Roger Chartier, ainda que indiretamente, parece corroborar com a leitura da teoria do sociólogo francês feita pela pesquisadora. Para o historiador, também francófono,

[...] os campos, segundo Bourdieu, têm suas próprias regras, princípios e hierarquias. São definidos a partir dos conflitos e das tensões no que diz respeito à sua própria delimitação e construídos por redes de relações ou de oposições entre os atores sociais que são seus membros. (CHARTIER, 2002)

Interessante notar que a proposição de Bourdieu, sob o ponto de vista de Chartier, não escamoteia as tensões e oposições advindas das relações no campo, apesar da aparente regulamentação. Pelo contrário, ressalta que tais forças, por vezes antagônicas, são as que exatamente amalgamam as estruturas, fortalecendo, por conseguinte, a materialização do campo. Pierre Bourdieu delimitou em seus estudos alguns tipos de campos: o econômico, o religioso, o acadêmico, o artístico, o literário. Para o sociólogo francês,

[...] o campo literário e artístico atrai e acolhe agentes muito diferentes entre si por suas propriedades e suas disposições, portanto, por suas ambições, e com frequência bastante providos de confiança e segurança para recusar contentar-se com uma carreira de universitário ou de funcionário e para enfrentar os riscos dessa profissão que não é uma profissão. (BOURDIEU, 1996, p. 256)

Sob essa perspectiva, pode-se dizer que, ainda que o campo literário apresente-se como estrutura multifacetada, pois é constituído a partir das ambições e ações de vários agentes, sua materialidade se fortalece exatamente a partir de um conjunto de ações com objetivos em comum. No caso da editora Massao Ohno, tanto seu editor, como seus editados, além, é claro, do público leitor, constituíram a matéria-prima desse corpo de agentes, responsável por tecer uma espécie de rede produtora e divulgadora de uma parte da produção literária de então.

Cabem, ainda, mais algumas palavras sobre o conceito de campo. Para Bourdieu, o

campo, no seu conjunto, define-se como um sistema de desvio de níveis diferentes e nada, nem nas instituições ou nos agentes, nem nos atos ou nos discursos que eles produzem, têm sentido senão relacionalmente, por meio do jogo das oposições e das distinções. (BOURDIEU, 2003, p. 47)

Sob essa perspectiva, a interação entre editor, autores e público isto é, a conexão entre os agentes do campo, ainda que diversa, múltipla, mediada e dada por meio de relações por vezes harmoniosas, por vezes tensas, coloca-se como condição imprescindível à manutenção do próprio campo.

Intimamente relacionado às noções de campo, está o conceito de *habitus*. De acordo com o próprio Bourdieu, o *habitus* poderia ser entendido

como sistema das disposições socialmente constituídas que, enquanto estruturas estruturantes, constituem o princípio gerador e unificador do conjunto das práticas e das ideologias características de um grupo de agentes (BOURDIEU, 2005, p. 191)

Destaca-se mais uma vez, nas palavras do pesquisador, a importância dos agentes para a manutenção das estruturas com as quais o *habitus* se relaciona. Nesse sentido, o *habitus* representado pelas práticas editoriais de Massao Ohno, que se posicionou como editor ao longo de sua travessia justamente buscando outras formas de publicação e circulação de seus produtos, evitando as fórmulas de produção e distribuição em massa impostas pelo mercado, proporcionou o incremento do campo literário no qual se desenvolveu.

Outro conceito importante ligado às ideias de campo e de *habitus* é o de capital simbólico. De acordo com Bourdieu, o capital simbólico² não seria

[...] outra coisa senão o capital, qualquer que seja a sua espécie, quando percebido por um agente dotado de categorias de percepção resultantes da incorporação da estrutura da sua distribuição, quer dizer, quando conhecido e reconhecido como algo de óbvio. (BOURDIEU, 2005, p. 101)

Pode-se dizer, tomando-se as palavras de Bourdieu como guia, que Massao Ohno foi exatamente um desses agentes cultivadores do capital simbólico, pois percebeu haver uma demanda de algo óbvio a ser explorado no contexto de então: a publicação de obras literárias de autores iniciantes na cidade de São Paulo no início da década 1960. Em entrevista para o livro *Os dentes da memória*, Ohno, comentando esse momento inicial de sua editora, corrobora essa hipótese:

Evidentemente, se esses autores não eram conhecidos, tampouco consagrados, não poderiam ter um público leitor muito grande. Então, as tiragens eram mínimas. Algo como quinhentos ou mil exemplares. Dois mil numa exceção. A única maneira de esses livros terem saída era propagar essa ideia de renovação junto às escolas e núcleos estudantis com jovens que pudessem aceitar esses autores como parte de sua geração, gente que ainda estava no colégio ou prestes a ingressar nas faculdades. (OHNO *apud* D'ELIA, HUNGRIA, 2011, p. 18-19)

A partir dessa perspectiva, pode-se concluir que a estratégia de atuação, o *habitus* empreendido pelo editor Massao Ohno – que deu guarida ao trabalho de jovens nomes que se iniciavam na cena literária de São Paulo no início da década de 1960 até praticamente o ano de seu falecimento, em 2010 – possibilitou a inserção desses novos autores no campo artístico/literário ao longo desse período. A injeção de capital

² A pesquisadora Pascale Casanova, na obra *A República Mundial das Letras* (2002), também propôs algumas reflexões sobre a noção de capital cultural. Porém ela definiu sua visão sobre a composição desse tipo de constructo a partir das observações tecidas pelo poeta francês Paul Valéry sobre o assunto: “Do que é composto esse capital, Cultura ou Civilização?”, insiste Valéry. “Antes de tudo, é constituído de coisas, de objetos materiais – livros, quadros, instrumentos etc., que têm sua duração provável, sua fragilidade, sua precariedade de coisas”. No caso preciso da literatura, esses “objetos materiais” são, em primeiro lugar, os textos classificados, registrados e declarados nacionais, os textos literários reconvertidos em história nacional” (CASANOVA, 2002, p. 29).

simbólico, proveniente da publicação do trabalho desses autores pelas mãos de Ohno, acabou por proporcionar incremento significativo do campo literário brasileiro nessas últimas cinco décadas.

Nos conceitos até o momento apresentados, subjaz a ideia de que a atividade literária, fomentada pela edição de obras do gênero, seria algo de caráter coletivo, prática constituída a partir de uma trama, de uma rede, na qual as figuras do editor, do autor e do público estão inequivocamente interligadas. Outro estudioso que se ocupou em investigar as relações entre a literatura e a sociedade foi o professor e pesquisador brasileiro Antonio Candido. A pesquisadora Susani Silveira Lemos França, em trecho do posfácio para uma das edições da obra de Candido intitulada *Literatura e sociedade* (2000), resume algumas das proposições do autor sobre o tema e que interessa sobremaneira a esta pesquisa:

Candido explica que, do ponto de vista sociológico, a arte ou a arte literária, por ser um sistema simbólico de comunicação inter-humana, subentende a articulação permanente entre esses três elementos, que mutuamente conferem sentido uns aos outros, ajudando a compreender, se não a essência da arte, ao menos a formação e o destino das obras. [...] A partir da referida tríade, autor-obra-público, ele busca apontar as condições da produção literária no país [...]. (FRANÇA *apud* CANDIDO, 2000, p. 179-180)

Destaca-se no excerto apresentado a questão da articulação existente entre o autor, a obra e o público, elementos que são exatamente os constructos constituintes do campo literário. Nesse sentido, essa multiplicidade de vozes, essa pluralidade de agentes, uma vez mais, pode ser considerada como linha de força muito importante para a manutenção do campo. É o próprio Antonio Candido que explora as relações entre autores, obra e público:

As relações entre o artista e o grupo se pautam por esta circunstância e podem ser esquematizadas do seguinte modo: em primeiro lugar, há a necessidade de um agente individual que tome a si a tarefa de criar ou apresentar a obra; em segundo lugar, ele é ou não reconhecido como criador ou intérprete pela sociedade, e o destino da obra está ligado a esta circunstância; em terceiro lugar, ele utiliza a obra, assim marcada pela sociedade, como veículo das suas aspirações individuais mais profundas. (CANDIDO, 2000, p. 23)

Sob a perspectiva de Candido, esse agente individual, criador de uma obra que lhe proporciona reconhecimento no campo em que atua, isto é, capital simbólico – aqui entendido no sentido proposto por Bourdieu –, seria o autor. Outro elemento de destaque nessa tríade, segundo o pesquisador brasileiro, seria a obra. Para o autor do seminal *Formação da literatura brasileira*,

A obra, por sua vez, vincula o autor ao público, pois o interesse deste é inicialmente por ela, só se estendendo à personalidade que a produziu depois de estabelecido aquele contato indispensável. Assim, à série autor-público-obra, junta-se outra: autor-obra-público. Mas o autor, do seu lado, é intermediário entre a obra, que criou, e o público, a que se dirige; é o agente que desencadeia o processo, definindo uma terceira série interativa: obra-autor-público. (CANDIDO, 2000, p. 33-34)

Conforme as palavras de Candido, a obra teria essa propriedade de amalgamar o autor e esse terceiro elemento, o público. Ou seja, a obra, sob esse ponto de vista, seria o elemento catalisador, no campo literário, dos anseios do autor e também de seu público. No caso da atuação da editora Massao Ohno, às três categorias elencadas por Candido, acrescento uma quarta, a do editor, que, sob a perspectiva oferecida nesta pesquisa, pode ser visto também como um autor, logo, também um catalisador, um agenciador do campo literário. As relações advindas entre o editor paulista, os autores, as obras e o público permitem vislumbrar tal proposição. Destaco que tais configurações existentes entre Massao Ohno, os autores e suas respectivas obras publicadas pela casa, ademais do público – elementos constituintes do campo literário de sua editora – também serão foco de análise em um futuro desdobramento desta investigação.

Para Antonio Candido, 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 estas a vivem, decifrando-a, aceitando-a, deformando-a. A obra não é produto fixo, unívoco ante qualquer público; nem este é passivo e homogêneo, registrando uniformemente o seu efeito. São dois termos que atuam um sobre o outro, e aos quais se junta o autor, termo inicial desse processo de circulação literária, para configurar a realidade da literatura atuando no tempo. (CANDIDO, 2000, p. 68)

Se para Candido a literatura é um sistema vivo, Massao Ohno foi, sem sombra de dúvidas, um de seus agentes mais ativos no sentido de alimentar tal vivacidade. A trajetória de sua editora contribuiu para manter vivo esse sistema de obras que, agindo umas sobre as outras, em circunvoluções entre editor, autores e leitores, ajudou no incremento do campo literário brasileiro. Finalmente respondendo ao questionamento que este trabalho traz como título e encerrando, por ora, esta investigação, parece-me correto afirmar que, sim, Massao Ohno, de fato, foi um editor independente, muitas vezes, híbrido. Superando as limitações oriundas das exigências mercadológicas de seu campo, aliou-se também a outros agentes no sentido de amplificar o alcance de suas publicações. Exerceu esse ofício com sensibilidade e tenacidade, sem abrir mão da autonomia criativa, característica central e indelével do produtor editorial independente.

Referências bibliográficas

ARAÚJO, Emanuel. *A construção do livro*. 2. ed. Rio de Janeiro: Lexikon; São Paulo: Ed. Unesp, 2008.

BOURDIEU, Pierre. *A economia das trocas simbólicas*. Trad. Sergio Miceli et al. São Paulo: Perspectiva, 2013.

BOURDIEU, Pierre. *As regras da arte: Gênese e estrutura do campo literário*. Trad. Maria Lúcia Machado. São Paulo: Companhia das Letras, 1996.

BOURDIEU, Pierre. *O poder simbólico*. Trad. Fernando Tomaz. 2. ed. Rio de Janeiro: Bertrand Brasil, 1998.

CANDIDO, Antonio. *Formação da literatura brasileira: momentos decisivos*. 6. ed. Belo Horizonte, MG: Itatiaia, 1981.

CANDIDO, Antonio. *Literatura e sociedade*. 8. edição. São Paulo: Publifolha, 2000.

CASANOVA, Pascale. *A República Mundial das Letras*. Trad. Marina Appenzeller. São Paulo: Estação Liberdade, 2002.

CHARTIER, Roger. *Pierre Bourdieu e a história – debate com José Sérgio Leite Lopes*. Palestra proferida na UFRJ, Rio de Janeiro, 30 abr. 2002.

COLLEU, Gilles. *Editores independentes: da idade da razão à ofensiva?* Trad. Márcia Atália Pietroluongo. Rio de Janeiro: Libre – Liga Brasileira de Editoras, 2007.

D'ELIA, Renata; HUNGRIA, Camila. *Os dentes da memória*. São Paulo: Azougue Editorial, 2011.

FRANÇA, Susani Silveira Lemos. Antonio Candido: um crítico que fez história. In: CANDIDO, Antonio. *Literatura e sociedade*. 8. edição. São Paulo: Publifolha, 2000.

HALLEWELL, Laurence. *O livro no Brasil: sua história*. Trad. Maria da Penha Villalobos, Lóio Lourenço de Oliveira e Geraldo Gerson de Souza. 3. ed. São Paulo: Edusp, 2017.

HOUAISS, Antônio. *Elementos de bibliologia*. Rio de Janeiro: Instituto Nacional do Livro, 1967.

HOUAISS, Antônio. *Dicionário eletrônico Houaiss da língua portuguesa*. Manaus: Objetiva, 2009.

KNAPP, Wolfgang. *O que é editora?* São Paulo: Brasiliense, 1986.

MASSAO OHNO: poesia presente. Direção: Paola Prestes. Codireção: Juliana Kase. São Paulo: Serena Filmes, 2015. 1 DVD (90 min.).

MOISÉS, Carlos Felipe. *Balaio: alguns poetas da Geração 60 & arredores*. Florianópolis: Letras Contemporâneas, 2012.

MUNIZ JR., José de Souza. *Girafas e bonsais: editores “independentes” na Argentina e no Brasil (1991-2015)*. Tese (Doutorado em Sociologia), USP, São Paulo, 2016.

OLIVEIRA, Alice Bicalho de. “A independência é um modo de produção”. *Em Tese*. Belo Horizonte, v. 22, n. 3, p. 79-89, set./dez. 2016.

PEREIRA, Elaine Aparecida. “O conceito de campo de Pierre Bourdieu: possibilidade de análise para pesquisas em história da educação brasileira”. *Revista Linhas*. Florianópolis, v. 16, n. 32, p. 337-356, set./dez. 2015.

PIGNATARI, Décio. *O que é comunicação poética*. 8. ed. Cotia, SP: Ateliê Editorial, 2005.

WINNE, Hernán López; MALUMIÁN, Víctor. *Independientes, ¿de qué?* Hablan los editores de América Latina. México: FCE, 2016.

MULHERES EDITORAS NO URUGUAI: O CASO PIONEIRO DE NANCY BACELO*

Alejandra Torres Torres

No Uruguai, do final dos anos 1950, o campo editorial era dominado por homens. Essa era uma tradição instaurada desde o final do século XIX, com a figura de Antonio Barreiro y Ramos (1851-1916), imigrante galego responsável pela Librería Nacional (livraria e tipografia), considerado o primeiro editor da nova república. A presença da mulher em atividades relacionadas aos processos editoriais é praticamente desconhecida, uma vez que se tratava de atividades consideradas masculinas.

Entre a aparição de Barreiro y Ramos e a da figura de Nancy Bacelo (1931-2007) como gestora cultural e editora passaram-se mais de 80 anos, período em que outros homens foram protagonistas no campo editorial uruguaio, sobressaindo-se o imigrante italiano Orsini Bertati e os irmãos galegos Maximino e Claudio Garcia. Esses dois últimos foram os responsáveis pelas coleções de maior circulação entre a década de 1920 e os últimos anos da década de 1940 no Uruguai.

Porém, antes de Nancy Bacelo ser conhecida no campo cultural do Uruguai da década de 1950, outra mulher uruguaia, residente na França, levou adiante um projeto editorial impregnado pela marca francófona: trata-se de Susana Soca (1907-1959), fundadora e diretora da revista *La Licorne* (fundada em Paris entre 1947-1948 e transferida a Montevideu em 1953, onde permaneceu até o falecimento da editora). Não obstante, na hora de pensar em um empreendimento editorial com cunho nacional, fortemente vinculado ao contexto histórico no qual se originou, o projeto de Nancy Bacelo acaba por ser pioneiro.

Nancy Bacelo nasceu em 1931, em José Batlle y Ordóñez, no interior de Lavalleja, a pouco mais de 200 quilômetros da capital e do

* Tradução: Marina Pinheiro Azevedo Lages de Araújo. Revisão da tradução: José Muniz Jr. A tradução dos trechos citados em espanhol ao português são de responsabilidade da editora.

centro cultural do país. Em meados de 1949, depois de finalizar seus estudos secundários, se mudou para Montevidéu a fim de completar seus estudos pré-universitários e ingressar no Instituto de Professores “Artigas”. Passado um breve período no qual exerceu docência no ensino de literatura no nível secundário, começou a trabalhar em 1954 nos Serviços Culturais da Prefeitura de Montevidéu. Esse foi um momento decisivo em sua trajetória pessoal, já que foi onde Bacelo deu os primeiros passos em sua atuação como gestora cultural, a partir do contato e conhecimento que seu trabalho lhe proporcionou com artistas plásticos, escritores e demais atores das atividades culturais que foram realizadas na segunda metade dos anos 1950 numa Montevidéu que,



FIGURA 1 - Nancy Bacelo, Montevidéu, 2005.

segundo Mario Benedetti, integrante da geração de 45, ainda não havia resolvido a ausência de editores em seu meio. Essa situação se agravou depois que, no final da década de 1940, faleceu Claudio García, responsável pelo selo editorial La Bolsa de los Libros.

O início de 7 Poetas Hispanoamericanos

Durante o inverno de 1960, Nancy Bacelo e os poetas uruguaios Washington Benavides e Circe Maia editaram o primeiro número da revista de poesia ilustrada *7 Poetas Hispanoamericanos* em referência ao primeiro grupo de poetas publicados na revista: Elsa Lira Gaiero, Circe Maia, Washington Benavides, o chileno Efraín Barquero, o argentino Héctor Yánover, a paraguaia Elsa Wiesel, e Nancy Bacelo. No mesmo

ano, no mês de dezembro, Bacelo publicou um de seus livros de poesia pela primeira vez pelo selo 7 poetas Hispanoamericanos: trata-se da coleção de poemas *Cantares*. O projeto ficou a cargo de José Pedro Costigliolo e de Carlos Carvalho. O primeiro, integrante do Círculo de Bellas Artes e precursor da arte não figurativa no Uruguai; o segundo, artista plástico integrante do grupo fundador da FERIA. A partir dessa publicação, toda a obra de Bacelo passa a ser publicada por este que passaria a ser o selo da FERIA Nacional del Libro y el Grabado até sua última edição, em 2006.

Vemos, então, como um meio em que a presença do editor e sua incidência nos espaços culturais, anteriormente protagonizada por homens (que por razões socioculturais vinculadas às oportunidades de inserção laboral e de desenvolvimento pessoal teriam maior acesso ao mundo do impresso), teve seu padrão interrompido no final da década de 1950 do século XX com o surgimento da figura de Nancy Bacelo.

O primeiro número da revista *7 Poetas Hispanoamericanos* (que logo seria, também, o nome do selo editorial associado à FERIA Nacional del Libro y del Grabado) foi editado em julho-agosto de 1960 e se propunha a ser uma revista bimestral, frequência que, por diferente motivos, não foi mantida desde o começo. A tiragem foi de 300 exemplares,

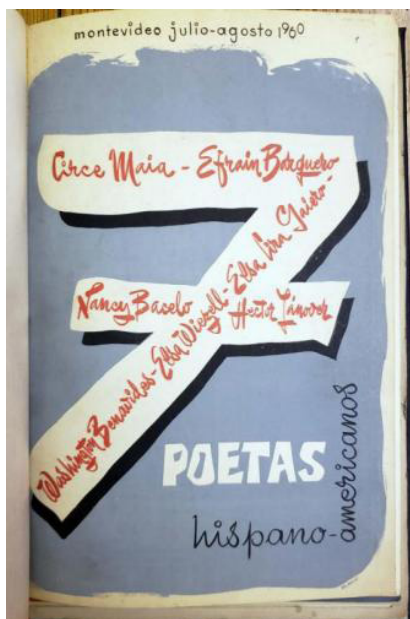


FIGURA 2 - Primeira edição da revista de poesia ilustrada *7 Poetas Hispanoamericanos*, 1960.

com apresentação de paginação dupla. O número inicial, ilustrado por Raúl Medina Vidal, é a apresentação do projeto. Na capa, dentro do número sete desenhado, aparecem os nomes dos sete poetas que deram origem à revista, que contém poemas de cada um deles.

Os exemplares eram vendidos na Feria e, durante o resto do ano, através de um sistema de assinatura. Também eram enviados por via postal a poetas de outras latitudes como forma de intercâmbio e fortalecimento das redes intelectuais que alimentavam a revista.

Antes da Feria

O projeto editorial de Nancy Bacelo resgatou, com algumas transformações, as vanguardas literárias dos anos 1920, baseadas nas fusões de diferentes artes. No Uruguai dos anos 1920 e 1930, dentro dessa linha estética, se destacam as revistas *La Cruz del Sur* (1924-1931, dirigida por Alberto Lasplaces), *La Pluma* (1927-1931, dirigida por Alberto Zum Felde) e *Cartel* (1929-1931, dirigida por Julio Sigüenza e Alfredo Mario Ferreiro), bem como edições de semiluxo de Maximino García, com o selo Librería de la Facultad (a maior parte das publicações foi lançada entre as décadas de 1920 e 1930).

Quanto às edições de poesia, o antecedente mais imediato que encontramos são as Jornadas Interamericanas de Poesia, que tiveram lugar durante oito anos na cidade de Piriápolis, no Departamento de Canelones (1957-1964). Um dos principais responsáveis por esse empreendimento foi o poeta vanguardista Juvenal Ortiz Saralegui, diretor da primeira etapa da revista de poesia *Cuadernos de Julio Herrera y Reissig*¹. As Jornadas Interamericanas de Poesia de Piriápolis foram organizadas por Saralegui junto a Arsinoe Moratorio e Felipe Novoa, entre outros poetas. As Jornadas surgiram fortemente vinculadas ao grupo responsável pela revista *Quixote*, entre os quais se destacam os poetas Pedro Geraldo Escotegui e Heitor Saldanhas, que foram os únicos poetas brasileiros a participar da primeira edição, em 1957. Entre outras atividades, as Jornadas de Piriápolis organizavam mostras populares de

¹ Na primeira época (1948-1959) foram editados 68 volumes numerados a que se soma uma dezena de outros fora da coleção. Em sua segunda etapa, de 1960 a 1964, os *Cuadernos de Julio Herrera y Reissig* continuaram sendo publicados sob a direção de Arsinoe Moratorio (1910-1994).

poesia ilustrada sob o *slogan* “O povo tem direito à poesia”. Em 1958, Zoraiva Bettiol participou com uma série de painéis que continham poemas ilustrados de Carlos Drummond de Andrade, Cecília Meireles, Mario Quintana, Manuel Bandeira e Vinícius de Moraes, entre outros.

Nancy Bacelo participou das Jornadas Interamericanas de Poesia de Piriápolis, especialmente da quarta edição, em 1960, oportunidade em que obteve, com sua obra *Círculo Nocturno*, o primeiro prêmio do Concurso de Poesia organizado durante as Jornadas, que foram, por sua vez, antecessoras da Feria Nacional del Libro y del Grabado de Montevideo, onde Bacelo teve papel protagonista. Junto com esses antecessores aplicou os conhecimentos e a experiência acumulada a partir de 1954, quando começou a trabalhar nos Serviços Culturais da Prefeitura de Montevideo.

Características do catálogo de 7 Poetas Hispanoamericanos

Desde seu início, em 1966, foram publicados doze números. Onze deles reuniram poemas de autores hispano-americanos, enquanto um deles publicou, excepcionalmente, um conto de Cristina Peri Rossi. Entre os autores publicados estão os uruguaios Circe Maia, Washington Benavides, Elsa Lira Gaiero, Orfilia Bardesio, O. Rodriguez Aydo, Solveig Ibáñez, Enrique Fierro, Cecilio Peña, Rubén Yacovsky (diretor da revista *Aquí, Poesía*), Iván Kmaid, Idea Vilariño, Amanda Berenguer, Ida Vitale, Sarandy Cabrera (designer gráfico da revista *Aquí, Poesía*), Raúl Zaffaroni, Milton Schinca, Vicente Basso Maglio, Esther de Cáceres, Enrique Casaravilla Lemos, Clara Silva, Juana de Ibarbourou, Salvador Puig, Mario Benedetti, Fernando Pereda e Nancy Bacelo; os argentinos Héctor Yánover, Julio Cesar Silvain, Juan Gelman, José Isaacson, Horacio Amigorena e Diana Raznovich; a nicaraguense Claribel Alegría; e os chilenos Jorge Treiller e Efraín Barquero.

Na seleção dos poetas nacionais se evidencia uma clara orientação a integrar autores de diferentes épocas, desde os anos 1920 e 30, promovendo os trabalhos de Enrique Casaravilla Lemos e Vicente Basso Maglio, até a atualidade, com a presença de integrantes do grupo de poetas “os mais jovens”, entre os quais se incluem Milton Schinca, Iván Kmaid, Enrique Fierro e Salvador Puig, para mencionar alguns. A presença de alguns dos integrantes da geração de 45, mais especificamente os três grandes poetas desse período, Idea Vilariño, Ida Vitale



FIGURA 3 - Ilustração na revista
7 Poetas Hispanoamericanos, n. 4, 1962.

e Amanda Berenguer, evidencia esse desejo de inclusão. A revista se propunha a ser um panorama da poesia uruguaia e hispano-americana do século XX, mostrando as transições e permanências, e fomentando o conhecimento de outros poetas de língua espanhola do continente.

Entre janeiro e março de 1961 foi editado o quarto número da revista, acompanhado por ilustrações de Ofelia Oneto y Viana, uma reconhecida artista plástica uruguaia nascida em 1929. Em 1960, ela obteve o primeiro prêmio de desenho e gravura (medalha de ouro) no XXIV Salão de Artes Plásticas, com a apresentação de seu desenho intitulado “Jardín”. O júri teve participação de José Belloni, Luis García Pardo e Julio Caporale Scelta, entre outros. Oneto y Viana é a única mulher a participar como ilustradora da revista. Sua participação no quarto número, que manteve o modelo original, com o número sete na capa, incluiu alguns de seus desenhos mais recentes, com um estilo em que predominam o contraste claro-escuro e as formas geométricas.

A intervenção de artistas plásticos de trajetória reconhecida no design da revista agregou valor à publicação: não se tratava exclusivamente de um projeto cujo objetivo era a difusão e circulação de poesia hispano-americana do século XX no contexto dos anos 1960 de Montevideú; em vez disso, o objetivo era aproximar a arte contemporânea do público leitor, em particular dos leitores de poesia, um dos gêneros menos vendidos e disseminados.

As ilustrações de Oneto y Viana acompanham essa quarta entrega como um complemento sutil e amplificador do conteúdo poético. É o caso do jogo com as linhas como detalhe construtivo da imagem que acompanha o poema intitulado “Fotografías”, de Circe Maia. O elemento sugestivo ressignifica o texto de Maia, que evoca olhares e movimentos: “Esas claras figuras/ de las fotografías/ detenidas en medio/ de un gesto que no acaba/ a mitad de una risa/ con la mano en el aire/ esos rostros”².

Circe Maia, uma das co-fundadoras da revista, catorze anos após a publicação de seu primeiro livro de poesia, *Plumitas* (escrito aos 10/11 anos), aos 12 anos, publicou em 1958 mais dois livros de poesia, *En el tiempo* e *Presencia diaria*.

Somam-se aos poetas anteriores, nessa publicação, Orfila Bardesio e Alejandro Romualdo. Bardesio havia recebido em 1955 o prêmio do Ministério de Educação e Cultura do Uruguai por sua trilogia, intitulada *Uno*. Ela era próxima ao grupo de poetas da geração de 45, enquanto Bardesio pertencia à geração de 50. As redes continentais cultivadas por Nancy Bacelo permitiram essas trocas.

O número 5 da revista foi ilustrado por Luis Camnitzer e teve participação de alguns textos de Horacio Amigorena e Walter Ortiz y Ayala. Este último, anos mais tarde, receberia o prêmio da Feria com a publicação de seu livro *Hombre en el tiempo*.

O número 6 da revista foi publicado no final de 1961, mas sem data. Foram publicados nele o jovem poeta Enrique Fierro, Ramiro Domínguez e Solveig I. de Silva, entre outros. A fotografia de Alfredo Testoni acompanha esse volume da revista. Testoni também ilustrou com sua fotografia vários volumes editados por Alfa, entre eles *Una forma de la desventura*, de L. S. Garini, e *El astillero*, de Juan Carlos Onetti, e foi, desde 1940, fotógrafo da Oficina Torres García.

No final de novembro de 1962, segundo ano de circulação da revista, Bacelo editou um fichário com o selo *7 Poetas Hispanoamericanos* que funciona como uma revista (as folhas são soltas, características também presente no segundo volume, numerado como 1 – o anterior era o “zero” – de Los Huevos del Plata). A particularidade é que os poemas, doze no total, estão escritos à mão por seus autores.

² “Essas claras figuras/ das fotografías/ paradas no meio/ de um gesto que não acaba/ na metade de um riso/ com a mão no ar/ esses rostos”. (Tradução dos editores)

Com esse mesmo selo se publicou o número 7 da coleção, ilustrado por José Pedro Costigliolo, composto por sete páginas escritas à mão por seus autores, alternando tinta sépia e prata: Circe Maia, Washington Benavides, Nancy Bacelo, Jorge González Bouzas, Idea Vilariño, Iván Kmaid e Ruben Yakovsky. A natureza estética desse número da revista se construiu a partir da particularidade do design, precursor da estética concreta não figurativa, que Costigliolo cria para acompanhar os textos poéticos. Pouco tempo depois, em 1966, recebera o 1º Prêmio Medalha de Ouro do Salão Nacional. Em 1963 começa a publicar as “Edições Populares”, destinadas a reeditar parte das obras de autores na-

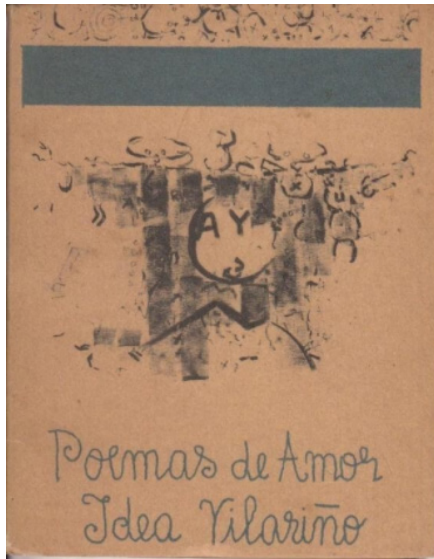


FIGURA 4 - Capa da edição manuscrita do poemário de Idea Vilariño, 1971.

cionais e latino-americanos que, já há algum tempo, não estavam ao alcance do público leitor. O selo nasce fortemente associado à feira, como posteriormente passa-se a compreender todas as realizações de Bacelo. Nesse selo reeditam-se *Los cálices vacíos*, de Delmira Agustini, *Nocturnos e Poemas de amor*, de Idea Vilariño, e *Nocturno y otros poemas*, de Parra del Riego, entre outros.

Em março de 1963 foi publicado o número 7 da revista de Nancy, dedicado exclusivamente à poesia uruguaia. Destaca-se nessa edição a

participação de Ruben Yakovski, diretor da revista e posteriormente selo editorial *Aquí, Poesía*, sendo responsável pelo funcionamento das redes intelectuais internas.

Três anos depois da publicação do primeiro número da revista/selo editorial 7PH, em 1963, do outro lado do Atlântico era lançada a antologia *Siete poetas españoles*, editada por Taurus, em Madri. Essa publicação formava parte da coleção “Ser y Tiempo, Temas da España” (nº 8), compilada por Carlos Sahagún. Os poetas que a integram são Juan Ramón Jiménez, Pedro Salinas, Antonio Machado, Jorge Guillén, Vicente Aleixandre, Rafael Alberti, Federico García Lorca e o compilador, Carlos Sahagún. Bacelo teve conhecimento da publicação desse volume devido à proximidade propiciada pelas redes intelectuais. Os numerosos contatos que a editora mantinha com figuras conhecidas da literatura e das artes plásticas favoreciam essa troca, permitindo que a revista ilustrada cruzasse fronteiras e oceanos. Esses diálogos estiveram presentes em muitas manifestações poéticas dessa década no Uruguai, marcados principalmente pela presença e influência de Antonio Machado. Essa marca machadiana vai acompanhar o selo 7HP e as edições da FERIA, refletida no panfleto que se transformou em emblema da atividade editorial e cultural de Bacelo. Trata-se de um pequeno pôster de 10 x 12 cm confeccionado em cartolina branca com desenho do artista plástico Hugo Alíes que contém um fragmento de um conhe-



FIGURA 5 - *Ojos que ven la verdad.*

cido poema, “Proverbios y cantares”, de *Campos de Castilla* (1912), de Antonio Machado. O olho, epítome de uma presença quase obsessiva em Bacelo, se desdobra entre azul e verde. Trata-se do olhar e do que ele convoca na construção.

Nos anos iniciais da década de 1960, tal como aponta Gabriel Peluffo, as práticas artísticas e os espaços públicos de interação funcionaram como espelhos, onde se viam uns aos outros os atores e protagonistas de uma cultura que lutava para se mostrar independente (Peluffo, 2018, p. 23). As vendas populares conduzidas por Bacelo se inscreveram nesse clima que buscava socializar a expressão estética, tanto verbal quanto plástica.

Em dezembro de 1963 foi publicado um número especial, em tinta vermelha e preta, ilustrada por Antonio Frascioni. Os poetas publicados nessa edição são Amanda Berenguer, Ida Vitale, Raúl Zaffaroni e Milton Schinca. Em meio às figuras de bandos de pássaros em voo, os nomes dos poetas aparecem dentro de círculos irregulares vermelhos abaixo do título *IV Poetas Uruguayos*. No interior, os poemas aparecem acompanhados de imagens estelares e algumas aves, especialmente pombos.

Após a edição especial de 1964, dedicada especialmente à narrativa e ilustrada por Nelson Ramos, o último número, também especial, foi publicado em dezembro de 1965, mês da FERIA. Na primavera daquele mesmo ano havia sido publicado um caderno sem número com os poemas de Circe Maia, Washington Benavides e de Bacelo, os três fundadores do projeto editorial, com ilustrações de Enrique Fernández e a escrita manual de Antonio Lista.

A escrita manual dos livros evoca, de alguma forma, suas origens: aqueles primeiros códices manuscritos (desde a popularização do uso do pergaminho, no início do Império Romano, séculos II-IV d. C.). Assim como Julio Campal (poeta uruguaio que residiu em Madri e fez parte do grupo “Problemática 63”), Bacelo tem consciência da importância da arte da caligrafia, visando a criação de uma arte visual que possibilite enfatizar a escrita como um signo: sentido do traço, da cor, da textura, da letra, dos ângulos mais ou menos arredondados, a forma da ilação. Dessa forma, a escrita artística se posiciona acima da escrita tradicional e referencial, datilografada. Sobre esse assunto, William Johnston cita uma passagem de uma entrevista com Nancy Bacelo em que a poetisa afirma:

Considere o livro como objeto durante toda a minha vida. Por volta dos anos 1960, em Cantares, comecei a insistir que o livro deveria ser ilustrado, acabar com o eterno convencionalismo das capas brancas, com as letrinhas lá em cima [...]. Um livro é tudo. O papel, a tinta, o tempo que se leva para escolher os números de cada página. Se o que você vai imprimir é um amigo. Tem que haver uma corrente com a pessoa. Esses são os valores da alma. A poesia é uma corrente. (Tradução nossa)

No último número de 1966 publicaram-se Schinca e Zaffaroni junto a dois poetas emblemáticos da geração de 45: Ida Vitale e Amanda Berenguer. A difícil separação entre uma promoção e outra é um aspecto que fica evidente na seleção de autores publicados, que, por outro lado, se orienta progressivamente a uma maior presença de latino-americanos. As publicações se davam através de convites dos poetas e davam testemunham das redes e vínculos que existiam entre eles.

Finalmente, em 1967, a denominação 7 Poetas Hispanoamericanos passou a ser exclusivamente o selo editorial que nos anos anteriores se identificou com a FERIA. Nesse ano foi publicado o livro de Babelo intitulado *Barajando*, ilustrado por Nelson Ramos.

Outras empresas editoriais da década de 1960 viram-se silenciadas pelo aumento da violência e das censuras às publicações culturais, impostas com a instalação da ditadura civil-militar a partir de 1973, com controles difíceis de contornar. Em contrapartida, tanto a realização das edições seguintes da FERIA del Libro y Grabado (a ditadura proibiu o uso do termo “nacional”) como a publicação de alguns títulos sob o selo 7 Poetas Hispanoamericanos foram possíveis, apesar dos anos sombrios, constituindo uma forma de resistência cultural. Essas revistas/selos editoriais se tornaram espaços de diálogo e de disputa de posições dentro do sistema literário daquela década, particularmente atravessada pela crescente violência e pela insegurança que se instalou mais especificamente entre 1967 e 1968. Os cruzamentos entre as publicações de poesia e o papel que a crítica desempenhou na construção de um tipo de leitor sugerem um recorte do corpus literário que posicionou as publicações da época. O exílio e o encarceramento de grande parte dos atores culturais do período tornaram as fraturas visíveis.

A FERIA, com as transformações pautadas pelo contexto histórico dado pela ditadura civil-militar no Uruguai (1973-1985), mas fiel à sua proposta inicial, avançou de forma ininterrupta na cidade Montevideo por 47 anos, até 2006, sempre sob a direção de Nancy Babelo. Ela

havia se transformado numa caminhada ritual dos uruguaios, durante o mês de dezembro, iniciada sempre com “Aleluya”, de Hendell, e a tradicional distribuição de jasmims na entrada de cada prédio em que acontecia. Em tempos nos quais a relação entre escritor e público se alterava qualitativamente, Montevideu começou a conhecer com outra proximidade seus *best-sellers* nacionais. Embora o salto à distribuição no exterior não tenha se concretizado, nesse contexto, o projeto de Nancy Bacelo constituiu, no decorrer dos anos 1960 e para além dela, um espaço promotor de aproximações que produziu um avanço no encontro entre o escritor e seus leitores.

Referências bibliográficas

BACELO, Nancy. [Entrevista com Nancy Bacelo]. *El Diario*. Montevideu, set. 1975.

BACELO, Nancy. *Los símbolos precisos*. Montevideu: 7 Poetas Hispano-americanos, 1986.

BENAVIDES, Washington. Mesa redonda sobre poesía. *Diario Claridad*. Tacuarembó, n. 8, seção “Literarias”, 1961.

BERTRÁN, Luis. *Notas para una historia editorial del país en el primer centenario de su independencia*. Montevideu: Imprenta Uruguaya, 1931.

BIASOLI, Vitor. *Grupo Quixote. História e produção poética*. Porto Alegre: Instituto Estadual do Livro, 1994.

COURTOISIE, Rafael. “La voz mágica”. *El País*. Montevideu: [s.e.], n. 686, 2002.

FUNDACIÓN Nancy Bacelo. Montevideu: [s.e.], [s.d.]. Disponível em: <<http://fundacionnancybacelo.blogspot.com/>>.

INAUGÚRANSE las Jornadas Internacionales de Poesía. *El Mundo*. Buenos Aires: Editorial Haynes, 02 mar. 1958.

JOHNSTON, William. El fuego secreto. *La Diaria*. Montevideo: [s.e], 02 mar. 2012. Disponible em: <<https://ladiaria.com.uy/articulo/2012/3/el-fuego-secreto/>>.

LA FERIA del libro rompió un “tabú”. Hoy se vende el Autor Popular. *El Popular*. Montevideo: [s.e], 27 jan. 1961.

LINARI, Gabriel Peluffo. Club de Grabado em La crisis de la cultura Independiente. *Revista La Pupila*. Montevideo: [s.e.], n. 4, 2011, p. 11-14.

LINARI, Gabriel Peluffo. *Crónicas del entusiasmo: arte, cultura y política en los sesenta Uruguay y nexos rioplatenses*. Montevideo: Ediciones de la Banda Oriental, 2018.

MAGGI, Carlos. Sociedad y Literatura en el presente: El “boom” Editorial. In: *Capítulo Oriental 3*. Montevideo: Centro Editor de America Latina, 1968.

MARRERO, Leonardo Guedes. Semblanza de Antonio Barreiro y Ramos. In: *Biblioteca Virtual Miguel de Cervantes – Portal Editores y Editoriales Iberoamericanos (siglos XIX-XXI)*. [s.l.]: EDI-RED, 2017. Disponible em: <<http://www.cervantesvirtual.com/obra/antonio-barreiro-y-ramos-laracha-1851--montevideo-1916-semblanza-788445/>>.

MEMORIAL III Jornadas Interamericana de Poesía. Piriápolis – Minas – Montevideo. Comisión Permanente de las Jornadas Interamericanas de Poesía, Montevideo, 1959.

MICHELENA, Alejandro. Ante La muerte de Nancy Bacelo. *Letras – Uruguay*. [s.l.]: [s.e.], 2007. Disponible em: <http://letras-uruguay.espaciolatino.com/michelena/ante_la_muerte_de_nancy_bacelo.htm>. Acceso em: nov. 2018.

PEYROU, Rosario. El fuego cotidiano. *El País*. Montevideú: [s.e.], 2001. Suplemento Cultural n. 609.

TORRES, Alejandra Torres. *Lectura y sociedad en los sesenta: a propósito de Alfa y Arca*. Montevideú: Editorial Yaugurú, 2012.

TORRES, Alejandra Torres. Semblanza de Aquí Poesía. In: *Biblioteca Virtual Miguel de Cervantes – Portal Editores y Editoriales Iberoamericanos (siglos XIX-XXI)*. [s.l.]: EDI-RED, 2017. Disponível em: <<http://www.cervantesvirtual.com/obra/aqui-poesia-montevideo-1962--semblanza-777033/>>.

TORRES, Alejandra Torres. Semblanza de Nancy Bacelo (Lavalleja 1931-2007). In: *Biblioteca Virtual Miguel de Cervantes – Portal Editores y Editoriales Iberoamericanos (siglos XIX-XXI)*. [s.l.]: EDI-RED, 2017. Disponível em: <<http://www.cervantesvirtual.com/obra/nancy-bacelo-lavalleja-1931-2007-semblanza-849260/>>.



POLVILHO EDIÇÕES: UM BREVE ESTUDO SOBRE A COMERCIALIZAÇÃO DO “ESMERO GRÁFICO”¹

Samara Coutinho

“A editora ultrapassa o suporte do livro e se espalha pelo campo sensível e magnético que é a poesia das sensações.”

Demétrios Galvão

No *Dicionário do Livro*, o verbete “comércio do livro” é definido como “atividade que tem por finalidade a exploração comercial dos produtos do pensamento, sob forma de livros ou de outras publicações impressas” (FARIA; PERICÃO, 2008, p. 181). Esse negócio tem uma natureza peculiar, pois comporta em seu cerne a ambiguidade de um bem simbólico ao conciliar a faceta financeira com a faceta cultural. Pierre Bourdieu define o mercado desses bens por como uma “economia às avessas, fundada, em sua lógica específica, na natureza dos bens simbólicos, realidades de dupla face, mercadoria e significações, cujo valor propriamente simbólico e mercantil permanece relativamente independente” (BOURDIEU, 2005, p. 162). Tal economia às avessas, frequente no mercado de bens culturais, é decorrente da denegação, ou seja, da dissimulação, em primeira instância, dos interesses financeiros do objeto, baseando-se na premissa de que uma obra de arte envolta em uma aura sacralizada não deve ser reduzida a um valor monetizável. Como colocado por Gabriel Zaid em *Livros Demais!* (2004): “O sucesso comercial pode ser contraproducente, provocando uma perda de credibilidade nos melhores círculos” (ZAID, 2004, p. 45). A dissimulação a que me refiro é parte da crença compartilhada pelos demais agentes desse campo, possibilitando o acúmulo de capital simbólico e, *a posteriori*, de capital econômico.

¹ Este artigo é proveniente das reflexões realizadas no GP Produção Editorial, componente do 43º Congresso Brasileiro de Ciências da Comunicação e da pesquisa da dissertação de mestrado, da autora intitulada, *Um mercado de peculiaridades: a Banca Tatui e as estratégias de comércio e legitimação das casas editoriais do microcosmo gráfico-independente* (2020).

O capital simbólico, cabe mencionar, é preconizado pelo sociólogo francês como “algo da honra, da posição, da diferença que existe para alguém que é capaz de fazer diferenças, de ver à primeira vista a diferença [...]” (BOURDIEU, 2007, p. 388). Esse caráter distintivo pode ser entendido como algo similar ao prestígio, ao carisma, ao status de autoridade que possibilita circunscrever as “regras do jogo” dentro de um campo. Ademais, o capital simbólico é o que assegura a capacidade de converter objetos em obras de artes em uma alquimia social. Esse último fator é fundamental quando falamos do mercado de livros, pois o editor é quem detém o poder de consagração e, por consequência, de legitimação de autores e textos ao agregá-los aos seus catálogos.

Em *As regras da arte* (2005), Bourdieu também postula que o caráter ambivalente de tal mercado gera duas lógicas muito distintas: de um lado, existem produtores orientados apenas pelo acúmulo pecuniário; de outro, produtores que têm como principal intuito acumular capital simbólico, denegando o lucro financeiro. Essas duas lógicas não são completamente antagônicas, haja vista que a busca pelo simbólico não acontece à revelia do lucro financeiro, assim como o acúmulo pecuniário pode se traduzir em capital simbólico ao longo do tempo. Tais lógicas funcionam como dois polos extremos de um campo, no qual produtores podem ocupar lugares mais próximos de um ou de outro polo, a depender de suas trajetórias, de seus ensejos e de suas relações com outros agentes.

As editoras independentes, devido ao cerne da criação do movimento², figuram em pontos mais próximos do polo do simbólico, em uma cena intrinsecamente heterogênea, devido à parca delimitação

² O movimento das editoras independentes despontou na década de 1990 como uma forma de contraposição ao processo de oligopolização do mercado editorial. Em um processo paulatino, grandes corporações “fagocitaram” pequenas e médias casas editoriais, muitas delas advindas de tradição familiar, com o intuito de aumentar a lucratividade do setor. Uma série de fusões e aquisições fizeram com que tal mercado, responsável pela transmissão de conhecimentos e saberes, perdesse a pluralidade de vozes ecoadas pelos catálogos de uma multiplicidade de editores. A contraposição ao *modus operandi* das grandes editoras tornou-se uma marca distintiva para editores de diversas localidades do mundo, que se reuniram em torno do qualificador “independente”, produzindo manifestos em prol da bibliodiversidade — diversidade dentro do universo editorial — e se organizando em grupos de colaboração mútua para encontrar soluções para produzir e fazer circular suas produções. Essa discussão pode ser encontrada de maneira mais detalhada na tese de José Muniz Jr. (2016); nos trabalhos de Barcellos (2006); Araújo (2013); López Winne & Malumián (2016); Oliveira (2017); Santana-Gomes (2018), além dos artigos da autora publicados nos Anais da Intercom em 2018 e 2019 referenciados como Coutinho, 2018 e Coutinho, 2019.

que o termo “independente” comporta. Isto implica distintos nichos de produtores que se agrupam conforme a afinidade de suas produções e de suas estruturas enquanto empreendimentos. José Muniz Jr., em sua tese, tentou esboçar uma tipologia para tais casas editoriais. De um lado, os editores *girafas*, “metade empresários, metade intelectuais, [...] com a cabeça nas nuvens e os pés no chão” (MUNIZ JR., 2016, p. 19), como as pequenas e médias editoras já institucionalizadas na Liga Brasileira de Editores (LIBRE). De outro, os editores *bonsais*, que “requerem muitos cuidados e estão fadados a nunca crescer” (MUNIZ JR., 2016, p. 19), produtores majoritariamente mais jovens ou que levam uma vida profissional “dupla”, conciliando a edição de livros com outras profissões de onde derivam seu sustento.

O “campo” preconizado por Bourdieu como um “lugar da energia social acumulada” (2008, p. 25) é um espaço que possui relativa autonomia e regras implícitas próprias, isto é, uma lógica particular norteadora das condutas dos agentes que o compõem. Nesse espaço social, os agentes e as corporações buscam alcançar determinadas posições sociais de mais prestígio por meio de disputas internas, as quais estão diretamente ligadas às “lutas pelo monopólio do poder de consagração em que, continuamente, engendram-se o valor das obras e a crença neste valor” (BOURDIEU, 2008, p. 25). O campo possui, ainda, caráter relacional, e é a partir da disposição dos agentes que podemos compreender todas as relações de poder que ali se engendram.

Dentro do campo da edição independente, existe o subcampo das “editoras bonsais”, no qual incluímos agentes que criam selos com o intuito de se autopublicarem e promoverem textos de pessoas próximas. Esses microempreendimentos, desprovidos de alto capital financeiro, organizam-se de maneira coletiva para fazer circular suas produções entre seus pares e para o público externo. As feiras de publicações independentes figuravam – até a pandemia do novo coronavírus – como o principal ponto de venda de comercialização para esses pequenos editores, descritos por José Muniz Jr.:

Os editores feirantes [...] possuem uma práxis mais artesanal e pouco profissionalizada. Muitos deles publicam apenas a si próprios e/ou a amigos próximos, sem estabelecer relações contratuais claras. Raramente estão presentes nos pontos de venda tradicionais (livrarias, bancas, supermercados etc.) e vendem seus produtos sobretudo pela internet e nessas feiras – o que explica, pelo menos parcialmente, por que elas se

tornam tão frequentes. [...] tais eventos se consolidam como forma de sociabilidade e visibilidade desses microeditores, particularmente daqueles que se situam fora das instituições tradicionais (câmaras e sindicatos, bienais e grandes feiras, prêmios etc.). Aliás, muitos sequer registram suas publicações no ISBN ou no ISSN, o que os exclui do próprio reconhecimento oficial e das estatísticas nacionais de produção editorial. (MUNIZ, JR., 2016, p. 192)

As feiras de publicações independentes são o resultado mais proeminente dessas redes de sociabilidade e é por meio delas que a grande maioria das pequenas casas editoriais dão vazão às suas publicações. Nesses eventos, em geral, o próprio editor faz o papel de livreiro, mediando a venda de maneira a conduzir o leitor a um conteúdo que realmente lhe interesse. O contato direto com o consumidor na feira personaliza a venda, dá espaço para indagações e para a compreensão de aspectos do livro que não chegariam àquele leitor se ele apenas lesse a quarta capa ou perguntasse a um vendedor de uma loja com muitos títulos.

Com o intuito de ilustrar a prática de uma “editora-feirante”, propomo-nos, neste texto, a realizar um estudo de caso da Polvilho Edições, relatando a trajetória de Ana Rocha, por meio de entrevistas – disponíveis na internet e que nos foram concedidas para a nossa dissertação. Também temos como objetivo explicitar o “esmero gráfico” em suas obras e discutir como ela comercializa suas produções³.

A casa editorial

A Polvilho Edições foi criada em 2012, na cidade de Belo Horizonte, Minas Gerais, pela artista visual Ana Rocha e pelo escritor Caiotta, a

³ Iniciamos tal estudo cientes de que, ao utilizarmos entrevistas como elemento para a construção de uma narrativa, estamos passíveis a certa “ilusão biográfica”, como colocado por Bourdieu, afinal o intento de construir uma biografia pressupõe que “a vida constitui um todo, um conjunto coerente e orientado, que pode e deve ser apreendido como expressão unitária” (BOURDIEU, 2002, p. 184) e que o relato (auto)biográfico se baseia na “preocupação de dar sentido, de tornar razoável, de extrair uma lógica ao mesmo tempo retrospectiva e prospectiva” (AMADO; FERREIRA, 2006, p. 184) na narrativa da vida do biografado. A (auto)biografia também esbarra no intuito final que se pretende com aquela narrativa. O biografado, quando relata suas memórias, omite trechos e expõem outros buscando projetar uma imagem de si para o mundo; o mesmo acontece com quem se propõe a ser o biógrafo, pois o enfoque escolhido explicita alguns acontecimentos e censura outros, logo, impondo no texto a sua perspectiva sobre o biografado.

partir da publicação *Camarão que dorme* (2012). O texto publicado no *website* da editora⁴ denota o caráter fundador da obra:

[...] é uma autobiografia inventada. um caderno de anotações. pequenas paisagens, rabiscadas entre dois mil e nove e dois mil e doze, costuradas pelo fio da meada. [...] camarão que não dorme sou eu, carteira de trabalho nº 8673027. suo o salário pra sangrar poesia. escrevo, organizo, produzo, publico e distribuo a dita obra. [...] camarão que não dorme é **ana rocha**, que molda com imagens as arestas da palavra. que universaliza a poética quando eterniza paisagens anônimas nas molduras da memória – coletiva. que ilustra, faz o projeto gráfico, produz, publica e distribui a dita obra. que é mola fundamental nessa engrenagem insone. doadora de metade da carga genética que configura este camarão. **camarão que dorme** é um gozo. é a primeira ação da **polvilho edições**. é o nosso 'muito prazer'. é a legitimação de uma outra possibilidade editorial, a união de forças e vontades para parir uma publicação independente, autêntica e autoral. na tora. (CAIOTTA *in* POLVILHO, 2012)

Em 2013, o segundo título da casa editorial, *Gnesis – sete pecados da criação do terceiro mundo* (2013), foi publicado com textos de Caiotta e ilustrado pela artista visual. Essa parceria durou até 2015 e, desde então, ela é administrada somente por Ana Rocha, que gerencia todas as demandas do microempreendimento. Sua trajetória, até chegar ao universo das publicações independentes, está diretamente relacionada aos seus estudos acadêmicos. Formada em Artes Plásticas pelo Centro Universitário Belas Artes de São Paulo, habilitou-se em xilogravura, apresentando o trabalho *Diálogos nas Entrelinhas Impressa e Bordada* para a Conclusão do Curso. Nesse trabalho, foram feitas uma série de xilogravuras costuradas e impressas à mão e, ao buscar uma alternativa para expô-las, a artista optou por não exibir tais gravuras na parede, mas guardá-las em grandes caixas de papelão confeccionadas para se tornarem um livro de artista⁵.

⁴ Mantemos a grafia do texto original, sem o uso de letras maiúsculas, extraído do *Website Polvilho Edições*. Disponível em: <<https://polvilhoedicoes.com>>. Acesso em 10 out. 2020.

⁵ Michel Melot, na sua obra ensaística *Livro*, disserta sobre a categoria *livro de artista*, “que tem ao menos um critério observável: são obras de pessoas que se proclamam artistas, [...] uma petição de princípio. Isto supõe que o artista tenha levado em conta a totalidade de seu livro e o reivindica como ‘obra’: forma e conteúdo, fabricação e por vezes mesmo a edição” (MELOT, 2012, p. 161).

Posteriormente, mudou-se para Belo Horizonte e cursou a pós-graduação em Arte Contemporânea na Escola Guignard, da Universidade do Estado de Minas Gerais, onde continuou as pesquisas acerca das maneiras de exibição dos livros de artista, motivada por uma inquietação: “livros foram feitos para serem lidos, em geral em galerias, museus e exposições etc., eles ficam em redomas de vidro, então não podemos tocar” (ROCHA, 2020). Assim, o surgimento da editora “foi uma possibilidade de produzir livros em série porque antes todos os livros eram únicos” (*idem*).

No princípio, a casa editorial se chamava Polvilho Edições Colaborativas e tinha como proposta publicar outros autores. Entretanto, em 2017, em uma entrevista para o canal *Cena*, Rocha discorre sobre a mudança de tal proposta: “é um jogo difícil, tanto por ter a grana, como pagar esse trabalho e entender como poderia funcionar essa estrutura de publicar outras pessoas e na verdade a conclusão que eu cheguei é que não existe uma fórmula pronta, pelo menos na Polvilho” (ROCHA, 2017). Dessa forma, a casa editorial tornou-se mais autoral, majoritariamente voltada para as produções da artista, que cuida de todo o processo dos livros, projeto gráfico, diagramação e acompanhamento na gráfica.

Dos nove livros em catálogo, sete possuem a participação de Ana Rocha como autora ou ilustradora e, além dos supracitados com o antigo sócio Caiotta, três foram feitos em parceria com outros autores: *Mariposas* (2016), *Arimin* (2017) e *Caféina* (2018). Em uma participação recente no ciclo de lives feito pelos editores da Lote 42, a editora explicou como funciona o critério de publicação dos títulos – que nos remete à figura do “editor feirante”, colocada por José Muniz Jr.:

Muita gente procura a Polvilho para publicar. Quase toda semana eu recebo e-mail, gente mandando material, enfim... Várias vezes coisas bem interessantes, mas a Polvilho não recebe original. [...] Eu tenho três publicações na editora de outros autores: *Mariposas*, que são as poesias da mãe do ator Mateus Nachtergaele, Maria Cecília, depois eu fiz o *Arimin*, em parceria com a Julia Malta, e depois o *Caféina* com a Glenda Pokai que é uma poeta de La Plata. Esses três encontros, com esses três autores foram totalmente orgânicos e loucos. Como as coisas aconteceram, como a gente se cruzou na vida e como a gente chegou no livro. Então a Polvilho vai continuar assim, tendo esse caráter da autopublicação. [As parcerias] não passam muito por esse lance de receber por e-mail e analisar um material, são bem aleatórios, encontros da vida que acabaram em livros. (ROCHA, 2020)

O processo criativo dos livros autopublicados está intrinsecamente ligado às suas vivências e memórias anotadas em pequenas brochuras manufaturadas, por ela chamadas de “cadernos de bordo”. Estes são compostos com papéis diferentes e costurados manualmente. Alguns são para uso cotidiano e outros são como um rito de preparação para suas viagens:

[...] quando eu tenho tempo e faço especial pra uma viagem, ele com certeza é planejado. Até o formato, se ele será fácil de carregar. Esse é um lugar que eu vou querer desenhar bastante, então tem que ter folhas boas para desenho, aquarela e não só folhas para escrever. (ROCHA, 2020)

A partir desses “cadernos de bordo” surgiram obras como *Que-lóide – poemas cicatriciais* (2016), um compilado de trechos transformados em poemas diagramados em formatos não tradicionais. O conteúdo versa a respeito de um relacionamento,

[...] um namoro superlongo, de 5 anos. Ele fala das fases desse tempo de relacionamento: início, fim, meio e tardo [...]. Os poemas do caderninho são superfíeis ao que aconteceu porque é bem o sentimento que eu sentia na hora. (ROCHA, 2016)

O título *Niebla – poemas sentimentais* (2017) também traz como tema central um de seus infortúnios amorosos, um relacionamento “avassalador”, porém curto, com um argentino. Em entrevistas, a editora diz que tal enlace foi breve, então, “durou pouquíssimos cadernos” (ROCHA, 2020). O próximo título a sair pela editora será o *Primeira Pessoa* (no prelo), com poemas referentes às suas memórias de infância. Terá três capítulos relacionados aos lugares em que a autora morou: São Paulo, Porto Feliz e Ponte Alta.

O “esmero gráfico” como uma marca

Em diversas entrevistas com a editora, uma expressão sempre presente em sua fala é o “esmero gráfico”, um ponto que é a marca distintiva do catálogo. Tal cuidado com a materialidade dos objetos é atribuído à trajetória pessoal de Ana Rocha, que estudou e se dedicou à produção de livros de artistas até abrir a casa editorial.

Depois da pós, comecei a produzir pequeníssimos livros, totalmente manufaturados, na minha casa [...] No início, usei

muito a máquina de escrever, carimbos, transferência de xerox, coisas mais primitivas para produzir. (ROCHA, 2020)

Após a fundação da editora, a proposta segue alinhada com produções que se “dedicam a violar os limites tradicionais dos livros tradicionais” (ROCHA, 2020). Dessa maneira, todos os títulos são cuidadosamente elaborados, explorando diferentes técnicas como a impressão em risografia e serigrafia, a costura manual, papéis não convencionais e tecidos. Produzindo pequenas tiragens e priorizando parcerias com gráficas de menor porte, para cada exemplar são feitas longas interlocações com os impressores, haja vista que livros fora de formatos e materiais convencionais aumentam o custo unitário de tais objetos.

Tal práxis é consonante à ideia do “editor-artífice”, como colocado por Camila Nunes da Rosa:

O editor-artífice tem, ao produzir um livro, uma preocupação que extrapola o simples fazer. Ele se envolve de forma a dedicar-se inteiramente ao trabalho, ficando atento a todos os detalhes que compõe [sic] o livro, do início ao fim de suas páginas. [...] ele dá forma ao livro dedicando-se inteiramente explorando sua capacidade de unir mãos e mente, e utilizando soluções para desbravar territórios onde a solução e a detecção de problemas, estão intimamente relacionadas em seu espírito, atitudes essas definidas por Sennett como próprias de um bom artífice. (ROSA, 2014, p. 20)

A Polvilho Edições não é uma editora artesanal *stricto sensu*, haja vista que parte das publicações como *Niebla* e *Quelóide* foram impressas em *offset*, ou seja, em maquinários automatizados. Entretanto, a forma como são exploradas as potencialidades dos tipos de impressão e acabamento dos livros, além da escolha do formato, papéis e cores, remete-nos a uma espécie de “artífices contemporâneos das artes gráficas”, encontrados frequentemente nas feiras de publicações independentes. Essa percepção vem da análise de obras como *Editores artesanais brasileiros* (2013), de Gisela Creni, na qual são apresentadas as histórias de sete editores artesanais, que começaram seus “empreendimentos” entre as décadas de 1950 e 1960, publicando poesia e imprimindo manualmente por meio de prensas tipográficas.

A importância cultural desses editores está, num primeiro momento, vinculada ao aspecto gráfico, pois eles mostraram por meio de suas publicações que o livro, como objeto de arte,

não se limitava à edição de luxo, apesar de apresentar algumas características semelhantes. Em suas publicações ficam atentos a todos os detalhes que compunham o livro, desde a folha de rosto até o colofão. Preocupavam-se, sobretudo, com a qualidade do livro enquanto objeto artístico [...]. (CRENI, 2013, p. 139)

Essa preocupação com a qualidade do livro, pensando-o como um objeto artístico – tanto na forma, quanto no conteúdo –, é o ponto fundamental da Polvilho Edições no qual se alicerça o “esmero gráfico”. Há, sobretudo, uma tentativa de transpor para a materialidade elementos presentes no texto, como podemos perceber em obras como *Jardim do Seu Neca – inventário botânico afetivo* (2014) e *Arimin* (2017).

Em *Jardim do Seu Neca – inventário botânico afetivo*⁶, percebemos o resultado de sucessivas conversas entre a autora e Manoel José dos Santos, conhecido como Seu Neca, cuidador de um jardim “à beira das águas salobras do Rio Real, em Mangue Seco, já na divisa da Bahia com Sergipe” (ROCHA, 2014). O período de férias programadas pela autora teve seus dias multiplicados, em um processo de escuta do que Seu Neca dizia sobre cada planta e na colheita de exemplares para compor um herbário. Encadernado artesanalmente com a técnica da costura japonesa, o livro tem o formato 18,5 x 13 cm com a capa em tecido verde escuro impressa em serigrafia branca. O miolo em papel jornal também foi impresso em serigrafia, porém na cor verde. Esse livro é composto por ilustrações das flores e folhas colhidas do jardim com “descrições singelas colhidas, aqui e ali, ao longo da fala solta de Seu Neca, em que pululam adjetivações subjetivas” (ROCHA, 2014). Essas falas foram alinhavadas às “designações científicas, em latim, que adotam a nomenclatura binominal formalizada pelo naturalista sueco Carlos Lineu, no século XVIII” (ROCHA, 2014). As 40 páginas, de verso liso, foram diagramadas usando duas tipografias de tamanhos e conceitos diferentes: uma simulando a escrita cursiva (para nomes científicos) e outra em caixa alta (indicando as falas do jardineiro).

⁶ Considerado pela editora o carro-chefe de vendas, atualmente está em sua terceira edição, sendo o único título reimpresso. A primeira tiragem, em 2014, contou com 200 exemplares numerados e foi impressa na cor marrom, enquanto a segunda, em 2015, foi impressa em papel pólen bold 90g, com a mesma técnica, mas em verde escuro, na tiragem de 500 exemplares não mais numerados. A terceira edição foi impressa em 2019, contando com 300 exemplares. Ele é vendido pelo valor de R\$ 60,00.

Três anos depois, em 2017, o título *Arimin* foi lançado em parceria com a artista Julia Malta, que anotou partes curiosas de diálogos com a filha Maria, quando esta aprendia a falar, dos dois aos cinco anos de idade. A tipografia usada foi baseada na caligrafia de quando Maria começou a escrever; assim, um alfabeto próprio foi criado a partir da digitalização de cada letra. As quinze ilustrações que compõem o livro passaram por um processo similar: Julia transpôs os desenhos da filha para o digital e os reeditou, adequando-os às três cores que marcam o projeto gráfico – azul, rosa e preto. O miolo do livro, com o formato 15,5 x 9 cm, foi impresso em risografia. A capa, de papelão cinza, foi impressa em serigrafia e leva o título em uma diagramação pouco convencional, com letras intercaladas nas três cores. Na lombada, foi usado o papel *Percalux* rosa.

Para cada obra lançada, também são feitos produtos baseados nos livros. O *Jardim do Seu Neca*, por exemplo, se desdobrou em pôster, coleção de carimbos, sementes, tatuagem temporária e uma bolsa. Perguntada sobre essa prática para a entrevista da nossa pesquisa de mestrado⁷, Ana Rocha pontuou:

Hoje eu já lanço um livro com alguns desdobramentos, pelo menos, mas isso também começou de uma maneira bem natural e orgânica. Quando a gente fez o *Camarão que Dorme*, lançamos o livro e a gente começou a participar de algumas feiras. E eu pensava: a gente tem que ter mais alguma coisa na mesa, né? Participar de uma feira com um título só? Mesmo que fosse dividindo mesa com algum parceiro que tivesse mais conteúdo de publicação... Então eu tive a ideia de fazer o *Camarão que Lambe* (que eram cartazes a dois, com poesias presentes no livro que eu rediagramei no cartaz) e depois criei o *Camarão que Versa* (que eram adesivinhos com trechos de algumas poesias também). Então essa foi a primeira famílias de desdobramentos que eu criei, mas pensando sobre a ocupação de uma mesa em uma feira. Eu acho que depois acabou se tornando uma marca superforte da editora, que são essas pequenas famílias gráficas que, obviamente, sempre partem do livro que é o mentor da família. Hoje eu já consigo pensar a produção de um livro com, pelo menos um outro desdobramento. Eles são meio que infinitos, se eu quiser continuar criando desdobramentos para um livro mais antigo eu continuo. Eu acho que isso também ajuda a fomentar o livro. (ROCHA, 2019)

⁷ A entrevista foi concedida a Samara Coutinho e Leticia Santana Gomes, gravada em áudio e vídeo, em 23 de outubro de 2019, na cidade de Belo Horizonte, como *corpus* da pesquisa de mestrado da autora. Para citações, utilizaremos (ROCHA, 2019).

Citamos esse trecho na íntegra devido à riqueza de elementos que podemos alinhar à nossa discussão, pois corrobora aspectos do excerto de José Muniz Jr., citado na introdução, ao conjugar a práxis mais artesanal com a necessidade de produzir objetos para a comercialização em feiras. Entendemos os desdobramentos gráficos como parte da produção de um editor “artífice contemporâneo das artes gráficas”, além de serem aliados para promover o livro e aumentar a rentabilização da casa editorial.

A comercialização

Como mencionado na introdução, o comércio de livros – e das artes em geral – comporta em sua essência a peculiaridade de aliar a faceta do lucro financeiro com a faceta da acumulação de capital simbólico. Em *As regras da arte* (2005), Pierre Bourdieu esquematiza essa peculiaridade em dois polos de produção: o da “arte comercial” e o da “arte pura”. O produtor alinhado a esse segundo polo seria aquele que denega o lucro em primeira instância, pois prioriza a acumulação de capital simbólico e “privilegia a produção de suas exigências específicas, oriundas de uma história autônoma; essa produção que não pode reconhecer outra demanda que não a que ela própria pode produzir” (BOURDIEU, 2005, p. 163), ou seja, pauta sua produção segundo seus próprios critérios. Esse excerto nos é caro por entendermos que a Polvilho Edições encontra-se mais próxima a esse polo da arte pura devido ao esmero gráfico e à maneira parcimoniosa com que Ana Rocha produz os livros e seus desdobramentos. Entretanto, a comercialização é um ponto fundamental de discussão, haja vista que a denegação dos lucros econômicos não significa que, a longo prazo, esse retorno monetário seja dispensável.

Três formas de comercialização utilizadas por editores independentes serão abordadas neste tópico: as feiras; os pontos de vendas físicos; e as lojas virtuais. A primeira é composta por um circuito com feiras menores dispersas pelo território nacional e outro circuito com feiras maiores, mobilizando produtores de várias localidades do Brasil. Elas constituem “um calendário que profissionais que trabalham com arte impressa seguem à risca” (COZER, 2015 *apud* MUNIZ JR., 2017, p. 9). A Polvilho Edições esteve presente em diversas feiras de publicações independentes desse circuito de maior porte como as feiras Plana (São Paulo), Tijuana (São Paulo / Rio de Janeiro), Pão de

Forma (Rio de Janeiro), Miolo(s) (São Paulo) e em iniciativas que vieram posteriormente com o intuito de “descentralizar” o movimento, como a Feira Dente (Brasília) e a Parada Gráfica (Porto Alegre), além de algumas internacionais na América Latina como a Paraguay FERIA de Arte Impreso (Buenos Aires) – todas realizadas anualmente até o advento da quarentena⁸. No *website* da editora, há um espaço dedicado ao histórico de participação em feiras, chamado “No Rolê” (a seguir).

- ☞ kamelô gráfico • beagá • dez/12
- ☞ feira de publicações independentes • beagá • ago/13
- ☞ turnê – semanária das artes gráficas • beagá • out/13
- ☞ feira! de publicações • beagá • dez/13
- ☞ feira plana #2 • são paulo • mar/14
- ☞ pão de forma #2 • rio de janeiro • abr/14
- ☞ kamelô gráfico • beagá • abr/14
- ☞ feira gráfica • beagá • mai/14
- ☞ saldão de arte impressa • beagá • mai/14
- ☞ variedades literárias • beagá • jun/14
- ☞ parada gráfica • porto alegre • jul/14
- ☞ tijuana#8 • são paulo • ago/14
- ☞ virada cultural • beagá • ago/14
- ☞ mostra de design • beagá • set/14
- ☞ feira miolo(s) • são paulo • nov/14
- ☞ circuito literário praça da liberdade • beagá • nov/14
- ☞ pique nique zine • rio de janeiro • nov/14
- ☞ feira plana #3 • são paulo • mar/15
- ☞ feira espanca! de publicações independentes • beagá • abr/15
- ☞ feira dente • brasilía • jun/15
- ☞ faisca – mercado gráfico • beagá • jun/15
- ☞ tenda de livros em aeromoto • cidade do méxico • jun/15
- ☞ feira elástica • beagá • jul/15
- ☞ fatia – polvilho + aurora • rio de janeiro • jul/15
- ☞ tijuana#9 são paulo • ago/15
- ☞ publique-se • Recife • out/15
- ☞ feira miolo(s) • são paulo • nov/15
- ☞ feira plana #4 • são paulo • jan/16
- ☞ feira, fraga? • beagá • mar/16
- ☞ tijuana#10 • rio de janeiro • mai/16
- ☞ parque gráfico • florianópolis • mai/16
- ☞ feira dente • brasilía • jun/16
- ☞ feira saca • paraty • jul/16
- ☞ tijuana#11 • são paulo • set/16
- ☞ II feira de publicações independentes • beagá • set/16
- ☞ feira flamboiã • florianópolis • out/16
- ☞ feira gentileza • beagá • out/16
- ☞ feira dobra • londrina • out/16
- ☞ feira miolo(s) • são paulo • nov/16
- ☞ plana festival internacional de publicações • são paulo • mar/17
- ☞ feira ladeira • bahia • mai/17
- ☞ faisca – mercado gráfico • beagá • jun/17
- ☞ tijuana#16 • são paulo • ago/17
- ☞ festival livro na rua • beagá • set/17
- ☞ paraguay feria de arte impreso • buenos aires • set/17
- ☞ feira miolo(s) • são paulo • nov/17
- ☞ plana festival internacional de publicações • são paulo • mar/18
- ☞ feira dente • brasilía • jul/18
- ☞ tijuana#20 • são paulo • ago/18
- ☞ feira miolo(s) • são paulo • nov/18
- ☞ paraguay feria de arte impreso • buenos aires • nov/18
- ☞ tijuana#23 • são paulo • ago/19
- ☞ feira canastra • beagá • out/19
- ☞ feira miolo(s) • são paulo • nov/19
- ☞ paraguay feria de arte impreso • buenos aires • nov/19

Fonte: *Website* Polvilho Edições

⁸ Belo Horizonte, embora localizada perto do eixo Rio-São Paulo, teve uma dinâmica distinta de feiras, com a realização de pequenas feiras e das feiras Faisca e Textura com periodicidades curtas. A primeira de maior porte e que integrou o calendário anual foi a Feira Canastra, realizada no espaço Centoequatro, na Praça da Estação, nos dias 12 e 13 de outubro de 2019. A pesquisadora Flávia Denise Pires de Magalhães discutiu as feiras da cena belo-horizontina na sua dissertação, intitulada *Feira De Publicações Independentes: Uma análise da emergência desses encontros em Belo Horizonte (2010-2017) e dos eventos Faisca – Mercado Gráfico e Textura (2017-2018)*, defendida em 2018.

A percepção que temos acerca desse histórico é que a presença da Polvilho Edições era mais intensa até o ano de 2016, participando de eventos de maior porte de maneira concomitante a pequenas iniciativas locais. Na entrevista que nos foi concedida, Ana Rocha afirma que “As feiras de publicação sempre foram o maior catalisador para distribuir os nossos trabalhos” (ROCHA, 2019). Apesar de esporádicas e efêmeras, as feiras são propulsoras e constroem um cenário de retroalimentação com o público consumidor, que, ao conhecer a casa editorial no evento, busca formas de obter exemplares não adquiridos em um primeiro momento.

Isso gera a demanda por outras modalidades de comercialização, uma delas citada também no excerto de José Muniz Jr. (2016): as lojas virtuais. Questionada sobre isso, Ana Rocha explica: “tive a loja virtual desde o primeiro ano da editora. Então as pessoas sempre poderiam comprar os nossos trabalhos por ali, tem meses melhores e piores” (ROCHA, 2019). Dessa forma, as lojas virtuais tornam-se uma maneira efetiva para que os momentos efêmeros das feiras se perpetuem comercialmente. Por meio destas, é possível que um leitor desprovido financeiramente em uma feira acesse o catálogo e faça as compras posteriormente. Muitas editoras independentes possuem suas próprias lojas virtuais, hospedadas em plataformas⁹ que lhes permitem efetuar a venda diretamente e depois enviar os itens via “registro móxico” dos Correios, ou seja, com taxas mais baratas para o envio de livros e materiais didáticos. A Polvilho Edições utiliza a plataforma *WordPress* para hospedar seu site e dentro dele há um hiperlink que redireciona para a plataforma Iluria, onde fica hospedada a loja virtual.

Outra forma de venda são os pontos de vendas físicos alternativos, que possuem moldes mais acessíveis que as grandes redes de livrarias, cobrando taxas “mais honestas”, nas palavras de Ana Rocha. Sobre esse ponto, relata:

Eu sempre tive pontos de venda independentes também. E eventualmente eu também busco alguns pontos de venda além de livrarias, tipo, eu vendia em uma floricultura de São Paulo. Todos os trabalhos do Seu Neca, as sementes, o livro,

⁹ Essas plataformas possuem planos diferenciados que permitem ao produtor ter desde uma loja virtual mais simples, com formato gratuito que não possibilita a customização da página, até plataformas que cobram pela manutenção.

os carimbos. Então não necessariamente em um espaço de publicações mas espaços independentes, iniciativas menores [...] Em geral, os pontos de venda independentes são honestos porque eles, em geral, também são encabeçados por outros publicadores independentes, que também têm uma editora, então variam de 30 a 40 por cento, o que ainda é viável para a gente. [...] Hoje a gente está na Carrocinha [no Rio], na Tatuí e na Curva [em São Paulo], no Ernesto [em Brasília]. (ROCHA, 2019)

As livrarias independentes funcionam como um espaço contíguo de exposição do trabalho dos editores feirantes e têm como principal vantagem a possibilidade do encontro do leitor com o livro de maneira mais perene (do que as feiras) e mais tangível (do que as lojas virtuais). As iniciativas supracitadas por Ana Rocha, com taxas de distribuição mais baixas que as das grandes livrarias (50 a 60% do preço de capa), privilegiam pequenos produtores e mostram-se uma alternativa para o estabelecimento de parcerias. Devido à baixa tiragem de seus títulos e desdobramentos gráficos, a editora preocupa-se em selecionar poucos pontos, mas que tenham visibilidade e sejam corretos com os acertos de venda e estoque.

Em 17 de maio de 2019, a artista visual inaugurou a Livraria e Galeria Polvilho, no *Mercado Velho*, no Centro de Belo Horizonte.

Eu sempre tive um sonho de ter um espaço físico, onde eu pudesse comercializar o meu trabalho e, também, de outras editoras que eu admiro. Eu acho que Belo Horizonte é hipercarente em ter acesso a esse tipo de publicação. Mas os aluguéis super caros, o famoso medo de abrir um CNPJ, de legalizar um comércio e tal... E aí com essa ocupação que começou a acontecer aqui no Mercado, alguns amigos que começaram a empreender aqui, eu vim olhar... É um lugar que viabilizou a tentativa de abrir a livraria por preços um pouco mais em conta. (ROCHA, 2019)

A abertura da livraria impactou diretamente na rotina de Ana Rocha, considerando que ela atualmente conjuga todas as tarefas da casa editorial e dos pontos de venda – físico e virtual, além da participação nas feiras e o gerenciamento de sites e redes sociais. A livraria no Mercado Velho funciona às quintas e sextas das 14h às 21h, sábados das 11h às 19h e domingos das 11h às 16h, porém o trabalho vai muito além do horário de atendimento, já que ela é responsável por todas as frentes da Polvilho. Ao discorrer sobre o ofício de livreira e editora, ela coloca:

Mas a dedicação que se tem que ter para ter um espaço desse... Eu fico aqui todos os dias na loja, tem toda a parte dos estoques, de receber as coisas, de nota fiscal, enfim, um monte de coisas que eu nunca mexi, que eu dei uma pirada. E desde 2012, esse foi o primeiro ano que eu não publiquei nenhum livro. Tem sido meio pesado isso para mim. Eu criei diversos desdobramentos, muitos mesmo, de vários livros e alguns trabalhos órfãos [que não vieram de nenhum livro]. Mas de fato eu não consegui conciliar tudo e, muito provavelmente, não vou publicar nada até o final do ano, mas... Ossos de querer abrir um comércio. [...] E eu estou achando que, talvez, agora o jogo vai ser publicar um pouco mais outros autores e menos um texto meu. Continuar dedicada a fazer os projetos gráficos, obviamente, a produção gráfica, disso eu não abro mão, mas eu acho que talvez seja uma solução, por ora, publicar outros autores. Pelo menos essa parte da criação do texto, da edição mais minuciosa eu não vou precisar ter. (ROCHA, 2019)

Entretanto, essa dificuldade parece compensar quando Ana Rocha afirma que “nunca vendi tanto o meu trabalho como agora [...] uma saída supergrande que nem se compara com o que era antes” (ROCHA, 2019). É válido mencionar que a venda em seus próprios pontos de venda físicos é uma das formas que os editores independentes buscam para obter um maior retorno financeiro e com maior constância. Quando seus impressos estão em um ponto parceiro, além da taxa de distribuição, é comum o gasto com o envio de exemplares por Correios para reposições. Ademais, em seus próprios estabelecimentos, esses produtores obtêm pequenos lucros na comercialização de seus pares.

Um fato notório é que a abertura da livraria trouxe grandes mudanças na vida dessa editora feirante. Isso fica mais claro quando ela disserta sobre as feiras “Hoje em dia eu vou bem menos do que eu ia antes, inclusive já perdi bem o pique que eu tinha. Porque, querendo ou não, você viaja, gasta uma grana com passagem, com hospedagem...” (ROCHA, 2019).

Percebemos, pela trajetória da editora, a busca por uma maior profissionalização, já que a abertura do empreendimento demanda maior rigor, em termos do engajamento necessário, tempo, burocracia, fluxo de caixa, entre outros. Ademais, é notória a busca por um espaço mais tranquilo e estável do que os espaços de efervescência encontrados nas feiras, além da busca por um retorno financeiro mais garantido e constante.

Conclusão

A trajetória da editora, traçada por meio de relatos em entrevistas, mostrou-se indissociavelmente atrelada à formação da artista visual Ana Rocha. Devido a sua formação acadêmica e profissional voltada para os livros de artista, as produções da Polvilho Edições demonstram em sua materialidade o “esmero gráfico” recorrentemente citado pela editora. Cientes de que as entrevistas são “imagens de si” projetadas por aqueles que enunciam, averiguamos aspectos materiais de dois livros – *Jardim de Seu Neca – inventário botânico afetivo* (2014) e *Arimin* (2017) – e concluímos o caráter de editora “artífice contemporâneo das artes gráficas”, tendo em vista que sua práxis se assemelha à das editoras artesanais sem executar manualmente todas as etapas.

Entendemos, também, que por se autointitular independente, a Polvilho Edições está mais alinhada ao campo do simbólico, preconizado por Bourdieu, figurando no “subcampo das editoras bonsais”, com o perfil de editora “feirante” traçado por Muniz Jr. Contudo, percebemos, em nossas pesquisas, indícios de mudanças nas práticas de comercialização de tais editoras, simbolizadas por Ana Rocha neste artigo. Temos como hipótese para futura averiguação que o “envelhecimento” – biológico, profissional e social – desses editores aponta para maiores investimentos em espaços de vendas menos efervescentes e mais perenes, como as livrarias independentes.

Para além das questões discutidas neste texto, é necessário também mencionarmos o contexto em que nos encontramos, pois com a pandemia do novo coronavírus, as aglomerações devem ser evitadas, dificultando a ocorrência de feiras como eram concebidas nos antigos moldes. O mercado independente, assim como outros setores, precisará se reinventar e encontrar alternativas em tempos de tanta incerteza.

Referências bibliográficas

AMADO, Janaína; FERREIRA, Marieta de Moraes (Orgs). *Usos e abusos da História Oral*. Rio de Janeiro: Ed. FGV, 2006.

ARAÚJO, Pablo Guimarães de. *Uma tecnologia na mão e uma ideia na cabeça: pequenas editoras, autores independentes e as novas possibilidades de publicação de livros*. 2013. Dissertação (Mestrado em Estudos de Linguagens). Centro Federal de Educação Tecnológica de Minas Gerais, Belo Horizonte, 2013.

BARCELLOS, Marília de Araujo. *O sistema literário brasileiro atual. Pequenas e médias editoras*. 149f. Tese (Doutorado). Departamento de Letras, Pontifícia Universidade Católica do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro, 2006.

BOURDIEU, Pierre. *As regras da arte: gênese e estrutura do campo literário*. Companhia das Letras: São Paulo, 2005.

BOURDIEU, P. A ilusão biográfica. In: AMADO, J. ; FERREIRA, M. de M. (Orgs.). *Usos e abusos da história oral*. Trad. Glória Rodríguez, Luiz Alberto Monjardim, Maria Magalhães e Maria Carlota Gomes. 5ª ed. Rio de Janeiro: Ed. FGV, 2002, p. 183-191.

CRENI, Gisela. *Editores artesanais brasileiros*. Belo Horizonte: Autêntica, 2013.

COUTINHO, Samara Mírian. *Resistir é preciso! Estratégias e práticas das “independentes” na era da concentração editorial*. Trabalho de Conclusão de Curso (Bacharelado em Letras - Tecnologias de Edição). Centro Federal de Educação Tecnológica de Minas Gerais, Belo Horizonte, 2017.

COUTINHO, Samara Mírian. O mercado da bibliodiversidade: uma breve análise da dinâmica de capitais das editoras Patuá e Lote 42. In: 41º Congresso Brasileiro de Ciências da Comunicação, Joinville. *Anais...* São Paulo: Intercom – Sociedade Brasileira de Estudos

Interdisciplinares da Comunicação, 2018. Disponível em: <<https://portalintercom.org.br/anais/nacional2018/resumos/R13-0790-1.pdf>>. Acesso em 10 nov. 2020.

COUTINHO, Samara Mírian. 'Um mercado complexo': a comercialização de livros nas grandes redes de livrarias e nas pequenas iniciativas independentes. In: 42º Congresso Brasileiro de Ciências da Comunicação, Belém. *Anais...* São Paulo: Intercom – Sociedade Brasileira de Estudos Interdisciplinares da Comunicação, 2019. Disponível em: <<https://portalintercom.org.br/anais/nacional2019/resumos/R14-0705-1.pdf>>. Acesso em 10 nov. 2020.

FARIA, Maria Isabel; PERICÃO, Maria da Graça. *Dicionário do livro: da escrita ao livro eletrônico*. São Paulo: Edusp, 2008.

LÓPEZ WINNE, Hernán; MALUMIÁN, Víctor. *Independientes, ¿de qué?: Hablan los editores de América Latina*. México: FCE, 2016.

MELOT, Michel. *Livro*, Tradução de Marisa Midori Deaecto. São Paulo: Ateliê Editorial, 2012.

MUNIZ JR., José de Souza. *Girafas e bonsais: editores “independentes” na Argentina e no Brasil (1991-2015)*. Tese (Doutorado em Sociologia). Universidade de São Paulo, Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas, São Paulo, 2016a. Disponível em: <<http://www.teses.usp.br/teses/disponiveis/8/8132/tde-28112016-103559/pt-br.php>>. Acesso em: 03 nov. 2019.

MUNIZ JR., José de Souza. 'É dia de feira': a cena dos microeditores na cidade de São Paulo. In: 40º Congresso Brasileiro de Ciências da Comunicação, 2017, Curitiba. *Anais...* São Paulo: Intercom, 2017.

OLIVEIRA, Alice Bicalho de. A Independência é um modo de produção. *Em Tese*. Belo Horizonte, v. 22, n. 3, set.-dez. 2016. p. 78-89.

POLVILHO. *Website Polvilho Edições*. Disponível em: <<https://polvilhoedicoes.com>>. Acesso em: 09 de outubro de 2020.

ROCHA, Ana. *Jardim do Seu Neca – inventário botânico afetivo*. Polvilho Edições: Belo Horizonte, 2014.

ROCHA, Ana. Ana Rocha, Polvilho Edições [entrevista concedida a Naiara Leão]. *Lupa*. Jul. de 2016. Disponível em: <<https://lupa.atavist.com/ana-rocha>>. Acesso em: 09 de outubro de 2020.

ROCHA, Ana. Cena /// Entrevista com a editora Ana Rocha, da Polvilho [entrevista concedida a Vinícius Lacerda]. *Café com Letras, Youtube*. 2017. Disponível em: <<https://www.youtube.com/watch?v=TZ8-ZYZgNIk>>. Acesso em: 09 de outubro de 2020.

ROCHA, Ana. LIVE TATUÍ | Ana Rocha [entrevista concedida a João Varella]. *Banca Tatuí, Youtube*. 2020. Disponível em: <<https://www.youtube.com/watch?v=HrXkG7pIDCw>>. Acesso em: 09 de outubro de 2020.

ROSA, Camila Nunes da. *Editoras e livros artesanais: notas e reflexões sobre processos de criação e produção*. Trabalho de Conclusão de Curso (Bacharelado em Comunicação Social – Produção Editorial). Universidade Federal de Santa Maria, Centro de Ciências Sociais e Humanas, Santa Maria, 2014. Disponível em: <http://repositorio.ufsm.br/bitstream/handle/1/919/Rosa_Camila_Nunes_da.pdf?sequence=2>. Acesso em: 29 nov. 2017.

SANTANA-GOMES, Leticia. *Da minha língua vê-se o mar: os editores independentes e as imagens de si*. 2018. 133f. Dissertação (Mestrado em Estudos de Linguagens). Centro Federal de Educação Tecnológica de Minas Gerais, Belo Horizonte, 2018.

ZAID, Gabriel. *Livros Demais! Sobre ler, escrever e publicar*. Trad. Felipe Lindoso. São Paulo: Summus, 2004.



**LITERATURA INFANTIL E JUVENIL:
PERSPECTIVAS EDITORIAIS**



LITERATURA JUVENIL BRASILEIRA: UM PROBLEMA DE PESQUISA

Lorrany Mota de Almeida
Renata Moreira

As pesquisas no nicho de literatura juvenil são, ainda, muito recentes. Não encontramos com facilidade, portanto, um desenho do conceito de literatura juvenil desassociado da literatura infantil. Desta forma, ao observar a ficha catalográfica dos livros, ou mesmo filtrar em sites de busca por obras para o público jovem, encontraremos, muitas vezes, livros endereçados para crianças – com muitas ilustrações e narrativas curtas para um grupo ainda em processo de alfabetização – ou na categoria infantojuvenil – que englobam o período de transição, denominado de adolescência ou mesmo pré-adolescência. Tal segmento literário é considerado um tanto controverso, pois, ao mesmo tempo que é dado pela crítica como uma subcategoria – uma literatura de pouco valor –, é visto pelo mercado editorial como uma boa opção de vendas. Todavia, por ser essa faixa da vida tão diversa, a depender de por onde a observemos, resta-nos indagar: de que falamos quando mencionamos a literatura juvenil?

Para a pesquisa intitulada *Mapeamento de autoras negras na literatura juvenil brasileira*, em andamento desde agosto de 2019 – no Centro Federal de Educação Tecnológica de Minas Gerais (CEFET-MG), com bolsa do Conselho Nacional de Desenvolvimento Científico e Tecnológico (CNPq) – e da qual o presente artigo é fruto, a delimitação de literatura juvenil é necessária. A pesquisa consiste em um levantamento dos nomes e obras das autoras negras que escrevem para jovens na atualidade, apresentando como recorte temporal os anos de 2014 a 2019. Tem como objetivo central estimar o número dessas autorias e identificar quais são as editoras que trabalham com essas publicações, de forma a que, futuramente, seja possível identificar os padrões do mercado editorial que favorecem mais uma determinada autoria do que outra.

A conceituação teórica do nicho é fundamental. Desse modo, voltamos para a pergunta inicial: de que falamos quando mencionamos

a literatura juvenil? E mais: o que é ser jovem no Brasil atual? A literatura juvenil se destina a uma faixa etária específica? Como se delimita seu público-alvo? Sendo a juventude uma fase mutável e dependente de aspectos sociais, as respostas para essas indagações precisam ser, ao menos, especuladas.

O que é juventude? E ser jovem?

Para a realização da pesquisa, o primeiro tópico que precisa ser delimitado é o que estamos chamando de literatura juvenil. Recortamos como público receptor imediato o jovem – o que nos direciona à investigação de como a sociedade define jovem, juventude, adolescente e adolescência, pois, sem essa análise, não será possível levantar dados confiáveis.

A concepção de criança tal como a conhecemos hoje surge no século XVIII, durante a Revolução Industrial, período no qual a burguesia se consolidou como classe social e, para se manter, incentivou a criação/ fortalecimento de duas instituições: a família e a escola. Surgia, então, um modelo de família atrelado à ideia de criança. Pensando na imagem infantil, argumenta Marisa Lajolo:

a função que lhe cabe desempenhar é apenas de natureza simbólica, pois se trata antes de assumir uma imagem perante a sociedade, a de alvo da atenção e interesse dos adultos, que de exercer uma atividade econômica ou comunitariamente produtiva, da qual adviesse alguma importância política e reivindicatória. (1999, p. 17)

Logo, a criança não era vista como cidadã, mas como uma justificativa para que os adultos trabalhassem e consumissem para mantê-las. A criação da escola, por sua vez, serviu para consolidar a infância, orientando os novos alunos em direção à vida adulta. No século XIX, a escola auxiliou a separação entre os termos criança e adolescente, visto que, no processo de enturmação, dividia as salas em grupos de acordo com a faixa etária. Esse ato, aos poucos, ajudou a estabelecer uma definição para cada fase da vida. Marta Passos Pinheiro assevera que

A construção de categorias, referentes às fases da vida, permite maior controle dos indivíduos. Enquadrados nelas, os indivíduos devem apresentar comportamentos, sentimentos, gostos e hábitos compatíveis com os que foram definidos como determinantes da categoria à qual fazem parte. (2007, p. 73)

Tal categorização propiciou a criação de um estereótipo sobre o adolescente como um “ser em conflito”, apresentando supostos comportamentos de rebeldia, insegurança e indecisão. Com a chegada do século XX, houve certa clareza na tipificação dos comportamentos desse grupo, passando a assumir um caráter hedonista, sendo influenciado pelo mercado cinematográfico hollywoodiano (PINHEIRO, 2007), com filmes como *Clube dos cinco* (1985), *Curtindo a vida adoidado* (1986), entre outros, que exaltam festas, namoros e irresponsabilidades. No Brasil, esse modelo de juventude disseminou-se nos anos 50, constituindo o padrão do jovem de classe média (PINHEIRO, 2007).

Em 1990, com a finalidade de proteger integralmente a criança e o adolescente, foi criado o Estatuto da Criança e do Adolescente (ECA). Para o estatuto, “adolescente” é quem se encontra entre a faixa etária de 12 a 18 anos. Esse período é marcado socialmente como um momento de transição entre fases da vida, no qual o indivíduo deixa de ser criança, porém ainda não se enquadra como adulto.

No artigo “Aspectos do conceito de juventude nas Ciências Humanas e Sociais: análises de teses, dissertações e artigos produzidos de 2007 a 2011”, Trancoso e Oliveira analisam o conceito de juventude para alguns estudiosos das áreas das humanidades. Alguns dos autores mencionados no artigo partem da ideia de que a adolescência e a juventude têm o mesmo sentido, enquanto outros marcam, sutilmente, suas diferenças. Parafrazeando Batista (2008), Trancoso e Oliveira indicam uma diferenciação relevante para o âmbito da pesquisa:

o jovem é o indivíduo vivendo o processo de socialização, momento em que a família, a escola e outras instituições têm um papel fundamental e o adolescente é esse mesmo indivíduo tentando afirmar uma identidade que contrapõe à infância e à maturidade. (2016, p. 282)

Em outras palavras, a adolescência é o período de transição inicial, a “saída” da infância, contida na juventude. Porém, o jovem seria apenas aquele ligado à escola e à família? E o caracterizador central da adolescência seria a formação da identidade? A adolescência sugere uma fase mais restrita, facilmente delimitada por uma faixa etária – como a que sugere o ECA –, exatamente no intervalo entre a criança e o adulto. Ao observar livros de literatura juvenil brasileiros, percebe-se que os personagens geralmente possuem idade entre 15 e 17 anos, en-

quadrando-se perfeitamente naquilo que preconiza o estatuto. Muitas das características comuns entre esses personagens são, justamente, a busca pela identidade e a famigerada jornada do herói, o que pode indicar, talvez, questões com pouca relevância para o restante da sociedade.

A juventude, por outro lado, oferece maior dificuldade de conceituação, apresentando diversos aspectos que impossibilitam uma delimitação concreta. Tal fase representa o período que antecede a maturidade, tanto em aspectos biológicos – desenvolvimento do corpo, hormônios etc. –, quanto no desenvolvimento social – relacionamentos, trabalho, responsabilidades. Além disso, o termo é basicamente autodeclaratório: os indivíduos têm total liberdade de se designarem jovens ou não, independentemente dos aspectos biológicos. Isso assinala que qualquer um desses aspectos, “tradicionalmente” jovens, variam, ou seja, não são homogêneos. Assim, o termo “juventudes”, no plural, indica vivências diversas para os pertencentes ao grupo e, conseqüentemente, amplia ainda mais a definição de jovem.

Se pensarmos, por exemplo, que a juventude está ligada à sociabilidade, ela será afetada por atravessamentos diversos – seja de classe, raça, gênero, sexualidade, entre outras. Dessa forma, o termo “jovem” é usado também para marcações políticas, como vemos frequentemente em canais de notícias ou sites de militância negra: “Vigilante de supermercado Extra mata **jovem** por sufocamento no RJ” (GELEDÉS, 2019); “Mortes de **jovens negros** aumenta mais de 400% em 20 anos” (ALMA PRETA, 2019). Outro exemplo foi a atividade de imersão intitulada “Juventude negra política – Jovens negros pensando o futuro”, realizada pela Gabinetona – projeto político coletivo construído por parlamentares de Belo Horizonte – de 28 a 30 de junho de 2019, em Belo Horizonte (MG). A temática central dessa atividade foi a liderança negra em movimentos políticos e a justificativa central do projeto – disponibilizado em uma apostila aos participantes – afirmava:

é importante entender os *jovens* negros como agentes políticos e sujeitos de direitos e, que por suas atuações ativistas, fortalecem o processo de ressignificação e de ruptura com os estereótipos negativos e racistas associados a suas identidades.

Nota-se que o uso de “jovem” como marcação política, nos exemplos citados, vem justamente daqueles que defendem uma equidade racial, ou seja, dos articuladores e participantes do movimento negro. Já o termo utilizado em contexto de tráfico de drogas pode variar de acordo

com as características raciais do indivíduo representado na mídia: ao se referir a uma pessoa branca em posse de drogas, ela será tratada como “jovem usuário”, mas, se for uma pessoa negra, automaticamente grafar-se como “traficante”, como continuamente apontam ativistas em redes sociais nos últimos anos, com base em manchetes jornalísticas.

Nesse contexto, podemos dizer que o conceito de juventude, ou de ser jovem, está atrelado ao conjunto sociocultural no qual esse indivíduo está inserido. Em outras palavras, o sentido de jovem se transforma dependendo das suas interseccionalidades, dos atravessamentos sociais. Juárez Dayrell (2007), no artigo “A escola faz juventudes? Reflexos em torno da socialização juvenil”, intitula essa associação de “condição juvenil”, termo relevante para nossa pesquisa na tentativa de delimitação conceitual, pois afirma que “ser jovem” é como a sociedade conceitua essa fase da vida e, ao mesmo tempo, como o indivíduo vivencia tal fase de acordo com seu local social (2007, p. 1108).

Logo, a ideia de juventude nas camadas populares pode retratar a inserção precoce no mercado de trabalho, abandono escolar, violência, dificuldades financeiras, racismo, duplas jornadas, muitas vezes sem tempo para o ócio criativo. Ao contrário da juventude burguesa, que pode optar por como direcionar sua juventude, seja trabalhando, tirando carteira de motorista, dedicando-se exclusivamente aos estudos, entre outros. Para saber como essas conceituações se dão no âmbito da pesquisa, é necessário entender o que é classificado como literatura juvenil.

O que a crítica chama de literatura juvenil?

Como abordado anteriormente, para a consolidação de classes sociais durante a Revolução Industrial, foi necessária a criação de instituições como a família e a escola, sendo a segunda responsável pelas primeiras conceituações de literatura infantil e juvenil. É fundamental lembrar que a literatura juvenil é um segmento relativamente recente nas pesquisas literárias e sua história não tem sido tratada de forma independente da literatura infantil, mesmo que, na perspectiva editorial, possam existir definições distintas.

Na Idade Média, o que entendemos por literatura infantil já existia por meio de contação de histórias, que transmitiam os conhecimentos de geração para geração – embora não claramente direcionadas

para o público menor. No entanto, somente no século XVIII, os livros são direcionados especificamente para crianças e se tornam o principal meio de alfabetização. O teor fantasioso das estórias como os contos dos irmãos Grimm foi a característica primordial para a definição do nicho, mesmo que ainda fosse subalterna à função didática de criar adultos que seguissem fielmente os valores da época.

Com o estabelecimento da escola e das divisões de turma por faixa etária, os livros para um público mais velho, porém não adulto, aparecem. As obras ditas juvenis poderiam ser “contos, romances e mesmo manuais práticos, um rol de exemplos bem dramatizados versando sobre as falhas de conduta, o mau comportamento e suas implicações” (MARSHAL, 2009, p. 59) de diferentes formatos para exemplificar que tipo de adulto os jovens não deveriam se tornar, sem tratar das ditas características da juventude como algo importante.

Assim, voltamo-nos para o questionamento: como delimitar o que seria literatura juvenil, se o conceito de jovem também é elástico? Hoje, século XXI, há perfis de jovens nos quais as editoras imaginam seu público-alvo, baseadas em características que a sociedade estabeleceu como primordiais para essa etapa da vida: rebeldia, festas, reclamações, conflitos, entre outras. Mas isso não conceitua a literatura juvenil, que, de alguma forma, acaba por dialogar com a ideia de “condição juvenil”, de Dayrell (2007).

Para Beatriz Helena Robledo (2011), delimitar o que seria literatura juvenil a partir do que podem ler os jovens gera um problema, na medida em que há jovens que leem Jorge Luis Borges e outros que mal conseguiriam decifrar *O Patinho Feio*. Por outro lado, definir pela temática – literatura que trata de jovens – é limitador e pouco verídico. Vejamos *O Vermelho e o Negro* (1830), de Stendhal. O personagem Julien Sorel é jovem, mas isso não justifica a obra ser considerada juvenil. Andruetto (2012) dialoga com tais constatações ao afirmar que é um perigo delimitar a literatura em função da faixa etária, pois tal delimitação partiria de ideias preconcebidas sobre que é uma juventude única e homogênea (*apud* ALMEIDA, 2019, p. 46). A autora diz também que “boa literatura” pode ser apreciada por várias pessoas, logo, o endereçamento de público é uma estratégia editorial.

Várias correntes tentam definir a literatura juvenil não via recepção, mas produção. Nesse sentido, pensar o endereçamento editorial é uma possibilidade, ainda que problemática, para entender que as edi-

toras estão visando o jovem como público a partir de uma proposta de capa, design etc. – que, em tese, dialoga com os eixos de interesse desse sujeito junto às características as quais, de acordo com Colomer (2012),

[...] costumam ser típicas da cultura juvenil, entre as quais destaca, por exemplo, uma maior capacidade que jovens possuem de dispersão em detrimento da concentração, uma busca por recompensa mais imediata e uma tendência à identificação emocional. (*apud* ALMEIDA, 2019, p. 48)

Segundo Robledo (2011), uma das linhas de produção editorial para essa faixa se destina a fabricar livros que tratam de temas próprios da adolescência – é a literatura como manual de autoajuda, levantando questões como o despertar da sexualidade, a anorexia, a bulimia, os conflitos familiares e entre gerações, a multiculturalidade, a educação sexual etc. Entende-se, então, que sob o nome juvenil uma gama amplamente diversificada de produções é apresentada. Desde as produções didáticas, com mediação do professor e leitura obrigatória, a produções que, provavelmente, jamais cruzariam as portas da escola.

Parte dessa produção não didática adveio após o *boom* da saga *Harry Potter* (1997-2007), resultando, segundo Ceccantini e Aguiar (2019), em uma formação transmidiática do leitor. Para esses autores, a grande diferença do nosso século, editorialmente falando, é que os jovens efetivamente leem fora da escola, fomentando a literatura juvenil voltada para o entretenimento – que aos poucos pode ocupar o ambiente escolar – em vez do didático.

Raquel Cozer (2013), na *Folha de S. Paulo*, aponta as subdivisões que a literatura juvenil vem sofrendo. Pensando que o conceito de juventudes fica cada vez mais amplo, as temáticas tentam abarcar todas as possibilidades, fazendo com que caia no gosto dos adultos também, e assim apresentando subnichos: infantojuvenil, com tramas mais simples (8-12 anos); *young adult*, narrando questões sobre identidade, depressão e sociedade (13-18 anos); *new adult*, com tramas realistas que abordam sexo, primeiro emprego, início da faculdade (18-25 anos); *crossovers*, com livros fantasiosos em que se encontram personagens de universos ficcionais alternativos, entre outros.

Muitas das obras literárias que até então foram encontradas no mapeamento da pesquisa aparecem classificadas como infantojuvenis e, mesmo em uma análise superficial, notamos que a temática não seria comum para crianças, ou seja, para a faixa etária entre 8 e 12 anos.

A intenção que incentivou o levantamento de autoras negras foi investigar a literatura não escolar, sendo aquela que é efetivamente consumida pelos jovens. Consideramos, então, que a adolescência seria, uma primeira fase da juventude, e que poderia se estender ou diminuir de acordo com condicionamentos sociais. A literatura juvenil dividir-se-ia da infantojuvenil ao *young adult* e suas variações. Um bloco etário nada homogêneo prefigura então o período que vai do fim da infância até os vinte e poucos anos, com produtos para consumo de cada fase.

Nosso recorte, entretanto, tem outros contornos. A divisão etária aparentemente se configura de modo específico para o *nosso público referencial*, o jovem negro, e para o tipo de literatura que lhe interessa. A adolescência começa e termina mais cedo nessa faixa da população, não por questões biológicas, mas por condicionamentos sociais que obrigam a criança negra a “adolescer” mais rápido, bem como a tornar-se adulta antes de seus pares brancos. O caso precisa ganhar especial atenção para o recorte *mulher negra*, que sofre duas pressões diferentes durante o processo de adultização, do segmento negro e do feminino, sendo apontada socialmente como aquela que “amadurece ainda mais rápido”, num claro eufemismo para *ser obrigada* a encarar antes pressões do mundo adulto e misógino.

No momento inicial da pesquisa, fomos levadas, então, a recortar uma adolescência que começa mais cedo, entre os 11-12 anos, e termina também antes, embora, mesmo inserido no mundo adulto, ainda possamos identificar o *jovem*. Então, outros problemas nos são colocados. Estatisticamente, o segmento negro da população é o que permanece menos tempo na escola (SALDAÑA, 2019). Apesar de não nos interessar especificamente a literatura juvenil escolar, duas questões se apresentam: a) algumas escritoras negras de literatura juvenil ocupam esse espaço; b) quanto mais tempo na escola, mais chances esse *jovem* tem de performar o modelo de adolescência, não descambando completamente para o mundo do trabalho, possuindo mais chances também de apropriar-se da cultura escrita e tornar-se leitor – ainda que o uso escolar da leitura seja criticável.

Todavia, quando falamos de público receptor, no caso do nosso *corpus* estamos falando apenas de um *endereço*, ou seja, de um *público leitor visado* pois, até o momento, não temos dados suficientes para avaliar o efetivo consumo dessa literatura. Isso se dá pelo fato de que os títulos que levantamos até agora estão principalmente lançados

em *e-book*, o que nos indica, ainda, duas questões que aparecem como entrave teórico/metodológico inicial: a) as autoras negras não são legitimadas como poderiam ser se tivessem livros impressos; b) o *e-book*, por mais que tenhamos um acesso amplo a máquinas digitais, ainda não é largamente consumido, o que nos coloca algumas questões sobre o perfil desse adolescente e desse público consumidor.

Tais elementos são fundamentais para pensarmos como ocorre a leitura das autoras que formam nosso objeto de pesquisa. Por mais que o consumo da literatura em foco não seja nossa questão nesse levantamento, o perfil do jovem para o qual se voltam tais materiais torna impossível ignorar tal problema. Nesse sentido, além do mapeamento das autoras – em curso –, ficam-nos também perguntas acerca de quem as lê e como se caracteriza esse jovem leitor.

Referências bibliográficas

ALMEIDA, Eliane Guimarães. *Literatura juvenil sob a ótica de leitores adolescentes de meios populares*. Tese (Doutorado em Educação: Conhecimento e Inclusão Social). Faculdade de Educação, Universidade Federal de Minas Gerais, Minas Gerais, 2019.

CECCANTINI, J. L.; AGUIAR, V. T. de. PINHEIRO, M. P.; TOLENTINO, J. M. A. (Orgs.). *Literatura infantil e juvenil: campo, materialidade e produção*. Belo Horizonte: Contafios/Moinhos, 2019.

COZER, Raquel. Literatura juvenil ganha subdivisões e alimenta discussão sobre perfis dos leitores. *Folha de S. Paulo*. 2013. Disponível em: <<https://www1.folha.uol.com.br/ilustrada/2013/12/1385277-literatura-juvenil-ganha-subdivisoes-e-alimenta-discussao-sobre-perfis-dos-leitores.shtml>> Acesso em: 10 dez. 2019.

DAYRELL, Juarez. A escola faz juventudes? Reflexões em torno da socialização juvenil. *Educação e Sociedade*, Campinas, v. 28, n. 100 - Especial, p. 1105-1128, out. 2007.

FREIRE, Simone. Mortes de jovens negros aumenta mais de 400% em 20 anos. *Alma Preta*. 2019. Disponível em: <<https://www.almapreta.com/editorias/realidade/mortes-de-jovens-negros-aumenta-mais-de-400-em-20-anos>> Acesso em: 10 dez. 2019.

LAJOLO, Marisa; ZILBERMAN, Regina. *Literatura infantil brasileira: história & histórias*. 6. ed. São Paulo: Ática, 1999.

MARSHALL, Rovená G. *Linguagens documentárias para indexação de literatura infantil e juvenil*. Trabalho de Conclusão de Curso (Bacharelado em Biblioteconomia). Faculdade de Biblioteconomia e Comunicação, Universidade Federal do Rio Grande do Sul, Porto Alegre, 2009.

PINHEIRO, Marta Passos. Literatura infantil e juvenil: uma reflexão sobre a construção da infância e da adolescência. In: PAIVA, Aparecida (Org.). *Literatura - saberes em movimento*. Belo Horizonte: Ceale; Autêntica, 2007. p. 69-78.

ROBLEDO, Beatriz Helena. Literatura juvenil, ou uma maneira jovem de ler literatura? *Revista Emília*. 2011. Disponível em: <<https://revistaemilia.com.br/literatura-juvenil/>> Acesso em: 10 dez. 2019.

SALDAÑA, Paulo. 4 em cada 10 jovens negros não terminaram o ensino médio. *Folha de S. Paulo*. 2019. Disponível em: <<https://www1.folha.uol.com.br/educacao/2019/09/4-em-cada-10-jovens-negros-nao-terminaram-o-ensino-medio.shtml>> Acesso em: 10 dez. 2019.

TRANCOSO, Alcimar E.R; OLIVEIRA, Adélia A.S. Aspectos do conceito de juventude nas Ciências Humanas e Sociais: análises de teses, dissertações e artigos produzidos de 2007 a 2011. *Pesquisas e Práticas Psicossociais*, São João del-Rei. v. 11, n. 2, p. 278-294, jul./dez. 2016.

VIGILANTE de supermercado Extra mata jovem por sufocamento no RJ. *Geledés*. 2019. Disponível em: <<https://www.geledes.org.br/vigilante-de-supermercado-extra-mata-jovem-por-sufocamento-no-rj/>> Acesso em: 10 dez. 2019.



LIVROS INFANTIS DIGITAIS E IMPRESSOS: UM HIBRIDISMO TRANSITÓRIO

Amanda Ribeiro Barbosa

Ana Elisa Ribeiro

Introdução

Os livros para crianças são facilmente identificados nas prateleiras das livrarias e bibliotecas. Famosos pelas cores, formatos e tamanhos variados, abusam de estratégias de apelo visual. Muitos deles são confundidos com brinquedos – às vezes, de fato, os são – e dividem opiniões sobre sua função e qualidade. Ora colocados em pedestais, ora tidos como ingênuos e de baixa qualidade literária, os livros infantis enfrentam luxo e fardo próprios, suscitam discussões e pesquisas descoladas das “demais literaturas” e propiciam experiências exclusivas.

A busca pela tão requisitada interatividade conferiu a grande parte desses livros uma identidade intensamente multimodal. Podemos designá-los como “palco de experimentações”, uma vez que possibilitam a exploração de recursos gráficos e materiais. E, num cenário em que o digital ofusca o analógico e ganha espaço em meio ao impresso, essa relação multimodal se intensifica e modifica algumas antigas concepções, tais como as de narrativa, leitura e livro.

De acordo com Kress (2003), a copresença de sons, imagens em movimento e interatividade através do tato nos livros digitais para crianças levanta uma série de questões: “que função eles têm na mensagem? Têm papel auxiliar, marginal, ou podem ter uma função relevante e autossuficiente? Se têm, desempenham o mesmo papel que a escrita, ou um papel diferente?” (apud MORAES, 2015, p. 7).

No livro digital, Hunt (2010) afirma que a linearidade sai de cena e aquilo que tínhamos como elementos externos ao texto passa a fazer parte da própria narrativa. De forma semelhante ao tripé formado por texto escrito, ilustração e projeto gráfico defendido por Pinheiro (2018), os recursos do meio digital dividem o protagonismo com a narrativa. Podemos afirmar, em resposta à última questão levantada por Kress (2003), que sons, animações, links e jogos devem compartilhar com o texto o mesmo propósito: constituir o corpo narrativo.

Segundo Lajolo (2013), os hipertextos – conteúdos conectados por hiperlinks que agregam informações ao texto – possibilitam a intertextualidade e exigem uma nova forma de ler, sofisticada e habilidosa. As ilustrações animadas, as músicas e as orientações de manuseio também demandam uma conduta de leitura ainda mais atenciosa, uma vez que são, potencialmente, gatilhos de distração e “perda de foco”.

Notamos, no entanto, que apesar da sedução dos seus recursos, o livro digital infantil ainda enfrenta alguns entraves. Ele ainda não alcançou “os níveis de consumo pretendidos pela indústria” (RIBEIRO, 2018) e, como quase toda invenção que ameaça a existência de algo consagrado, a polêmica de sua aceitação passa por questões de acesso, identidade e funcionalidade. A seguir, discutiremos sobre as duas últimas.

Alguns obstáculos do digital

Um dos argumentos usados para desqualificar os livros digitais é o de que eles não são livros. Se não os são, não contribuem para a formação de crianças leitoras – podendo, ainda, atrapalhar esse processo, tirando o holofote daquele que deveria ser o protagonista: o livro de papel. Moraes afirma:

A literatura digital para crianças, por seu caráter híbrido, enfrenta obstáculos maiores em face da cultura de valorização simbólica do livro e da palavra escrita, e também de sua incipiência, se consideramos como marco de seu nascimento, nos anos 1990, a tecnologia do CD-ROM. Ao se situar entre o jogo, o filme e o livro (Kirshof, 2014), desafia critérios historicamente estabelecidos sobre o que é bom ou não para a formação leitora dos pequenos. (MORAES, 2015, p. 7)

O estranhamento causado pelo seu caráter diversificado é compreensível. Ribeiro questiona se estamos falando de livros “ou de um novo objeto que, por razões ainda inexplicadas, terminou por, inopertunamente ou oportunistamente, herdar esse nome” (2018, p. 66). No entanto, para começar a compreender as especificidades desse formato, recorreremos ao que defende Teixeira e Gonçalves: “é fundamental perceber o livro por meio de concepções mais abrangentes. O livro não pode ficar, unicamente, limitado a uma estrutura física ou representacional como um objeto” (2015, p. 3).

Outro fator que contribui para a má recepção e compreensão dos livros digitais é a gama de nomes utilizados para designá-los – tanto por seus criadores quanto por seus estudiosos. Teixeira e Gonçalves (2015, p. 2) comentam que “a falta de identidade desta narrativa pode impactar seu sistema produtivo, distributivo e principalmente o subaproveitamento das potencialidades midiáticas possibilitadas pelo ambiente digital”.

Lima e Lessa (2014, p. 2, 3) apresentam a classificação proposta por Yokota para elencar quatro modelos de livros ilustrados digitais: 1) “livros ilustrados escaneados”, em que nada é somado ou subtraído; 2) “livros ilustrados transformados em ‘animações’”, que são extensões das animações em CD-ROM; 3) “e-books com recursos únicos do universo digital”, como trilha sonora, movimentos e *hotspot*; e 4) “e-books com recursos interativos, incluindo jogos, que expandem a história”. A autora e o autor usam o termo “*appbook*” para identificar os livros desta última categoria, já que se configuram como aplicativos voltados para leitura, como apontam Moraes e Muniz (2005, p. 403). Estas, por sua vez, acrescentam que eles podem ser chamados de livros-aplicativos (TURRIÓN, 2013) e aplicativos literários (MORAES, 2015).

Já Teixeira e Gonçalves (2015) utilizam um outro termo para designar livros em formato de aplicativo. Além disso, avaliam as vantagens desse formato sobre os demais:

O livro digital interativo em formato de software, ou seja, um aplicativo (*book app*), é o mais adequado para livro digital infantil, pois, projetado como programa executável, permite maior flexibilidade para relacionar mídias e interatividade em seu conteúdo, onde o usuário/leitor pode interagir com links, alterar, emendar, sair de um texto, acompanhar a leitura com palavras em destaque, mudar o idioma do texto escrito e narrado, navegar de forma não linear entre objetos, personagens, sumários visuais, games, animações, som e vídeos. (TEIXEIRA; GONÇALVES, 2015, p. 4, grifo nosso)

Os equívocos e as imprecisões de nomenclatura dificultam o entendimento das potencialidades do livro digital. Contudo, eles convivem com os livros impressos contribuindo, numérica e qualitativamente, para a variedade de artefatos de leitura destinados às crianças. Ao mesmo tempo em que podemos observar um convívio conflituoso, é necessário reconhecermos que essa relação também é simbiótica; nela, um afeta o outro positivamente, somando possibilidades para o desenvolvimento de narrativas de alta qualidade e exigindo novas relações com o leitor.

Hibridismo transitório

Podemos perceber, sem muitos esforços, que a mídia digital herdou características da mídia impressa. No caso dos livros escaneados, layout, formato, fonte e, algumas vezes, até o movimento das páginas são conservados. “De modo bastante simplificado, podemos entender um livro digital como o resultado da soma de características da mídia impressa com a mídia digital” (LIMA; LESSA, 2014, p. 3). No entanto, é necessário um olhar mais atento para perceber que, curiosamente, também há recursos típicos do digital presentes no impresso. Lajolo, em sua obra *O livro digital infantil e juvenil* (2013), nos aponta uma coexistência híbrida, típica de tempos de transição cultural, em que os traços da cultura digital se manifestam nos livros de papel e as características destes, por sua vez, ainda permanecem nos produtos digitais.

Os hipertextos, comumente associados ao meio digital, podem estar presentes nos livros impressos por meio de blocos, anexos, contextualizações e glossários. O texto, a ilustração, o projeto gráfico e a materialidade de um impresso podem convidar o leitor a “entrar na história”, ainda que não haja um avatar personalizado. Nesses livros, a interatividade “é usada em diferentes meios e para diferentes propósitos: *pop-up*, ‘abra-a-aba’ e ‘espie-pelo-buraco’ dão às crianças a oportunidade de brincar e aprender enquanto fazem coisas acontecerem” (SARGEANT, 2013, p. 31, tradução nossa). E, ao fazerem coisas acontecerem, elas afetam o curso da história.

Mas, para que a leitura (do digital e do impresso) não se perca em distrações nem se torne superficial, tais recursos devem ser explorados de maneira cuidadosa pelos atores do processo – escritores, ilustradores, diagramadores, editores, animadores, músicos, mediadores e leitores. A análise a seguir nos apontará caminhos para pensar novas formas de ler e narrar.

Análise dos livros

Nesta pesquisa, fizemos uma análise descritiva de três *book apps* e dois livros ilustrados impressos: *Nautilus*, adaptação de Maurício Boff do clássico *Vinte mil léguas submarinas*, de Jules Verne; *Amal e a viagem mais importante de sua vida*, de Carolina Montenegro e Renato Moriconi (nos formatos digital e impresso); *Marina está do contra*, de Gunilla

Wolde, traduzido por Luciano Dutra; e *Lampião & Lancelote*, de Fernando Vilela. A escolha dos livros tentou abarcar pontos de análise variados, que ilustrassem o hibridismo entre os meios impresso e digital.

A busca pelos *book apps* revelou que: 1) há predominância de livros digitalizados nas lojas de aplicativos; 2) o pioneirismo da Apple lhe confere maior oferta de *books apps* (comparada aos sistemas operacionais Windows e Android); e 3) há diferenças quantitativas e qualitativas entre as opções de livros digitais brasileiros e estrangeiros.

***Nautilus*, um livro com animações**

Ramos constata, em sua análise dos digitais *Alice no país das maravilhas*, de Lewis Carroll, e *Narizinho - a menina do nariz arrebitado*, de Monteiro Lobato, que “apesar da dinamicidade dada às versões virtuais [...] suas imagens ainda são típicas de um modelo bastante tradicional, textos antigos – o verbal e o visual – que ganharam um verniz de modernidade” (RAMOS, 2011)¹. A fala da autora nos permite compreender *Nautilus* de forma parecida.

Nautilus é a adaptação do clássico *Vinte mil léguas submarinas*, de Jules Verne, pela editora StoryMax. Dividido em capítulos, sua narrativa é linear, sem hiperlinks. Possui efeitos sonoros e, além do texto escrito, apresenta a opção de narração, cabendo ao leitor escolher se deseja lê-lo ou ouvi-lo. O menu disponibiliza um conteúdo extra com informações sobre a obra e o autor originais numa espécie de contextualização.

Suas ilustrações reagem ao toque, mas é possível acessar a história sem ativar as animações. A interação, neste caso, não acrescenta camadas à narrativa nem interfere em seu percurso. Podemos defini-lo como um “livro com animação”, de modo a tentarmos um paralelo com a definição de “livro com ilustração”, “em que a palavra pode prescindir da imagem” (RAMOS, 2013, p. 52 *apud* PINHEIRO, 2018, p. 139). Sob essa perspectiva, um “livro animado” seria o equivalente ao “livro ilustrado”, “em que existe uma grande interação entre palavra e imagem, sendo estas ferramentas para a compreensão da narrativa” (PINHEIRO, 2018, p. 139).

¹ Consultamos a versão digital do livro *As imagens nos livros infantis*, no formato para o e-reader Kindle, da Amazon. Ao invés da numeração das páginas, ela indica a “posição” do trecho no texto completo. A parte aqui transcrita se encontra na posição 1499 de 2095.

***Amal e a viagem mais importante de sua vida*, impresso e digital com hipertextos**

Lançado simultaneamente nos formatos digital e impresso, *Amal e a viagem mais importante da sua vida* conta a história de uma menina que foge da guerra da Síria e se torna refugiada. Mais do que contar a história da menina Amal, o livro utiliza recursos interativos para levantar reflexões acerca do tema tratado.

Ao longo do texto verbal, são destacadas palavras que remetem ao contexto da guerra e dos refugiados. No formato digital, o destaque transforma a palavra em um hiperlink que, quando clicado, faz abrir uma pequena página (dentro do próprio aplicativo) com o significado ou a contextualização daquela palavra ou expressão. Já no impresso, essas palavras são acompanhadas pelo símbolo “*” e seus significados reunidos em um glossário ao final.

As páginas verticais e o texto dividido em capítulos, características típicas do impresso, estão presentes em ambos os formatos. No digital, as ilustrações são animadas, mas não interativas. São disponibilizadas duas opções de narração: uma padrão e gratuita, realizada pela editora Isabel Malzoni, e outra que pode ser comprada. Trata-se da narração do cantor Leonardo Matumona, refugiado da República Democrática do Congo no Brasil desde 2012. Ao adquiri-la, o usuário “cria uma nova experiência de leitura e ainda contribui para a manutenção do app [que é gratuito] e para os projetos que ele apoia”².

Já o impresso se destaca por outras razões: ao final, além do glossário, há cerca de vinte páginas com informações sobre a construção da história, detalhes sobre as crises migratórias, dados sobre crianças em situação de refúgio e a bibliografia consultada. Percebemos, então, que apesar de contarem a mesma história, o digital e o impresso proporcionam experiências distintas.

***Marina está do contra*, humor por meio da interação**

Marina está do contra é, também, uma adaptação de obra clássica. Contudo, destaca-se por não se enquadrar na mesma categoria de “texto antigo com verniz de modernidade” de Ramos (2011). Ao narrar a rotina de uma menina que gosta de “estar do contra”, representando

² Trecho retirado do aplicativo.

situações típicas da idade da protagonista, o livro pode ser considerado um bom representante da ideia de expansão da narrativa.

A interatividade proporcionada pelos comandos (que instrui o leitor a “rodopiar” seu aparelho para continuar a leitura), pela narração (além das opções em português e em inglês, o leitor pode gravar a sua) e pelas ilustrações animadas interfere na construção da narrativa, pois lhe confere humor. Somos convidados a interagir com a protagonista fazendo-a sentir cócegas, escorregar e atirar a comida contra a tela, por exemplo. O jogo presente no menu também permite que o usuário brinque com a Marina, fazendo-a reagir aos comandos.

O livro não possui hiperlinks ao longo do texto, mas é curioso notar a presença de uma aba, no menu inicial, intitulada “Para gente grande”. Acessada por meio de uma senha disponibilizada pelo aplicativo, a aba contém informações e instruções de manuseio do book app e um link que dá acesso aos demais apps da editora. Notamos aqui a cautela assinalada por Ramos (2011) de não expor a criança à compra, uma vez que elas “têm muita dificuldade em distinguir o conteúdo do que é o texto ficcional ou didático daquele que se refere à propaganda” (RAMOS, 2011)³.

***Lampião & Lancelote* e o tripé “texto verbal, ilustração e projeto gráfico”**

O livro *Lampião & Lancelote* conta a história do encontro entre um cavaleiro medieval e um cangaceiro do Nordeste. As linguagens da novela de cavalaria e do cordel, a disposição do texto nas páginas, o formato do livro, as cores e técnicas que remetem ora a um, ora a outro personagem revelam uma interseção entre as linguagens verbal, visual e gráfica. Quando esse tripé (PINHEIRO, 2018) é formado, nenhuma linguagem se sobrepõe à outra em termos de importância ou protagonismo.

Ao final, há um glossário com os termos típicos das linguagens medieval e de cordel e uma breve contextualização do processo de criação do texto e da ilustração, ambos de Fernando Vilela. Ao contrário do que acontece em *Amal*, os hipertextos não estão destacados ao longo do texto, mas também compõem a narrativa.

Quando as cores cobre, que “evoca as balas, anéis, moedas e roupas de Lampião”, e prata, que “lembra a armadura, a espada e a

³ Posição 1592 de 2095.

lança do cavaleiro”, as métricas da sextilha heptassilábica e setilha, a estrutura de sentenças das novelas de cavalaria e até mesmo a informação de que cenas de filmes brasileiros como *Deus e o diabo na terra do sol* (1963-64), de Glauber Rocha, serviram de inspiração para o livro passam despercebidas, perdemos a oportunidade de uma experiência de leitura rica e complexa. É notória, portanto, a necessidade de que o leitor faça a conexão entre as linguagens exploradas de modo a aproveitar ao máximo a potência da narrativa.

Considerações finais

A análise nos permitiu identificar interseções entre os formatos impresso e digital dos livros infantis e refletir sobre o modo como sua linguagem multimodal pode afetar as narrativas e os modos de leitura.

Podemos afirmar, sem receios, que a coexistência desses formatos e o recorrente hibridismo entre suas linguagens, mesmo diante dos questionamentos sobre as funções e nomenclaturas do digital, ampliam a oferta de leitura para as crianças. Mas podemos também inferir que essa relação pode impactar qualitativamente as experiências de leitura. Ao exigí-la mais hipertextual e interativa, demanda novas formas de se relacionar com o livro e a narrativa, somando pontos a favor da formação de leitores.

A variedade de formas, recursos e propósitos entre os livros analisados nos concedeu acesso a um panorama sintetizado deste cenário transitório. À vista disso, esta pesquisa configura-se como material para futuros estudos e aprofundamentos do assunto.

Referências bibliográficas

HUNT, Peter. *Crítica, teoria e literatura infantil*. Trad. Cid Knipel. São Paulo: Cosac Naify, 2010.

LAJOLO, Marisa. O livro digital infantil e juvenil. *Revista Emília*. 2013. Disponível em: <<https://revistaemilia.com.br/o-livro-digital-infantil-e-juvenil/>>. Acesso em: 11 ago. 2019.

LIMA, Andréa Bellotti de Souza; LESSA, Washington Dias. O ebook infantil e as relações texto-imagem-interação. In: *Anais do 11º Congresso Brasileiro de Pesquisa e Desenvolvimento em Design [Blucher Design Proceedings, v. 1, n. 4]*. São Paulo: Blucher, 2014. Disponível em: <<http://www.proceedings.blucher.com.br/article-details/o-ebook-infantil-e-as-relaes-texto-imagem-interao-12906>>. Acesso em: 15 set. 2019.

MORAES, Gisely Lima de. Do livro ilustrado ao aplicativo: reflexões sobre multimodalidade na literatura para crianças. *Estudos de literatura brasileira contemporânea*, n. 46, p. 231-253, jul./dez. 2015. Disponível em: <<http://www.scielo.br/pdf/elbc/n46/2316-4018-elbc-46-00231.pdf>>. Acesso em: 14 set. 2019.

MORAES, Gisely Lima; MUNIZ, Dineia Maria Sobral. Literatura digital para crianças no Brasil: panorama e notas para uma mediação. In: *Anais do XI Jogo do Livro e I Seminário Latinoamericano: Mediações de leitura literária*. Belo Horizonte, 2015. Disponível em: <https://issuu.com/ceale/docs/e.boook_-_anais_xi_jogo_do_livro_par_e7dc05fe250951>. Acesso em: 20 set. 2019.

MORO, Roberta Gerling. Recursos de interação integrados às narrativas digitais infantis: uma análise dos app books mini zoo, chomp e spot. In: *Anais do XII Jogo do Livro e II Seminário Internacional Latinoamericano*. Belo Horizonte, 2017. Disponível em: <<http://ceale.fae.ufmg.br/app/webroot/files/uploads/xii%20jogo%20do%20livro/ANAIS%20parte%201/RECURSOS%20DE%20INTERA%C3%87%C3%83O%20INTEGRADOS%20%C3%80S%20NARRATIVAS%20DIGITAIS%20INFANTIS.pdf>>. Acesso em: 16 set. 2019.

PINHEIRO, Marta Passos. O diálogo entre texto escrito, ilustração e projeto gráfico em livros de literatura infantil premiados. In: OLIVEIRA, Luiz Henrique S.; MOREIRA, Wagner (orgs.) *Edição & Crítica*. Belo Horizonte: CEFET-MG, 2018.

RAMOS, Graça. *A imagem nos livros infantis: caminhos para ler o texto visual*. Belo Horizonte: Autêntica, 2011.

RIBEIRO, Ana Elisa. *Livro: edição e tecnologias no século XXI*. Belo Horizonte: Moinhos; Contafios, 2018.

SARGEANT, Betty. Interactive storytelling: How picture book conventions inform multimedia book app narratives. *Australian Journal of Intelligent Information Processing Systems*, v. 13, n. 3, p. 29-35, 2013.

TEIXEIRA, Deglaucy J.; GONÇALVES, Berenice S. Ebook interativo de histórias infantis: a potencialidade expressiva das narrativas digitais. In: GRUPO de Estudos de Novas Narrativas (Org.). *1o congresso internacional de novas narrativas: encontro de narrativas de comunicações e artes*. São Paulo: ECA/USP, 2015. Disponível em: <https://www.academia.edu/15763825/Ebook_interativo_de_hist%C3%B3rias_infantis_a_potencialidade_expressiva_das_narrativas_digitais_Childrens_Interactive_ebook_the_expressive_potential_of_digital_storytelling>. Acesso em: 15 set. 2019.

ESCREVO E PUBLICO A MIM MESMA: A AUTOPUBLICAÇÃO DE AUTORIA FEMININA JOVEM NA PLATAFORMA KDP DA AMAZON

Laura Conrado Dias de Oliveira

Em tempos de convergência (JENKINS, 2008), quando as formas de consumo são representadas pelo uso de diferentes mídias, cada vez mais a internet tem possibilitado a publicação de autores que lançam suas obras sem a chancela de casa editorial – em outras épocas, a maior fonte de credibilidade do livro e do autor. Fenômeno cada vez mais comum em uma geração que cresceu com a universalidade advinda da internet, a autopublicação tornou-se um meio de colocar um escrito no mundo assim como de encontrar um caminho até uma editora, alcançando os meios tradicionais de publicação.

O processo tradicional de produção do livro possui sujeitos e agentes responsáveis pelas etapas que o compõem. Na figura 1, está exposto o modelo sugerido por Brust (2014), adaptado de Sá-Earp e Kornis (2005), quando Brust inseriu a figura do leitor, segundo ele, importante na constituição de um ciclo.

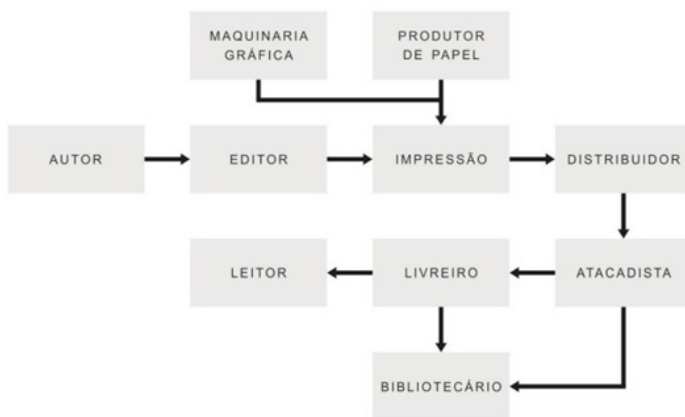


FIGURA 1 - Cadeia de produção tradicional do livro.

Fonte: BRUST, 2014.

Ainda que repleto de nuances, o processo editorial pode ser resumido em três polos: produção, edição e recepção, constando-se que o polo da edição condensa grande parte dos intermediários e das tarefas envolvidas na construção do livro. Estes três polos, por sua vez, podem ser também compreendidos, respectivamente, através das pessoas do autor, editor e leitor, devido aos papéis assumidos por cada um desses agentes no processo editorial (BRUST, 2014, p. 10 e 11).

Com as tecnologias digitais, novos elos são formados e passam a fazer parte da cadeia tradicional, reorganizando as relações entre os segmentos. O papel do autor, agente fundamental desse campo, sofre transformações com as possibilidades de publicar-se por meio do livro impresso ou em plataformas digitais. Cabe aqui diferenciar autor e escritor: para Roger Chartier (1998), “o inglês evidencia bem esta noção e distingue o *writer*, aquele que escreveu alguma coisa, e o *author*, aquele cujo nome próprio dá identidade e autoridade ao texto” (p. 32, grifo nosso); e “o escritor (*écrivain*) é aquele que escreveu um texto que permanece manuscrito, sem circulação, enquanto o autor (*auteur*) é também qualificado como aquele que publicou obras impressas.” (CHARTIER, 1998, p. 32, grifo nosso). Com a autopublicação, “entretanto, é necessário rever a segunda citação feita a partir do livro de Chartier: o escritor pode ser considerado um autor a partir do momento em que torna públicas as suas obras também de forma digital” (BRUST, 2014, p. 12). O autor, que outrora ocupava-se apenas do processo criativo da obra, por meio da possibilidade de autopublicar-se em plataformas digitais, agora exerce, também, as funções de um editor, capitaneando sua própria obra, como mostra a figura abaixo.



FIGURA 2 - Cadeia de produção tradicional da autopublicação.
Fonte: BRUST, 2014.

Cuidados da editoração, como revisão e copidesque, escolha da capa e diagramação do texto e preparação do arquivo para ser enviado à impressão, ou formatação *mobile* para disponibilização em plataformas digitais, como mostro adiante, passam a ser, agora, responsabilidade do autor, assim como divulgar e vender seu próprio trabalho, alterando a cadeia de produção do livro.

O surgimento de tecnologias e ferramentas de autopublicação (*self-publishing*) permite que eles sejam protagonistas não apenas da criação do conteúdo de seus livros, mas também do restante do processo de produção, desde a editoração até a comercialização, com consequências diretas sobre os demais elos da cadeia. Nessa nova estrutura, ainda merecem destaque: o surgimento e a consolidação do comércio virtual (*e-commerce*) e a inserção de novos fornecedores de produtos e serviços, como os e-readers, tablets, smartphones e softwares dedicados à leitura digital. (MELLO et al., 2016, p. 45)

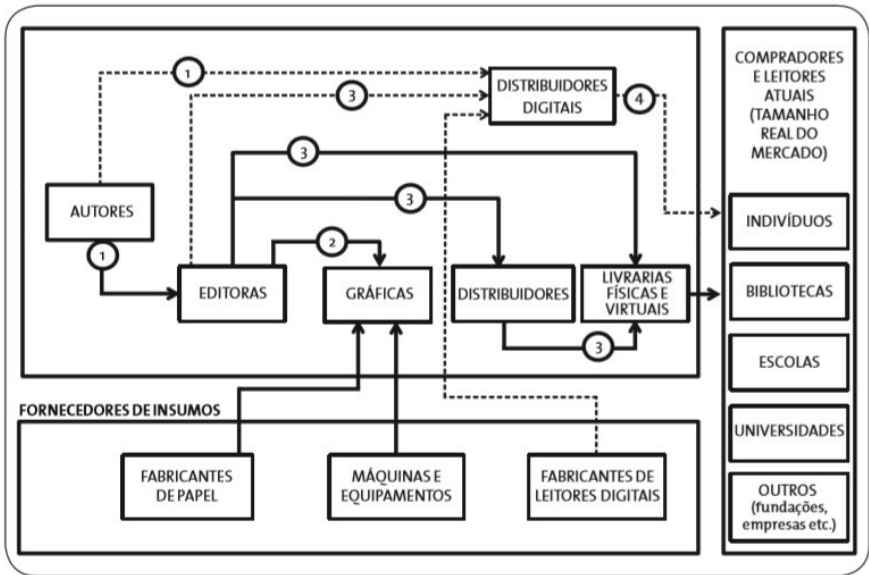


FIGURA 3 - Cadeia de produção do livro impresso e digital no Brasil.

Fonte: MELLO et al., 2016.

O mercado digital

A pesquisa *Painel do Varejo de Livros no Brasil*, realizada pela Nielsen e pelo Sindicato Nacional dos Editores de Livros (Snel), divulgada em reportagem do jornal *Valor Econômico* no final de novembro de 2019, indicou que no terceiro trimestre de 2019 as vendas estagnaram ante o mesmo período de 2018. Houve uma variação negativa de 0,8% no valor movimentado, que alcançou R\$ 377,1 milhões. Já o volume de entregas em 2019, no mesmo intervalo, registrou queda de 3,1% em comparação a 2018, com 9,4 milhões de unidades despachadas.

Soma-se ao panorama a recessão que assola as editoras: a falta de pagamento de duas grandes redes de livrarias, Saraiva e Cultura, com dívidas estimadas em mais de R\$ 240 milhões somente para as editoras, forçou essas editoras a reduzir os quadros de funcionários e o número de publicações.

Luiz Schwarcz, editor da Companhia da Letras, escreveu em seu blog no ano passado, sobre o momento que atravessa diante da crise.

As editoras já vêm diminuindo o número de livros lançados, deixando autores de venda mais lenta fora de seus planos imediatos, demitindo funcionários em todas as áreas. Com a recuperação judicial da Cultura e da Saraiva, dezenas de lojas foram fechadas, centenas de livreiros foram despedidos, e as editoras ficaram sem 40% ou mais dos seus recebimentos – gerando um rombo que oferece riscos graves para o mercado editorial no Brasil. (SCHWARCZ, 2018)

Se antes a busca por um espaço no mercado editorial mostrava-se difícil, nos dias de hoje tal procura parece fluir para a facilidade da publicação em meios digitais, por meio dos e-books. O arrefecimento das vendas dos exemplares físicos não são os únicos fatores que corroboram para o crescimento dos livros digitais: o mercado de e-books é motivado por forças locais, globais ou específicas (WISCHENBART et al., 2015). Entre as primeiras ele cita as legislações, os regimes tributários, a renda local e os hábitos culturais; entre as forças globais estão as plataformas de entretenimento, cujas proprietárias são empresas transnacionais como Amazon, Google e Apple. Por fim, entre as forças específicas, Wischenbart elenca as inovações tecnológicas, como as novas tecnologias de publicação e distribuição de livros digitais, e as empresariais, como os novos modelos de negócios.

A experiência internacional mais bem-sucedida, a dos EUA, oferece bons insights sobre essa questão. Wischenbart et al. (2015) argumentam que, naquele país, a popularização do livro digital foi fruto de um esforço deliberado da Amazon, que persuadiu as editoras a produzir versões digitais para o recém-lançado Kindle (STONE, 2013). Nesse caso, portanto, a rápida difusão do e-book não decorreu nem propriamente da demanda dos consumidores finais nem da proatividade das editoras atuantes naquele país. A solução foi encaminhada por uma empresa do setor varejista, cujo modelo de negócio dependia da disponibilização de um enorme catálogo de livros digitais. (MELLO et al., 2016, p. 74)

No Brasil, a Amazon também apresenta suas estratégias, grande parte bem-sucedidas, de dominação do mercado de vendas de livros físicos e digitais, a exemplo do clube de assinatura Kindle Unlimited, que dá acesso a mais de 1 milhão de livros por meio de pagamento mensal de R\$ 19,90, sendo em que em alguns momentos do ano, em ações de marketing, a assinatura pode ser feita por R\$ 1,99 nos três primeiros meses. O serviço existe desde 2014 e pode ser explorado mesmo por quem não tem o dispositivo de leitura Kindle, desde que baixe o aplicativo. Segundo Alexandre Munhoz (2019), gerente da Amazon no Brasil, à matéria do jornal *Valor Econômico*, o número de obras em português saltou de 11 mil, no lançamento, para 88 mil. Além de uma política de preços regulada para baixo, a empresa escolheu outros três caminhos: 1) acelerou o lançamento de várias versões de Kindle, equipamento de leitura digital; 2) investiu na autopublicação pela plataforma Kindle-DirectPublishing (KDP); e 3) montou um concurso literário, o Prêmio Kindle de Literatura, que em 2019 realizou a quarta edição no Brasil, com 1,8 mil inscrições. Nas quatro edições, reuniu mais de 6,3 mil livros originais, todos lançados pela ferramenta de autopublicação gratuita.

De acordo com a gerente do KDP da Amazon no Brasil, Talita Taliberti, em entrevista ao *El País* em 2019, autores de grande volume no mercado literário, como Mário Sergio Cortella e Augusto Cury, também já utilizaram a ferramenta de autopublicação, sendo que, dos 100 livros mais vendidos pela Amazon no Brasil, em torno de 30 costumam ser de autopublicação, mostrando que a chancela da casa editorial não tem tanta relevância quando se trata do mercado digital, quando o autor pode lidar diretamente com o leitor por meio das redes sociais e promover suas próprias vendas.

O KindleDirectPublishing é o serviço de autopublicação oferecido pela empresa que mais vende livros digitais no mundo, a Amazon, oferece basicamente dois planos aos usuários: o plano comum, que repassa ao autor 35% dos lucros, e para os autores que quiserem receber 70% de royalties, o plano KDP Select. Neste plano, o autor recebe o dobro de royalties, entretanto, assina um termo de exclusividade, podendo vender sua obra unicamente na loja da Amazon. (VIRGÍNIO E NICOLAU, 2014, p. 102)

O KDP mostrou-se como a plataforma de maior relevância no mundo, como apontam a citação acima e todas as autoras citadas no artigo. Assim, mediante tais informações, opto por abordar a presença de autoras que publicam histórias protagonizadas por mulheres na ferramenta da Amazon.

A autoria feminina na autopublicação

Mesmo com dois livros publicados pela robusta Companhia das Letras, a autora Eliana Cardoso teve o original de *Dama de paus* recusado pela editora. Apostou na Amazon e partiu para a publicação independente no KDP, onde recebeu o prêmio de R\$ 30.000 pelo concurso promovido pela Amazon, em 2018, além de ter o livro publicado pela editora Nova Fronteira. “É um luxo ter o livro revisto e editado por uma grande editora. Por outro lado, a autopublicação através do KDP é uma saída espetacular” (CARDOSO, 2019).

O aplicativo de edição que a Amazon disponibiliza não apresenta muita engenhosidade no uso, permitindo que o próprio autor converta o arquivo para o formato *mobile*. O processo é gratuito e o autor define o valor a ser cobrado, do qual ele pode ficar com até 70% do preço de capa. Tradicionalmente, as editoras repassam cerca de 10% para seus autores por livros físicos e 25% pelos digitais.

A internet, inclusive, é a ferramenta de divulgação de autores que se autopublicam no meio digital. A autora Janice Diniz conta com a ajuda de amigas para administrar os 100 grupos de Facebook que usa para propagar suas obras. Ao *El País*, em reportagem de 2019, a autora de livros eróticos assegurava viver desde 2015 com os direitos autorais de suas obras postadas na Amazon, sendo que antes havia bancado a impressão de seus livros. “Não tinha lucros, só gastos. E eu ainda comecei com uma trilogia. Tinha de manter um estoque dos dois primeiros e

ainda pagar pela impressão do terceiro” (DINIZ, 2019). Janice Diniz ainda experimentou outras plataformas de autopublicação, mas o KDP da Amazon se mostrou mais atrativa.

A escritora diz que até tentou utilizar outra opção, a Kobo Writing Life, mas o fato de os valores das vendas serem repassados aos autores apenas duas vezes por ano a afastou – já o KDP repassa os valores mensalmente e ainda remunera os autores por página lida, a partir de um fundo global que hoje gira em torno de 88 milhões de reais. A eficiência da Amazon, cujo serviço de venda direta chegou ao Brasil neste ano, contrasta com a crise do mercado editorial brasileiro. (BORGES, 2019)

Atualmente, além de publicar suas histórias por conta própria, Janice Diniz tem contrato até 2020 com o selo Harlequin, da editora Harper Collins – em caso típico no cenário da autopublicação de autoria feminina no meio digital, quando o ciclo se inverte: aqui, as editoras ficam atentas a quem tem visibilidade nas plataformas e convida os autores para publicarem; não são os autores que cumprem o tradicional protocolo de enviar original às editoras em busca de oportunidades.

É como se as autopublicações funcionassem como um laboratório para testar o desempenho de obras e de escritores, uma vitrine para as editoras, cujos serviços seriam valorizados e desejados pela maioria dos autores. Trata-se, portanto, de um efeito indireto sobre a bibliodiversidade, ao constituir um mecanismo organizado de geração de novas oportunidades para o mercado editorial profissionalizado. Ao entrar nesse mercado, a editora presta serviços de qualificação do conteúdo editorial, de marketing e de comercialização dos livros, com expectativa de incremento expressivo das vendas. Ainda que a remuneração do autor se reduza a percentuais até seis vezes menores do que na autopublicação, o retorno em valor absoluto pode ser vantajoso para o autor. As editoras parecem acreditar no valor gerado pelos seus serviços e confiam que a autopublicação não seria ameaça ao seu negócio. (MELLO et al., 2016, p. 59)

Presente em quase todas as reportagens sobre as autoras que se publicam na Amazon, Nana Pauvolih trocou o ofício de ensinar História pela criação de histórias ficcionais, todas eróticas e protagonizadas por mulheres. Desde 2013, a ex-professora publica na Amazon e, a partir de seu segundo mês, ganhava mais do que nos seus dois empregos

lecionando nas redes pública e privada do Rio de Janeiro. O sucesso chamou atenção de uma agente literária que intermediou seu contrato com as editoras Rocco e Planeta, que hoje publicam suas obras. De acordo com dados de junho de 2019, em matéria do *El País*, Nana Pauvolih assina 29 livros, 25 deles autopublicados, somando mais de 100.000 e-books vendidos e uma série, intitulada Redenção, vendida para a Rede Globo com o intuito de virar uma minissérie. Nana Pauvolih chega a ganhar até 20 mil reais por mês, sendo que seu melhor mês na Amazon rendeu 50 mil reais. Contudo, a escritora de romances eróticos também salienta a importância da divulgação nas redes, fundamental para que o livro fique conhecido, fazendo que o autor seja um grande empreendedor de sua carreira, lidando também com estratégias de propaganda e marketing.

O autor que empreende

“É saber que você terá que arregaçar as mangas, mas em compensação os louros serão só seus”, afirma a autora FML Pepper sobre a autopublicação, em palestra no evento literário The Gift Day¹, em 15 de dezembro de 2019, no Rio de Janeiro. A dentista Fátima Pimentel começou a escrever quando foi impedida de seguir com as atividades profissionais em função de uma gravidez de risco. Surgia então, em 2012, com o pseudônimo que leva as iniciais de seu nome e uma tradução bem livre de seu sobrenome, a autora de romances fantásticos que, sem grandes pretensões, chegou a primeiro lugar como autora de ficção da Amazon em 2016. Desde então, a autora já deu entrevista ao extinto *Programa do Jô*, ao *Jornal Nacional* e figurou na revista *Veja* como autora de sucesso no meio independente. Como quase todos os escritores que alcançam boa repercussão na internet, FML Pepper publicou também em editoras, neste caso Valentina e Galera, sendo a primeira autora brasileira a conseguir um contrato híbrido: a editora Valentina publicou a trilogia fantástica *Não pare!* apenas no formato impresso, cabendo à autora manter sua publicação na Amazon. Diz a autora: “Da

¹ Evento realizado pela livraria e editora carioca The Gift Box que reúne diversas autoras de todo país, sobretudo as publicadas pelo selo, em formato parecido a de uma convenção, onde os leitores têm acesso a todas as escritoras ao mesmo tempo, cada uma em sua mesa recebendo o público.

prateleira da Amazon, meu livro não vai sair nunca” (PEPPER, 2019). Pepper hoje divide os horários entre a carreira de dentista e de escritora, que inclui ministrar palestras em encontros promovidos pela Amazon a fim de divulgar a plataforma de autopublicação. “Escrever um livro é paixão, é amor, é aquilo que a gente não sabe explicar. Vender um livro é comércio, é empreendedorismo” (PEPPER, 2019), ela diz, justificando a marca de 8 milhões de leituras na plataforma KDP e 140 mil exemplares vendidos, segundo dados da própria autora no evento.

Outros nomes endossam a fila de escritoras que conseguem se destacar entre centenas que tentam a autopublicação. Do interior do Mato Grosso para o selo Suma das Letras, da editora Objetiva, a autora Camila Moreira começou a publicar em uma rede social, o Wattpad², incentivada por amigas. Sem receber direitos autorais e postando a história por capítulos, a autora atingiu 200 mil visualizações, segundo reportagem da *Folha de S. Paulo*, de 2014. O sucesso no Wattpad a levou à Amazon, onde permaneceu por uma semana entre os livros mais vendidos. Com a tiragem inicial de 15 mil exemplares, número altamente considerável para o mercado editorial nacional, Camila escreve romances eróticos, com cenas de sexo esmiuçadas e narradas do ponto de vista da protagonista.

Os relatos das autoras e o panorama do mercado literário nacional, seja tradicional ou digital, mostram que há uma relação de cooperação que não se exclui. Assim como as editoras buscam nomes com públicos já construídos, as autoras citadas também desejavam publicação em grandes casas editoriais como fiadoras de seus trabalhos, com publicação física e distribuição do livro em livrarias do país. Embora as autoras gostem de publicar por casas editoriais, seguem sem abrir mão de se publicarem na Amazon, visto que os e-books podem ser publicados com periodicidade menor que a dos livros impressos. A autopublicação rende bons ganhos financeiros às autoras, que se sentem legitimadas quando publicadas e quando extraem benefícios do capital social de uma editora; no fim das contas, a iniciativa de publicar-se tem se mostrado um bom começo no mercado editorial.

² Plataforma digital com milhares de livros e contos disponíveis gratuitamente. Autores podem se autopublicar na rede, contudo não recebem direitos autorais; em contrapartida, podem ganhar popularidade com a imensa quantidade de leitores da rede.

Referências bibliográficas

ALMEIDA, Marco Rodrigo. Escritora estreante, Camila Moreira faz sucesso com livro erótico. *Folha de S. Paulo*. 30 de agosto de 2019. Disponível em: <<https://www1.folha.uol.com.br/ilustrada/2014/08/1507948-escritora-estreante-camila-moreira-faz-sucesso-com-livro-erotico.shtml>>. Acesso em: 28 dez. 2019.

BORGES, Rodolfo. Eles publicaram os próprios livros e descobriram não precisar de editoras. *El País*. São Paulo, 22 de abril de 2019. Disponível em: <https://brasil.elpais.com/brasil/2019/04/04/cultura/1554386818_937931.html>. Acesso em: 6 dez. 2019.

BRUST, Fabio Rücker. *A prática da autopublicação: o papel do autor-editor e as novas possibilidades de publicação*. Monografia (Bacharelado em Comunicação Social – Produção Editorial). Universidade Federal de Santa Maria, Santa Maria (RS), 2014.

CHARTIER, Roger. *A aventura do livro: do leitor ao navegador*. São Paulo: Ed. Unesp, 1998.

JENKINS, Henry. *Cultura da convergência*. 2. ed. São Paulo: Aleph, 2009.

MELLO, Gustavo de; NYKO, Diego; GARAVINI, Fernanda; ZENDRON, Patrícia. *Tendências da era digital na cadeia produtiva do livro*. Rio de Janeiro BDNS Editorial, 2016.

PEPPER, FML. *Autopublicação: tudo o que você quis saber e nunca teve coragem de perguntar e a lenda de que fantasia/aventura não vendem no Brasil*. In: THE GIFT DAY, 2019. Disponível em: <<https://www.youtube.com/watch?v=tRA5fCJTL8g>>. Acesso em: 18 dez. 2019.

SÁ-EARP, Fabio; KORNIS, George. *A economia da cadeia produtiva do livro*. Rio de Janeiro: BNDES, 2005.

SARAIVA, Jacilio. Estratégias para driblar a crise do mercado de livros. *Valor Econômico*. São Paulo, 29 de novembro de 2019. Disponível em: <<https://valor.globo.com/eu-e/noticia/2019/11/29/estrategias-para-driblar-a-crise-do-mercado-de-livros.ghtml>>. Acesso: em 29 nov. 2019.

SCHWARCZ, Luiz. Cartas de amor aos livros. *Blog da Companhia*, 27 de novembro de 2018. Disponível em: <<http://www.blogdacompanhia.com.br/conteudos/visualizar/Cartas-de-amor-aos-livros>>. Acesso em: 6 dez. 2019.

VIRGÍNIO, Rennam; NICOLAU, Marcos. A autopublicação de livros nacionais no Brasil: novas perspectivas para autores independentes. *Veredas Fapiv*, vol. 7, p. 92-107, 2014.

WISCHENBART, R. et al. *The Global Ebook Report 2015: A report on market trends and developments*. Rüdiger Wischenbart Content and Consulting, 2015.



AS POSSIBILIDADES ADVINDAS DA TERCEIRA MARGEM: CONSIDERAÇÕES SOBRE A EDIÇÃO DE LIVROS INFANTIS NO BRASIL

Vívian Stefanne Soares Silva

A produção editorial no Brasil é multifacetada, um cenário heterogêneo em que múltiplos agentes convivem em constantes disputas pelos mais variados tipos de recursos/capitais. Desde os grandes conglomerados até os pequenos livreiros, cada um, ao seu modo, possui um *modus operandi* que engloba, entre outras coisas, as estratégias para produzir, vender e distribuir livros, a fim de se manter no mercado. Tais percepções dialogam com a noção de campo apontada por Pierre Bourdieu (1997), o qual, ao analisar os campos de produção, prevê a existência de uma estrutura que, embora esteja inserida no macrocosmo e seja suscetível às leis e às ações externas, tem relativa autonomia interna, baseando-se numa espécie de “jogo” que operacionaliza as relações.

John B. Thompson, notável sociólogo americano, parte dessa teoria, sobretudo com enfoque no mercado editorial, evidenciando como todas as práticas adotadas no campo, tido para ele como “um espaço estruturado de posições sociais” (THOMPSON, 2013, p. 9), são baseadas nas ações dos outros integrantes, partindo do contexto em que estão inseridos. Isso equivale a dizer que tudo o que ocorre no campo editorial, independentemente de quem executa a ação, está interligado, de modo que cada decisão possui impacto tanto em seu agente quanto nos outros participantes. Tal estrutura, entretanto, é bastante flexível, visto que um agente não é necessariamente um ator individual, podendo representar também um grupo, empresa ou instituição.

Dentro de cada campo há o que podemos conceituar como subcampo – organização menor que faz parte da estrutura macro e relaciona-se com ela, mas que possui especificidades com respeito aos outros subcampos com os quais divide o espaço. Nessa perspectiva, há no campo editorial brasileiro organizações menores que possuem lógica própria e agentes específicos. É o caso do mercado editorial de literatura infantil, uma parcela específica do campo editorial brasileiro que, embora ainda não seja tão consolidada quando comparada, por

exemplo, ao mercado de produção de obras gerais e/ou técnico-científicas, representa uma posição expressiva.

Historicamente, os livros infantis surgem no Brasil quase dois séculos após terem surgido e se consolidado na Europa, sendo inaugurados por volta do início do século XX. Tratava-se, em sua grande maioria, de livros traduzidos, uma vez que ainda não havia uma literatura estabelecida que fosse, de fato, brasileira, e a modalidade, até então, era desprovida de prestígio (LAJOLO; ZILBERMAN, 2007). O papel desses livros foi inicialmente definido de acordo com a demanda da sociedade em que surgiram. Em pleno efervescer de uma nação brasileira independente, ousou-se utilizar os livros infantis como objetos subsidiários da educação, tanto para letrar – uma vez que isso era considerado imprescindível a uma sociedade apta à globalização, ao desenvolvimento e ao progresso – quanto para “moldar”, posto que, diante da independência, fazia-se necessário inculcar nos pequenos adultos uma identificação com a nação por meio de princípios nacionalistas, morais e éticos.

Destarte, não é surpresa que hoje o maior comprador de livros infantis no Brasil seja o governo¹, por meio de editais de compras públicas que visam abastecer as escolas com um acervo literário (FARIAS; FERNANDES, 2019). Tais compras são as propulsoras desse mercado, capazes de interferir em toda a cadeia editorial e ditar um *modus operandi* de produção dos livros não só em termos de conteúdo, mas também de edição, interferindo em sua materialidade. Para entender a magnitude das compras governamentais nesse nicho, basta observarmos o contexto de produção de livros em geral, pois é o governo quem compra quase metade (42,67%) da parcela de livros produzidos anualmente no Brasil. No ano de 2018, por exemplo, os livros didáticos foram os livros com o maior número de vendas, perfazendo 46,54% do cenário, entre livros novos e reimpressões².

Apesar de serem realizadas em larga escala, as compras gover-

¹ Tais aquisições apresentaram certa retração quando contrapostas às aquisições de governos anteriores, principalmente por meio do Programa Nacional Biblioteca na Escola (PNBE), posteriormente extinto.

² De acordo com a Pesquisa Produção e Vendas do Setor Editorial Brasileiro, realizada anualmente pela Fundação Instituto de Pesquisas Econômicas (Fipe) por encomenda do Sindicato Nacional dos Editores de Livros (SNEL) e da Câmara Brasileira do Livro (CBL). Tal pesquisa baseia-se na emissão do ISBN (International Standard Book Number), conforme amostragem que, embora ampla, não integra a totalidade da produção de livros no Brasil.

namentais não ditam todas as regras desse subcampo, pois, embora sua interferência nas editoras que dependem dessas aquisições para se manterem no mercado seja potencial, há casas editoriais que se constroem à parte dessa lógica. Outra possibilidade de gerenciamento do espaço no campo, por exemplo, é a manutenção de um catálogo prestigiado, que se dá, entre outras maneiras, por meio das instituições legitimadoras. Na maioria das vezes atreladas à pesquisa e à crítica, são essas instituições que decidem os livros que serão ou não reconhecidos por sua qualidade estética e literária. Duas grandes validadoras desses critérios no Brasil são a Câmara Brasileira do Livro (CBL), que por meio do Prêmio Jabuti reconhece participantes envolvidos na criação e na produção dos livros, e a Fundação Nacional do Livro Infantil e Juvenil (FNLIJ), que possui premiações periódicas em diversas categorias. Ambas atualmente atribuem prêmios a critérios relacionados à literatura infantil, tais como Melhor Ilustração, Melhor Projeto Editorial, entre outros.

Uma terceira fração constitutiva desse mercado, intrinsecamente relacionada aos dois agentes anteriores, são as editoras. Responsáveis pela produção dos livros, principal objeto de consumo dentro desse contexto, são elas que captam os potenciais autores, seja por meio de agentes literários, espaços de encontro, recebimento de originais ou autopublicação, produzindo o livro de acordo com o nicho que visam ocupar. Ademais, por meio da figura do editor, tido por Bourdieu (2018, p. 199) como “aquele que tem o extraordinário poder de assegurar a publicação, ou seja, de fazer com que um texto e um autor tenham acesso à existência pública, (*Öfentlichkeit*), conhecida e reconhecida”, as editoras possuem o poder de consagrar um autor ou obra, em detrimento de outro(a).

Esses agentes que compõem o subcampo do mercado editorial de livros infantis (governo, instituições legitimadoras e editoras) estão constantemente relacionando-se uns com os outros, e cada um, à sua maneira, interfere na produção do outro a partir de suas operações no campo. O que faz com que as relações sejam estruturadas é a capacidade que cada agente tem de negociar sua posição no campo, ditando, a partir do poder que possui, as regras do jogo. No entanto, não se trata do estabelecimento de uma liderança infinda; todo agente no campo possui o potencial de alterá-lo de uma ou outra maneira, de modo que as ações sejam, sobretudo, interligadas. Trata-se, portanto, da opera-

cionalização das ações por meio da gestão do que Bourdieu (2018) postula como capital e Thompson (2013) elucida com a noção de recurso. Para ambos os autores, cada campo de produção possui agentes, recursos e lógica específicos. Nesse sentido, ainda que não atribuamos de imediato ao livro a qualidade de produto (no sentido mercadológico do termo), é importante considerarmos que “há uma lógica comercial que regula o funcionamento da cadeia do livro” (COLLEU, 2013, p. 17). Assim, para além de um objeto cultural, trata-se de um objeto de consumo, regido pela estrutura de manutenção, ganho ou perda de poder que regula o campo editorial.

Tal poder, como podemos em alguma medida pressupor, não é dado, mas conquistado por meio dos capitais/recursos de cada agente e de suas relações. A partir dessa perspectiva, não nos parece arriscado pontuar que no campo editorial, e acreditamos que também no subcampo de produção de livros infantis, há dois capitais principais, em torno dos quais giram os esforços dos seus agentes: o capital econômico e o capital simbólico. Essa parece ser, ao menos, a conclusão de Bourdieu (2018) e Thompson (2013) ao tecerem considerações sobre o tema, empregando o conceito de livro em sentenças nas quais tal termo poderia ser perfeitamente substituído por campo editorial:

Assim como o livro, objeto de duas faces – econômica e simbólica –, é tanto *mercadoria quanto significação*, o editor é também um personagem duplo, condenado a conciliar a *arte e o dinheiro*, o amor à *literatura e a meta de lucro*, por meio de estratégias que se situam em algum lugar entre dois extremos: a submissão cínica aos critérios comerciais e a indiferença heroica ou desatinada às necessidades econômicas. (BOURDIEU, 2018, p. 1, grifo nosso)

[...] o “valor” de um livro específico, ou o projeto de um livro, pode ser entendido de duas maneiras: *suas vendas ou potencial de vendas*, isto é, sua capacidade de gerar capital econômico; e *sua qualidade*, que pode ser entendida de várias formas, mas inclui seu potencial para ganhar vários tipos de reconhecimento, tais como premiações e críticas elogiosas – em outras palavras, sua capacidade de gerar capital simbólico. Esses são os dois únicos critérios – simplesmente não há outros. (THOMPSON, 2013, p. 16, grifo nosso)

O capital econômico e o capital simbólico podem ser considerados, à vista dessas colocações, os principais meios de manutenção

do espaço num campo editorial cada vez mais polarizado por grandes corporações e pequenas editoras. Entretanto, a antítese parece ser clara: em um polo estão os livros com potencial financeiro, em outro estão aqueles com reconhecimento simbólico. Pela ótica das citações, os capitais são distintos: enquanto o econômico é o que alça o livro à condição de mercadoria – relacionando-o ao dinheiro e ao lucro, sendo, acima de tudo, um objeto comercial –, o simbólico aproxima o livro do estatuto artístico – conferindo-lhe qualidade.

Nessa leitura, parece-nos que o capital simbólico é reconhecido de maneira mais positiva que o financeiro, de um modo mais romantizado e apreciado, alçando o editor que opta por esse viés a uma condição mais subjetiva, relacionada à arte, à beleza e ao apreço literário. Essa *persona* não se atrela às demandas do mercado, mas opta por produzir seus exemplares de modo independente. Todavia, esse agente seria independente de quê?

Uma grande resistência aos conglomerados editoriais e às *me-gastores*³, as editoras ditas “independentes”⁴ são uma parte significativa do campo de produção editorial no Brasil, relevantes, principalmente, por proporem o fomento à bibliodiversidade, concedendo espaço para projetos e leituras que não circulariam em grandes casas editoriais. Atrrelados, na maioria das vezes, a propostas de trabalho mais artísticas e menos comerciais, nesses locais circula grande parte do capital simbólico discutido neste trabalho:

A grande maioria das pequenas não possuem grande capital econômico e é no acúmulo de capital simbólico que elas sobressaem e conseguem seu espaço no mercado. Ao denegar o propósito financeiro do empreendimento em um primeiro momento e valorizar a publicação de conteúdos marginalizados, cria-se uma aura de resistência ao sistema conglomeral. (COUTINHO, 2017, p. 42)

³ Livrarias de grande porte que se instalam em locais propícios ao marketing, tais como os *shoppings centers*, e que concentram seus esforços na manutenção de um acervo com convicção de vendas, assegurando a circulação rápida, o giro de estoque e a aceleração dos lucros de uma cadeia que é, majoritariamente, lenta. Uma leitura abrangente acerca desse assunto é realizada por Coutinho (2017).

⁴ O termo é utilizado entre aspas considerando que o conceito de independente no mercado editorial não é um conceito consolidado, passando uma série de discussões que não são o objetivo proposto neste trabalho.

Comumente classificadas como pequenas, as editoras independentes são, na maioria das vezes, editoras de pequeno porte compostas até mesmo por um único funcionário, que sobrevivem no campo atendendo a nichos específicos que não são cobertos pelas publicações das grandes casas editoriais, objetivando dar visibilidade a projetos que considerem a especificidade e a identidade cultural da sociedade, em contraponto à produção “marqueteira”⁵ das grandes corporações. São editoras que compartilham o mesmo *ethos* e se favorecem disso, seja na terceirização dos trabalhos envolvidos na produção do livro, seja no compartilhamento de espaços de circulação.

Em termos de funcionamento, essas casas editoriais apostam em alternativas que dispensam os grandes investimentos de mercado, tais como os gastos com estoque (que culminam não só no investimento em espaço físico, mas também nos gastos relativos a exemplares que não circulam, exigindo armazenagem); ao mesmo tempo, exploram estratégias – não mais tão inovadoras – como a impressão sob demanda e a divulgação de catálogos por meio de eventos literários, feiras, redes sociais e plataformas digitais.

Embora toda a discussão proposta até aqui tenha sido marcada pelo contraponto entre capital econômico e capital simbólico, é pertinente colocar que não objetivamos, neste trabalho, tecer um julgamento de valor, pois entendemos que ambos os recursos são indispensáveis ao editor. Ademais, são capitais que se concentram em polos distintos, pois o mercado ocupado pelas grandes casas editoriais não é o mesmo que aquele ocupado pelos pequenos, de modo que essas editoras não estão em disputa, mas competem em cenários diferentes. Ademais, a condição do livro/editor não é tão restrita: um exemplar pode ser reconhecido por sua qualidade estética, angariando premiações que irão garantir rentabilidade. Assim, cabe à figura do editor atender às demandas financeiras da produção dos livros visando a manutenção de sua editora e, ao mesmo tempo, prezar pela qualidade do objeto que oferta ao mercado, equilibrando os aspectos simbólicos e financeiros de sua empreitada.

⁵ Termo utilizado por Colleu (2007) para se referir às organizações que optam por publicar “mais do mesmo” cientes da garantia de um número expressivo de vendas, homogeneizando as publicações e os temas abordados nos livros.

Para Gilles Colleu (2007), algumas características devem ser observadas para se definir uma editora e/ou editor como independente. Entre elas, destacam-se: possuir um catálogo de prestígio; ter uma frente forte, ou seja, ocupar de maneira relevante espaços de circulação do livro que podem gerar renda; ser independente economicamente, de modo que o retorno financeiro não seja seu primeiro objetivo; e considerar fatores qualitativos e éticos em suas publicações. É com base nessas definições que posicionamos a Edições Olho de Vidro, editora curitibana inaugurada em janeiro de 2017, como uma editora independente. Aliás, a própria editora dá indícios do mercado que visa ocupar quando evidencia que tem

o propósito de ser reconhecida pela qualidade literária e estética do seu catálogo e pela publicação de livros que possam despertar a sensibilidade e a imaginação dos jovens leitores, apresentar a eles novos pontos de vista, ampliando os seus horizontes, e propor reflexões importantes sobre si mesmos e o mundo. (OLHO DE VIDRO, [s.d.])

Fruto do trabalho realizado por Marcelo Del’Anhol e Moacir Karas, a editora de livros infantis, embora jovem, já angariou importantes prêmios literários por meio da publicação de autores e ilustradores de prestígio, reconhecidos por suas produções no mercado editorial brasileiro. Com um catálogo enxuto, os editores optam por publicações com qualidade gráfica e editorial, além de textos consagrados, como é o caso do livro *Se os tubarões fossem homens* (2018). A obra apresenta a tradução do icônico texto do dramaturgo e poeta alemão Bertold Brecht, com ilustrações de Nelson Cruz, importante ilustrador brasileiro.

Apesar de pequena e com um número restrito de produções, uma vez que o foco da editora é a produção de uma *backlist*⁶, a Olho de Vidro não nasce de um projeto experimental. Marcelo Del’Anhol traz para a casa editorial tanto experiência quanto capital simbólico, os quais não são poucos, se considerarmos sua longa carreira como coordenador editorial na Editora Positivo. Exímio conhecedor do subcampo em que se insere, já tendo sido editor de uma série de obras premiadas e bem recebidas no mercado brasileiro de livros infantis, o editor inova no cenário independente, que ele aparenta ler de modo otimista:

⁶ Termo utilizado no mercado para se referir a um catálogo duradouro e consolidado.

Tanto no Brasil como fora existe um movimento de valorização das pequenas editoras. No Brasil temos um calendário intenso de pequenos eventos com editoras independentes. Hoje já são muitas editoras pequenas fazendo um bom trabalho, ganhando prêmios. É um movimento muito bacana. (DEL'ANHOL, 2017)

Entre as publicações prestigiosas da editora, optamos por analisar o livro *Rosa* (2017), de Odilon Moraes. Trata-se de uma edição ilustrada, classificada como literatura infantojuvenil, com um trabalho estético requintado e de autoria de um dos mais importantes ilustradores do Brasil. Além disso, é uma obra que faz referência clara, tanto em suas ilustrações quanto em seu texto, ao icônico conto de Guimarães Rosa, “A terceira margem do rio”. Entre outras conquistas, o livro venceu a premiação realizada pela Fundação Nacional do Livro Infantil e Juvenil nas categorias Criança e Melhor Ilustração (2018); o Troféu Monteiro Lobato da Revista *Crescer* (2018); e integrou o Catálogo White Ravens, instituído pela Biblioteca da Juventude de Munique, Alemanha (2018).

Tendo em vista esses fatores, objetivamos analisar a publicação, considerando não só o contexto em que ela está inserida, do ponto de vista da casa editorial em que foi produzida, mas também os aspectos relacionados à sua composição, uma vez que a ousada obra de Odilon Moraes nos permite fazer possíveis apontamentos acerca das narrativas infantis no mercado editorial independente.

***Rosa* (2017), de Odilon Moraes: uma proposta de análise**

A discussão proposta inicia-se com uma breve análise da obra considerando aspectos textuais, visuais e de sua materialidade. Numa primeira leitura, percebe-se que *Rosa* (2017) remete de maneira explícita ao conto “A terceira margem do rio”, de Guimarães Rosa, podendo, portanto, ser considerada uma narrativa dialógica. Acreditamos que essa seja a grande proposta do livro, da qual resultam sua ilustração, seu texto verbal e seu título. Assim, há no livro inúmeros elementos que remetem ao conto rosiano, tais como a relação entre pai e filho, a relação destes com o rio, a canoa, a citação direta no início da obra (“Pai, o senhor me leva junto, nessa sua canoa?”), entre outros.

Trata-se de um livro ilustrado, quadrado, capa dura, com dimensões de 22,5 x 19 cm. A interação com a obra de Guimarães Rosa

se estabelece não só na narrativa, mas também na composição visual, uma vez que as escolhas dos elementos para a produção são feitas optando por materiais naturais, tais como o carvão e o café, o que levaria a pensar sobre a tentativa de a ilustração remeter ao mundo de simplicidade do sertão, universo que caracteriza toda a produção de Guimarães Rosa.



FIGURA 1 – Capa de *Rosa* (2017), de Odilon Moraes.

O conto é marcado, principalmente, pelo estranhamento, começando pelo título, pois nosso conhecimento linguístico e de mundo rejeitam a noção de uma terceira margem para o rio, sendo sabido que este possui apenas duas. O fato de a numeração também ser ordinal provoca a mesma sensação, pois dizemos uma margem e outra margem, nunca a primeira margem e a segunda margem, colocando-as numa ordem, que pode ser cronológica ou hierárquica, gerando certo estranhamento.

A quarta capa do livro *Rosa* dialoga com a capa (figura 1), apresentando o mesmo chão de terra marrom e o mesmo céu nublado, mas com uma canoa que, com a mesma cor do chão, mistura-se a ele. Há

ainda o texto escrito: “Atravessamos de uma margem a outra, oscilando entre o tempo das palavras e o das imagens. Cabe a nós alcançar a terceira margem”, que daria um apontamento, uma chave de leitura, revelando uma discussão metaliterária da obra, em que esse objeto literário, o livro, estaria depondo sobre as formas de se produzir/definir um artefato artístico, tal qual o livro ilustrado. A fim de apresentar alguns aspectos visuais da obra, traremos algumas imagens e comentaremos algumas cenas, entendendo que essa análise visual é crucial para entendermos a narrativa e as primeiras impressões apontadas.

Ao abrir o livro, o que se encontra é a epígrafe retirada do conto: “Pai, o senhor me leva junto, nessa sua canoa?” (ROSA apud MORAES, 2017, [s.p.]). As páginas não são numeradas: todo o seguimento do livro se faz com base em imagens; da página da epígrafe em diante, o texto escrito é mínimo e a ilustração é preponderante.



FIGURA 2 – *Rosa* (2017), de Odilon Moraes.

As cores caracterizam-se por mesclas de tons terrosos, dando certa dramaticidade à narrativa e remetendo, sobretudo, à simplicidade do sertão. As ilustrações “riscadas” remetem à utilização de um material tal qual o carvão e ao fato das imagens terem sido “rabiscadas”, como que manualmente.

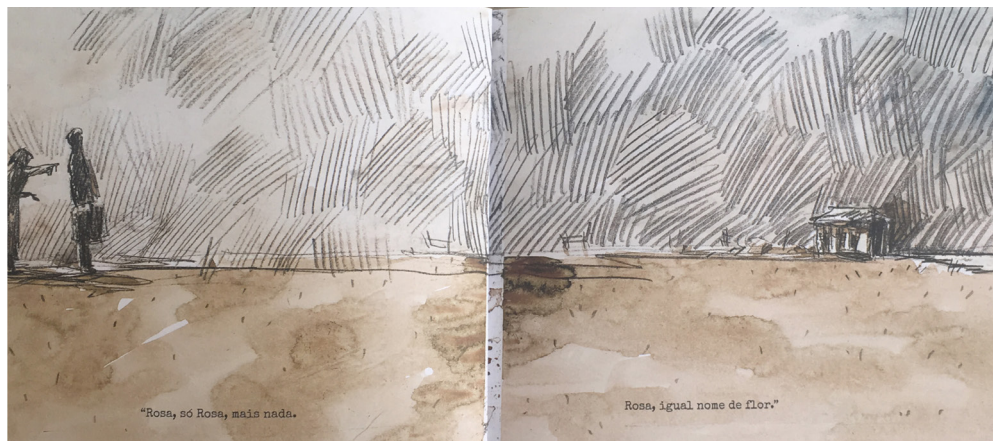


FIGURA 3 – *Rosa* (2017), de Odilon Moraes.

Nas páginas que se seguem podemos perceber que, como em todo o livro, as imagens não apenas reiteram o texto escrito, mas o ampliam. Como se pode observar nessas duas páginas (figura 3), os textos verbal e não verbal, individualmente, apresentam coerência – de modo que poderiam ser vistos separadamente e, ainda assim, haveria a possibilidade de construção de sentido –, mas as duas linguagens juntas constroem outro significado. Essa terceira linguagem que emerge da perfeita interação entre texto escrito e texto imagético é uma das principais características do livro ilustrado, que pode ser caracterizado, segundo Marta Passos Pinheiro,

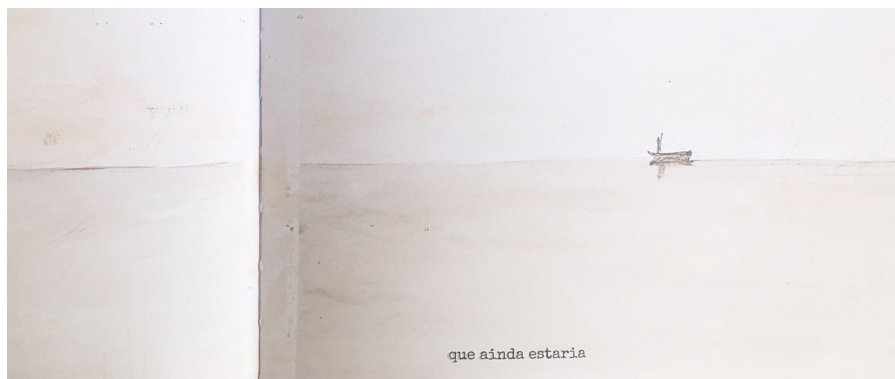
pelo diálogo intermídia. Sendo assim, não se trata apenas do diálogo entre duas linguagens, como a escrita e a visual, mas sim de uma inter-relação entre as duas formas artísticas, de modo que uma não é compreendida sem a outra. (PINHEIRO, 2019, p. 139)

Dessa forma, pode-se observar que dois textos de construções distintas, quando unidos numa relação estreita como a que há no livro ilustrado, constituem um terceiro elemento: a terceira margem do rio, uma narrativa que não é mais escrita e imagética, mas que nasce da junção de ambas, palavra e imagem, construindo uma nova possibilidade de leitura, acrescentando outra camada de significação.

Na sequência narrativa aparecem mais algumas páginas que prescindem do texto verbal, tal qual a cena apresentada na figura 2.

A narrativa transcorre por meio da manutenção desse mesmo estilo, a mesma configuração de cores e de diagramação. Há a preferência pela folha dupla, adotando imagens que sangram de uma página a outra, transparecendo a imensidão do rio, da relação familiar ali descrita ou do próprio cenário no qual a narrativa se sustenta.

Uma tênue mudança nas ilustrações acontece nas últimas três páginas do livro, visto que o texto verbal narra o sentimento do filho após ter se tornado adulto – “[...]certo é que nem um dia deixara de acreditar no pai, que ainda estaria chamando de algum lugar” (MORAES, 2017) –, enquanto o visual apresenta imagens da canoa no rio que, aos poucos, depara-se com uma rosa. Esse esmaecimento das imagens pode sugerir ao leitor que a narrativa está chegando ao fim, que toda a trajetória do filho e do pai tem ali seu encerramento, na rosa. Novamente, a cena termina com a tão enigmática rosa, que após a leitura abre caminho para outras e novas interpretações, agora ancoradas na narrativa (figuras 4, 5 e 6).



FIGURAS 4 e 5 – *Rosa* (2017), de Odilon Moraes.



FIGURA 6 – *Rosa* (2017), de Odilon Moraes.

Antes de retornarmos à discussão proposta neste trabalho é importante salientar alguns aspectos acerca dessa narrativa: a compreensão de *Rosa* (2017) depende da relação dialógica entre a própria obra e o conto “A terceira margem do rio”, de modo que a construção de significados fica enigmática quando não ancorada no conto; o vínculo com o renomado e canônico autor de literatura brasileira, Guimarães Rosa, acrescenta capital simbólico à produção, ampliando seu potencial público-alvo; e percebe-se que, no âmbito das premiações dos livros infantis, as produções premiadas são cada vez mais rebuscadas, parecendo atender a certo “molde” que, inevitavelmente, leva os títulos à premiação. Este molde é geralmente composto por um livro ilustrado, um projeto gráfico requintado e certa “inquietação” diante da narrativa⁷.

À vista dessas considerações, quando pensamos no termo terceira margem, estamos nos apropriando exatamente do mistério proposto por Guimarães Rosa ao apontar esse lugar novo que surge de uma margem a outra, acrescentando possibilidades. Na análise proposta, a terceira margem pode se configurar de diferentes formas, mas, sobretudo, nesse lugar ocupado no campo editorial por editoras ditas independentes que veem na utilização do livro infantil como objeto artístico, especialmente por meio do livro ilustrado, a chance de ampliar

⁷ Referências obtidas por meio da observação das últimas três edições do Prêmio FNLIJ, com foco nos livros vencedores na categoria Criança e Melhor Ilustração.

seu público-alvo, os locais em que circula e os meios pelos quais essa literatura se legitima no campo editorial.

Projetos como o da Edições Olho de Vidro apostam nesse mercado porque percebem nessa terceira margem um espaço em expansão, que permite que uma literatura de nicho, tida como menor ou menos prestigiosa, angarie os capitais necessários para se sustentar no mercado editorial dentro de uma casa independente. Esse capital se dá de várias formas, entre elas a apropriação do texto consagrado, tal como a conversação que se estabelece entre *Rosa* e “A terceira margem do rio”; pela ampliação do público-alvo, a partir da publicação de um livro que não é nem infantil, nem adulto, mas literário, abjudicando de outras classificações; e pela abertura da narrativa a incontáveis leituras, a partir do livro ilustrado, conferindo-lhe distinção das obras infantis ditas “comuns”, em que as imagens surgem como releituras fiéis dos textos escritos, tornando expressivas as possibilidades de premiação.

Parece-nos, então, que a literatura infantil e as casas independentes encontraram no trabalho com a materialidade uma maneira de dar visibilidade às publicações infantis contestando seu estatuto inaugural e atribuindo prestígio a livros que possuem uma demanda de reconhecimento literário. Os livros ilustrados têm se tornado, assim, apostas certeiras, sendo frequentemente escolhidas pelas instituições legitimadoras para a atribuição de prêmios. Do mesmo modo, optar por textos consagrados garante a expansão do público-alvo e uma legitimação que se dá por meio do cânone literário. No caso da Edições Olho de Vidro, para além do retorno econômico (que inicialmente não era uma demanda editorial), a aposta de Del’Anhol e Karas foi no sentido de migrar o capital simbólico atribuído a eles, como editores, para a empresa que idealizaram, realizando nesse ato a independência de suas ideias, de sua economia e de seus próprios livros.

Encerramos essa discussão com uma colocação de Terry Eagleton, filósofo e crítico literário britânico, que afirma que “alguns textos nascem literários, outros atingem a condição de literários, e a outros tal condição é imposta. Sob esse aspecto, a produção do texto é muito mais importante que seu nascimento” (EAGLETON, 2003, p. 12). Assim, independentemente do estatuto inicial do objeto, ou de sua classificação no campo, há sempre uma terceira margem que pode ser apropriada, ressignificando o livro e promovendo no campo o jogo de capitais necessário para que uma editora independente seja reconhecida, publicando literatura infantil.

Referências bibliográficas

ALIANÇA INTERNACIONAL DOS EDITORES INDEPENDENTES. *Declaração Internacional dos Editores e Editoras Independentes 2014, para manter viva e fortalecer juntos a bibliodiversidade*. Paris: Aliança Internacional dos Editores Independentes, 2014. Disponível em: <www.alliance-editeurs.org/IMG/pdf/declaracao_internacional_dos_editores_e_editoras_independentes_2014_brazil.pdf>. Acesso em: 28 nov. 2017.

BOURDIEU, Pierre. *As regras da arte: gênese e estrutura do campo literário*. São Paulo: Companhia das Letras, 2005.

BOURDIEU, Pierre. Uma revolução conservadora na edição. Tradução de Luciana Salazar Salgado e José de Souza Muniz Jr. *Política & Sociedade*, Florianópolis, v. 17, n. 39, maio/ago. 2018. Disponível em: <<https://periodicos.ufsc.br/index.php/politica/article/view/2175-7984.2017v17n39p198>>. Acesso em: 19 jan 2020.

BOURDIEU, Pierre. *Os usos sociais da ciência: por uma sociologia clínica do campo científico*. Trad. Denice Barbara Catani. São Paulo: Ed. Unesp, 1997.

BRAGANÇA, Aníbal. Sobre o editor – notas para sua história. *Em Questão*, Porto Alegre, 11, n. 2, p. 219-237, jul./dez. 2005. Disponível em: <<http://seer.ufrgs.br/EmQuestao/article/view/119>>. Acesso em: 28 mar 2019.

COLLEU, Gilles. *Editores independentes: da idade da razão à ofensiva?* Rio de Janeiro: Libre, 2007.

COUTINHO, Samara Mírian. *Resistir é preciso! Estratégias e práticas das “independentes” na era da concentração editorial*. Trabalho de Conclusão de Curso (Bacharelado em Letras - Tecnologias de Edição). Centro Federal de Educação Tecnológica de Minas Gerais, Belo Horizonte, 2017.

EAGLETON, Terry. *Teoria da Literatura: uma introdução*. Trad. Waltensir Dutra. São Paulo: Martins Fontes, 2003.

EBERSPÄCHER, Gisele. Curitiba ganha nova editora; ganhadora do Nobel está entre os lançamentos. *Gazeta do Povo*, mar. 2017. Disponível em: <<https://www.gazetadopovo.com.br/caderno-g/literatura/curitiba-ganha-nova-editora-ganhadora-do-nobel-esta-entre-os-lancamentos-0o2uijd5mza8qiy52fm22rxk7/>>. Acesso em: 19 jan 2020.

FARIAS, Fabíola Ribeiro; FERNANDES, Cleide Aparecida. Apontamentos sobre livros para crianças no Brasil: criação, edição e circulação. In: PINHEIRO, Marta Passos; TOLENTINO, Jéssica M. Andrade. (Orgs.) *Literatura Infantil e Juvenil: campo, materialidade e produção*. Belo Horizonte: Moinhos; Contafios, 2019.

LAJOLO, Marisa; ZILBERMAN, Regina. *Literatura infantil brasileira: histórias e histórias*. São Paulo: Editora Ática, 2007.

MORAES, Odilon. *Rosa*. Curitiba: Edições Olho de Vidro, 2017.

OLHO DE VIDRO. *A editora*. Disponível em: <<http://edicoesolhodevidro.com.br/editora/>>. Acesso em: 19 jan 2020.

PINHEIRO, Marta Passos. O diálogo entre texto escrito, ilustração e projeto gráfico em livros de literatura infantil premiados. In: OLIVEIRA, Luiz Henrique de; MOREIRA, Wagner. (Orgs.) *Edição e Crítica*. Belo Horizonte: CEFET-MG, 2018.

ROSA, J. G. *Primeiras estórias*. 15. ed. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2001.

THOMPSON, John B. *Mercadores de cultura: o mercado editorial no século XXI*. São Paulo: Ed. Unesp, 2013.



**INICIATIVAS MARGINAIS
E ALTERNATIVAS DE
MERCADO**



UMA BORRACHARIA OU UMA BIBLIOTECA? A BORRACHALIOTECA, UMA BIBLIOTECA COMUNITÁRIA DIFERENTE

Ricardo Quaresma Chaves

A Borrachalioteca é uma biblioteca comunitária que nasceu na cidade de Sabará, região metropolitana de Belo Horizonte, Minas Gerais, no ano de 2002, no interior de uma tradicional borracharia no bairro Caieira, periferia da cidade. O projeto social foi uma ideia de Marco Túlio Damascena, ou Túlio, como é conhecido em toda a cidade. Túlio sempre trabalhou na borracharia, que é de propriedade do seu pai, Seu Joaquim Damascena. Fazia isso como garantia de trabalho e renda, além do interesse de ajudar no empreendimento da família, mas nunca abandonou a vontade de trabalhar com literatura e estar entre os livros e seus leitores, um sonho que cultivou desde criança.

Com o tempo Túlio percebeu que os clientes da borracharia tinham o costume de esperar os serviços serem realizados lendo o jornal do dia, oferecido por Seu Joaquim. Com isso, pensou em colocar alguns livros literários junto com o jornal, como mais uma opção de leitura para os clientes. Com o passar do tempo, ao observar a boa aceitação da ideia, Túlio reservou um cantinho da borracharia e colocou uma estante com mais livros; a partir daí, o espaço foi crescendo e se tornando conhecido pelas pessoas da comunidade. Túlio ficou mais empolgado, fez contato com a biblioteca pública da cidade e recebeu a primeira doação de livros. O espaço começou a se parecer com uma biblioteca de verdade e ganhou um nome: Borrachalioteca, uma simples aglutinação das palavras “borracharia” e “biblioteca”. Corroborando com a afirmação de Elisa Machado (2008) de que a biblioteca comunitária é fundamentada a partir de um projeto político e social, a Borrachalioteca se tornou uma biblioteca comunitária com o objetivo de levar a leitura literária para a comunidade em torno da borracharia, ao mesmo tempo em que passou a atuar na luta por uma política pública de direito à leitura e ao livro (MACHADO, 2008, p. 62).

Com a ajuda de algumas pessoas da comunidade e alguns amigos, Túlio, por meio da Borrachaloteca, começou a desenvolver ações de fomento à leitura literária pela cidade. A primeira iniciativa de crescimento da biblioteca aconteceu em 2007, quando ela participou do prêmio Viva Leitura, uma iniciativa do Ministério da Cultura que tinha o objetivo de premiar, fomentar e reconhecer as melhores experiências de promoção à leitura em todo o Brasil. Com o projeto “Borrachaloteca – um jeito diferente de ler o mundo”, a instituição recebeu como prêmio o valor de R\$ 25 mil reais, que foram investidos em melhoria do espaço físico e compras de livros para manutenção do acervo literário.

Em 2013, a Borrachaloteca passou a integrar a Rede de Leitura “Sou de Minas, Uai?”, um coletivo de bibliotecas comunitárias que atua em Belo Horizonte e em três cidades da região metropolitana: Betim, Sabará e Santa Luzia. Iniciou suas atividades em 2009 com a participação, por meio de um projeto, do Programa Prazer em Ler (PPL), uma iniciativa do Instituto C&A cujo objetivo é promover a formação de leitores e desenvolver o gosto pela leitura por meio de ações continuadas e sustentáveis. Para desenvolver o programa, lançou-se um edital para participação de projetos articulados com agentes envolvidos com a leitura em todo o Brasil. A metodologia de trabalho do PPL buscou integrar e potencializar as instituições envolvidas em quatro eixos: espaço de leitura, acervo literário, mediação de leitura e gestão da instituição. Com isso, a Borrachaloteca, como as demais bibliotecas comunitárias do coletivo, passou a ter o apoio técnico e financeiro do Instituto C&A por meio do Programa Prazer em Ler. Esse apoio financeiro passou a ser a garantia da sobrevivência da Borrachaloteca como instituição, bem como a continuidade dos projetos sociais de fomento à leitura. A partir de 2017, em um novo ciclo do PPL, o coletivo se transformou em uma rede local de leitura, hoje com oito bibliotecas comunitárias, e passou a fazer parte da Rede Nacional de Bibliotecas Comunitárias (RNBC¹), entidade que atua em nível nacional com 10 redes locais e 115 bibliotecas comunitárias de vários estados do Brasil,

¹ Entidade criada em 2015 que atua em nível nacional com 10 redes locais e 115 bibliotecas comunitárias nos estados do Pará, Maranhão, Ceará, Pernambuco, Bahia, Minas Gerais, São Paulo, Rio Grande do Sul e Rio de Janeiro. Com forte vínculo político e social, a RNBC trabalha com o compromisso de crescer, articulando com outras bibliotecas comunitárias na luta pela garantia do direito à leitura, ao livro, à literatura e à biblioteca.

promovendo ações sociais e políticas pela garantia do direito à leitura, ao livro, à literatura e à biblioteca. Em 2018 o Programa Prazer em Ler passou a contar com a parceria do Itaú Social, além do Instituto C&A, na continuidade do projeto de apoio técnico e financeiro às bibliotecas comunitárias, que garantem a sustentabilidade das ações desenvolvidas pelas bibliotecas que fazem parte do coletivo “Sou de Minas, Uai”.

Nesse processo de desenvolvimento institucional, a Borrachaloteca foi se consolidando como uma biblioteca comunitária que oferece à população sabarense o acesso à leitura literária também por meio do seu acervo, que hoje conta com aproximadamente 3.500 títulos.

Apesar da afirmação de Regina Dalcastagnè (2016) de que a periferia é o espaço dos excluídos, daqueles que dificilmente têm acesso às posições sociais mais privilegiadas, seja no Estado, no mercado ou na mídia, a criação inusitada e as atividades que ela realiza na cidade em prol do fomento à leitura são os principais fatores que fazem dela uma biblioteca que gera atenção e prestígio da comunidade, da mídia e dos estudiosos do assunto.

A Borrachaloteca trabalha com empréstimos de livros, pesquisa escolar, organização de eventos literários para vários grupos da comunidade, contação de histórias, mediação de leitura, visitas guiadas, lançamento de livros, eventos com autores, ilustradores e outros personagens importantes no cenário da produção literária de Minas Gerais e do Brasil.

As cinco particularidades que caracterizam uma biblioteca comunitária

São vários os conceitos que encontramos para designar o que seja uma biblioteca comunitária. Trata-se de um tipo de biblioteca que apresenta características peculiares e diferentes dos outros tipos de bibliotecas, até mesmo da biblioteca pública. Adotaremos aqui a definição de biblioteca comunitária elaborada por Elisa Machado (2008) para a caracterização da Borrachaloteca: um projeto social que tem por objetivo estabelecer-se como uma entidade autônoma, sem vínculo direto com instituições governamentais, articulada com as instâncias públicas e privadas locais, liderada por um grupo organizado de pessoas, com o objetivo comum de ampliar o acesso da comunidade à informação, à

leitura e ao livro, com vistas a sua emancipação social. Partindo desse conceito de biblioteca comunitária, a Borrachaloteca difere ainda das outras bibliotecas comunitárias; trata-se de uma instituição cultural que nasceu dentro de uma borracharia, local que, tradicionalmente, pouco tem a ver com cultura, livros e leitura.

Colocaremos em evidência, para a caracterização da Borrachaloteca, cinco particularidades que distinguem a proposta de uma biblioteca comunitária como um outro tipo de biblioteca, elaboradas por Elisa Machado (2008). São elas: a) a forma de constituição: são bibliotecas criadas efetivamente pela e não para a comunidade, como resultado de uma ação cultural; b) a perspectiva comum do grupo em torno do combate à exclusão informacional como forma de luta pela igualdade e justiça social; c) o processo de articulação local e o forte vínculo com a comunidade; d) a referência espacial: estão, em geral, localizadas em regiões periféricas; e) o fato de não serem instituições governamentais, ou com vinculação direta aos Municípios, Estados ou Federação (MACHADO, 2008, p. 60-61).

A constituição de uma biblioteca comunitária

A Borrachaloteca foi criada dentro da borracharia do Seu Joaquim Damascena, no bairro Caieira, por uma vontade pessoal do filho do Seu Joaquim em aproximar as pessoas da comunidade da literatura por meio dos livros. A partir disso, Túlio Damascena convidou alguns amigos e pessoas da comunidade para dar vida ao que seria, mais tarde, uma biblioteca comunitária. Conversaram sobre o projeto e foram atrás de quem poderia contribuir com duas iniciativas fundamentais: doar bons livros de literatura para iniciar o projeto e uma estante para organizar esses livros. Depois reuniram-se para discutir sobre ações que seriam desenvolvidos pela Borrachaloteca como um ponto de cultura, bem como a divulgação do espaço para a comunidade. A primeira divulgação foi a chamada comunicação boca a boca entre os amigos e vizinhos do grupo, convidando-os para conhecerem a biblioteca e participarem de uma roda de conversa. Para Fernandez, Machado e Rosa (2017), ao caracterizar uma biblioteca utilizando-se o adjetivo “comunitária”, no contexto brasileiro, é inevitável a associação dessa instituição com movimentos sociais e a educação popular (FERNANDEZ, MACHADO e ROSA, 2017, p. 33).

Assim, o desenvolvimento da Borrachaloteca aconteceu a partir dessa intenção social do Túlio. Com a ajuda do grupo de amigos, a biblioteca foi se tornando conhecida em quase toda a cidade de Sabará, principalmente nas regiões periféricas, pois era onde as pessoas envolvidas com o projeto moravam. A primeira contribuição foi a doação de setenta livros de literatura brasileira, feita pela biblioteca pública da cidade. Depois vieram outras doações e, a partir de um acervo de livros considerável, Túlio iniciou as atividades de leitura mediada na sede da Borrachaloteca, nas escolas e nos espaços públicos da histórica Sabará.

Um grupo unido para combater a exclusão informacional

Para falar de referência espacial das bibliotecas comunitárias, temos que buscar o conceito de bibliotecas comunitárias elaborado por Machado (2008):

um projeto social que tem por objetivo estabelecer-se como uma entidade autônoma, sem vínculo direto com instituições governamentais, articuladas com as instâncias públicas e privadas locais, lideradas por um grupo organizado de pessoas, com o objetivo comum de ampliar o acesso da comunidade à informação, à leitura e ao livro, com vistas a sua emancipação social. (MACHADO, 2008, p. 64)

A partir desse conceito, podemos afirmar que a proposta de uma biblioteca comunitária é combater a exclusão informacional da comunidade onde está inserida por meio de atividades que aproximem as pessoas do livro e das ações de fomento à leitura literária.

A ideia de levar cultura e informação por meio dos livros deixou de ser apenas do Túlio Damascena e virou um sonho de várias pessoas. Além dos amigos, moradores da comunidade aproximaram-se da Borrachaloteca para conhecer melhor o projeto. Muitos chegaram para doar mais livros, inclusive novos; outros, que vieram para buscar boas histórias através dos livros, foram os primeiros usuários da biblioteca que levaram os livros emprestados para casa. Uma característica das bibliotecas comunitárias é o processo de empréstimo mais democrático, simplificado. As pessoas levam até quinze livros emprestados e as anotações são feitas num caderno comum, sem muita formalidade, com o prazo de vinte dias para devolução. Como consequência, as pessoas passaram a frequentar a Borrachaloteca em busca de uma indicação de leitura, com o objetivo de conhecer mais sobre os autores

e até mesmo para solicitar ajuda nas pesquisas escolares.

Identificamos um período de desenvolvimento da Borrachaliooteca como projeto social entre 2002 e 2007, com atividades de promoção da leitura literária no território da cidade de Sabará em favor da justiça social para garantir o direito ao livro, à leitura e à literatura. Os empréstimos de livros com indicações, as mediações de leituras, feitas tanto na sede da Borrachaliooteca como em escolas, praças e outros lugares; a organização de eventos literários, encontros com autores e ilustradores, oficinas de literatura de cordel, de desenhos em xilogravura e palestras e seminários sobre livros e leitura foram ações que contribuíram para a emancipação cultural dos moradores das comunidades em torno da Biblioteca (HONORATO et al., 2018, p. 77).

A primeira iniciativa de crescimento da Borrachaliooteca aconteceu em 2007, quando ela participou do prêmio Viva Leitura. Em 2013 ganhou mais força e representatividade quando passou a fazer parte do coletivo de bibliotecas “Sou de Minas, Uai?” e passou a atuar junto às outras sete bibliotecas da rede, numa parceria em que a colaboração é palavra-chave para os trabalhos de mobilização em defesa do direito à leitura. Com isso, passou a fazer parte do PPL, que iniciou-se com uma ação educacional do Instituto C&A e, a partir de 2018, passou a contar com a parceria do Itaú Cultural, que é fundamental para a continuidade do trabalho e a manutenção das bibliotecas comunitárias: pagamento de aluguel do espaço físico, água, luz, remuneração da equipe e outros gastos (FERNANDEZ, MACHADO e ROSA, 2018, p. 130).

A participação da Rede de Leitura “Sou de Minas, Uai?” na Rede Nacional de Bibliotecas Comunitárias – RNBC, a partir de 2017, foi outro fator que contribuiu muito para os projetos comuns do grupo, pois ela tem integrantes que participam em todos os grupos de trabalho da RNBC. Assim, o grupo passa a atuar nacionalmente nas questões da formação de leitores e na participação política que rege as bibliotecas comunitárias.

Articulação e vínculo com a comunidade

Uma biblioteca comunitária é diferente de outros tipos de bibliotecas em vários aspectos. Uma das características é ser uma biblioteca viva, um espaço caracterizado pela receptividade; recebe-se e acolhe-se quem chegar, como chegar. As portas estão sempre abertas para as

peças, com livre acesso para visitar as estantes, chegar perto e pegar um livro, ouvir uma história, conversar com as pessoas. Embora a biblioteca comunitária se aproxime muito da biblioteca pública, ela se diferencia no atendimento público devido ao vínculo que a instituição social estabelece com a comunidade. As pessoas se sentem parte da biblioteca. Tanto que, por uma opção da Rede Nacional de Bibliotecas Comunitárias – RNBC, as bibliotecas comunitárias utilizam o termo *interagentes* para designar seu público, leitor ou usuário, pois reconhecem nessas pessoas uma relação mais efetiva e mais dialógica no cotidiano das bibliotecas (FERNANDEZ, MACHADO e ROSA, 2018, p. 67). São mais que públicos porque fazem parte da biblioteca; são mais que leitores, porque a leitura é uma das atividades desenvolvidas e existem outras formas de interação por meio das artes e outras linguagens; são mais que usuários, porque muitos oferecem voluntariamente o seu trabalho e participam ativamente nas iniciativas de formação profissional nas bibliotecas comunitárias.

A importância de ter um forte trabalho de articulação local é conhecer a necessidade real da comunidade para oferecer, dentro da proposta do projeto social de uma biblioteca comunitária, ações voltadas ao fomento à leitura que possam mobilizar as pessoas para atuarem ativamente nas bibliotecas.

A Borrachaloteca atua com a comunidade desde a sua criação. As ações desenvolvidas durante todo o ano são, em sua maioria, focadas na formação de leitores. A preocupação com a atualização e catalogação do acervo literário para a oferta dos empréstimos de livros e a análise do impacto das mediações de leitura realizadas para alunos do ensino público na sede da biblioteca são estratégias importantes para o fomento à leitura literária na cidade de Sabará. A realização da Festa Literária de Sabará (FLIS) é uma contribuição da Borrachaloteca para comemorar, junto com toda a comunidade sabarense, a difusão da literatura como um direito humano para o fomento à leitura literária na cidade.

Biblioteca comunitária é na periferia

Segundo Fernandez, Machado e Rosa (2018), a maioria das bibliotecas comunitárias encontra-se em áreas urbanas especialmente nas periferias, ou seja, em áreas com escassez de serviços públicos de qualidade

e marcadas por todo tipo de vulnerabilidade. Em algumas zonas vulneráveis e de muito conflito, a biblioteca é o único espaço cultural que as pessoas têm para frequentar (FERNANDEZ, MACHADO e ROSA, 2018, p. 40 e 42).

Uma pesquisa intitulada “Bibliotecas Comunitárias no Brasil: impactos na formação de leitores” foi publicada no livro *O Brasil que lê: bibliotecas comunitárias e resistência cultural na formação de leitores* com muitas contribuições importantes para os trabalhos acadêmicos sobre as bibliotecas comunitárias a partir de um amplo estudo sobre eventos e práticas leitoras presentes nessas instituições. Esse trabalho discute o fato de que a maioria das bibliotecas comunitárias se encontra em zonas periféricas, locais de alta densidade demográfica, com elevados índices de pobreza, violência e outras formas de vulnerabilidade social (FERNANDEZ, MACHADO e ROSA, 2018, p. 40). Com base nesse dado e na constatação de que a Borrachaloteca foi criada dentro de uma borracharia de um bairro da periferia de Sabará, da própria comunidade e com o apoio dessa comunidade, o conceito de periferia postulado por Regina Dalcastagnè (2016) nos ajuda a perceber a importância dessa biblioteca na formação cultural da comunidade, pois ela busca aproximar os leitores da periferia aos livros, à leitura e à literatura. Para Dalcastagnè, a periferia é o espaço dos excluídos, daqueles que dificilmente têm acesso às posições sociais mais privilegiadas, seja no Estado, no mercado ou na mídia (DALCASTAGNÈ, 2016, p. 296).

As bibliotecas comunitárias são vistas pelos moradores das comunidades como uma estratégia para a melhoria da qualidade de vida a partir do acesso aos livros. Isso acontece com a Borrachaloteca. As pessoas que moram no entorno sentem que a presença da biblioteca, como instituição cultural, gera uma relação de pertencimento a um território privilegiado, ou seja, a Borrachaloteca se torna um espaço cultural importante e reconhecido pela sociedade (FERNANDEZ, MACHADO e ROSA, 2018, p. 45). Assim como afirma Lucía Tennina (2019), ao mostrar que a existência dos saraus nos bairros das periferias contribui para a autoestima dos moradores à medida que são reconhecidos como artefatos culturais influentes na vida da periferia, as bibliotecas comunitárias localizadas nas periferias também passam a ter essa representação na vida da comunidade, o que a autora chama de ressignificação do espaço “periferia” (TENNINA, 2019, p. 13).

Instituição sem vínculo governamental

Como vimos, as bibliotecas comunitárias são instituições autônomas, criadas a partir de um projeto social, de uma vontade pessoal ou da reunião de um grupo de pessoas que defendem o acesso ao livro, à leitura, à literatura e à biblioteca como um direito humano. Diferentemente de outros tipos de biblioteca, principalmente a biblioteca pública, as comunitárias não são instituições governamentais e não têm vínculos com Municípios, Estados ou Federação. Em resumo, não recebem nenhum incentivo financeiro do governo e, para sustentar os seus projetos, recorrem a editais de participação pública em busca de verbas para custear suas atividades.

Além da participação em editais, muitas bibliotecas comunitárias fazem parcerias com o poder público ou privado a fim de angariar recursos financeiros para viabilizar as ações de fomento à leitura. Essas parcerias que geram sustentabilidade para as bibliotecas comunitárias são chamadas de “estratégia de enraizamento” (FERNANDEZ, MACHADO e ROSA, 2018, p. 130). As bibliotecas que fazem parte do Projeto Prazer em Ler recebem recursos financeiros que garantem a continuidade de suas atividades. Esse é o caso da Borrachaloteca, que atua em rede com mais sete bibliotecas no coletivo “Sou de Minas, Uai?”.

Segundo as mesmas autoras, o trabalho em rede também pode ser entendido como uma “estratégia de enraizamento”, pois unidas elas se fortalecem e conseguem ampliar o campo de ação por meio da cooperação, formulando projetos coletivos e angariando o acesso a recursos oferecidos pela iniciativa privada. Mas existem também as instituições que precisam recorrer a outros movimentos em busca de verba, como realização de festas, bingos, rifas e mutirões para manutenção do espaço e do acervo (FERNANDEZ, MACHADO e ROSA, 2018, p. 131).

Considerações finais

Uma borracharia ou uma biblioteca? A Borrachaloteca é uma biblioteca comunitária e, segundo Machado (2008), apresenta as cinco particularidades que caracterizam esse tipo de biblioteca. Foi criada dentro de uma borracharia a partir da ideia de uma pessoa que sempre sonhou viver entre livros e literatura. Embora tenha surgido na periferia da cidade de Sabará, em Minas Gerais, alcançou evidência no meio literá-

rio por meio das atividades que desenvolve na comunidade em prol do fomento à leitura literária.

Dentro de uma cultura marginal, a Borrachaloteca foi constituída a partir da vontade da comunidade. Uma pessoa da comunidade se reuniu com mais pessoas da comunidade e, juntas, construíram um projeto para oferecer o acesso ao livro e à literatura por meio de atividades que fomentam a leitura literária. Criou-se uma biblioteca viva, de portas abertas e que recebe todas as pessoas que querem conhecer livros, fazer leituras, ouvir histórias e também fazer histórias. A Borrachaloteca é uma instituição viva porque se articula com a comunidade por meio da percepção de demandas e organização de eventos literários. É um espaço agradável que, embora esteja localizado no bairro Caieira, distante do centro histórico, atrai visitantes e pessoas que querem conhecer melhor o projeto e muitos acabam fazendo parte da biblioteca nas mediações de leitura. Mesmo sem verba governamental, busca a sua sustentabilidade por meio do Programa Prazer em Ler, da participação em editais públicos e da parceria com a iniciativa pública e privada para garantir a continuidade dos seus projetos.

Referências bibliográficas

DALCASTAGNÈ, Regina. Lucía Tennina, Mário Medeiros, Érica Peçanha e Ingrid Hapke – Polifonias marginais. *Estudos de Literatura Brasileira Contemporânea*, Rio de Janeiro, n. 48, p. 295-298, maio-ago. 2016.

FERNANDES, Cida; MACHADO, Elisa; ROSA, Ester. *O Brasil que lê: bibliotecas comunitárias e resistência cultural na formação de leitores*. Olinda: CCLF, 2018.

HONORATO, Carlos et al. *Expedições leituras. Tesouros das bibliotecas comunitárias no Brasil*. Belo Horizonte: Instituto C&A; Itáu Cultural, 2018.

MACHADO, Elisa C. *Bibliotecas comunitárias como prática social no Brasil*. 2008. 184f. Tese (Doutorado em Ciência da Informação) – Programa de Pós-Graduação em Ciência da Informação, Universidade de São Paulo, 2008.

RNBC. Rede Nacional de Bibliotecas Comunitárias. Disponível em: <<https://www.rnbc.org.br/p/conheca-rnbc.html>>. Acesso em: 17 jan. 2020.

SOU DE MINAS, UAI. Rede de Leitura. Disponível em: <<https://www.soudeminasuai.com/>>. Acesso em: 17 jan. 2020.

TENNINA, Lucía. Saraus das periferias de São Paulo: poesia entre tragos, silêncios e aplausos. *Estudos de Literatura Brasileira Contemporânea*, n. 42, p. 11-28, 2013. Disponível em: <<http://ref.scielo.org/rbw7vj>>. Acesso em: 02 jun. 2019.



IMPRESSO EM CIRCULAÇÃO: UM HISTÓRICO DAS FEIRAS DE PUBLICAÇÕES INDEPENDENTES DE BELO HORIZONTE, MINAS GERAIS (2010-2017)

Flávia Denise de Magalhães

Considerações iniciais

Fim dos anos 2010 e a capital mineira vive um momento de crescente efervescência do campo editorial dito “independente”. Dada a informalidade, uma das marcas desse tipo de produção editorial, registrar o momento com seus diferentes agentes e espaços pode ser desafiador. Ainda assim, é possível apontar indícios que dão a dimensão do que ocorre. A autopublicação, por exemplo, está em alta. Mais precisamente, em uma alta de 194% na comparação entre 2005 e 2017¹ (ISBN). A obra publicada sem casa editorial é reconhecida pelas instâncias legitimadoras brasileiras, a exemplo da entrega do prestigioso Livro do Ano (2018) do prêmio Jabuti para *À cidade*, do poeta cearense Mailson Furtado (CBL). Um grupo de casas editoriais de pequeno porte, que tomam para si o adjetivo “independente”, é considerado uma das entidades centrais nas discussões sobre livro e literatura no país, como ocorre com a Liga Brasileira de Editoras (Libre).

Esses exemplos do desenvolvimento da parcela do campo que se declara “independente” ocorre porque há interesse em que locais de legitimação para esse tipo de produção editorial existam. Isso porque, como escreve Bourdieu:

O produtor do valor da obra de arte não é o artista, mas o campo de produção enquanto universo de crença que produz o valor da obra de arte como fetiche ao produzir a crença no poder criador do artista. (BOURDIEU, 1996, p. 259)

¹ No Brasil, o número de editores Pessoa Física que pediram um prefixo editorial à Agência Brasileira ISBN para publicar sua própria obra foi de 960 em 2005 para 1.865 em 2017, um aumento de 194%. No mesmo período, o número de editores Pessoa Jurídica cadastrados foi de 844 para 1.362, um aumento de 161% (ISBN).

Para além dos indícios citados, outra forma de dimensionar o campo independente é a observação das feiras de publicações independentes. Com mesas de exposição a preços baixos ou simbólicos, elas constituem um raro momento em que a produção independente é tornada visível para aqueles não iniciados no campo. Em âmbito nacional, as raras pesquisas encontradas sobre o tema apontam que a atual tendência começa (ou começam a ser registradas, tornando-se visíveis) justamente com a iniciativa da Libre em montar sua própria feira do livro, criando um evento que não preterisse as editoras de pequeno porte aos “cantos do evento”, em locais de pouca circulação de potenciais compradores e leitores. O primeiro encontro foi articulado por Martha Ribas, em reação ao preço e às condições do estande na Bienal do Livro carioca, e por Camila Perlingeiro, Daniela Duarte, Isabel Bisker e Isabela Marcatti. Sucesso de público, a Primavera dos Livros deu origem à Liga Brasileira de Editoras (Libre) em 2002. O evento ocorre sem frequência fixa (além da feira anual no Rio de Janeiro), o que pode significar que ocorre várias vezes ao ano, em diversas cidades brasileiras, com grupos de 40 a 200 casas editoriais.

Além do Rio de Janeiro, que assume posição de destaque graças à Libre, outras cidades brasileiras apresentam feiras de publicações. O pesquisador paulista José de Souza Muniz Jr. fez o trabalho de resgate da história das feiras de publicações independentes de São Paulo, traçando um panorama daquelas que ele considera serem as principais da capital paulista entre 2009 e 2015. Elas são: (1) Feira de Arte Impressa Tijuana, surgida em 2009 e a mais antiga das feiras paulistanas atuais, ocorre inicialmente na galeria Vermelho, por iniciativa de Eduardo Brandão; (2) Feira Plana, fundada em 2013 por Bia Bittencourt, era considerada a “principal e maior feira de publicações ‘independentes’ do Brasil da atualidade” (MUNIZ JR., 2017, p. 4). Foi inspirada na NY Art Book Fair, do MoMA, em Nova York; (3) Feira do SESC-SP, que começou em 2012, como parte da Ocupação Pompeia. A partir da terceira edição, em 2014, a feira que começou com 15 publicações cresceu e, na edição de 2015, já com o nome de Aversa, recebeu 53 expositores; (4) Ugra Zine Fest, fundada em 2011 por iniciativa de Douglas Utescher e Daniela Utescher no espaço Impróprio e na galeria Concreto; (5) Feira Miolos, que começou em 2014, na biblioteca Mário de Andrade, organizada pela editora Lote 42, dirigida por três jornalistas: João Varella, Thiago Blumenthal e Cecília Arbolave.

Em outras cidades brasileiras, existem feiras como a PÃODE-FORMA e a Pipoca Press, no Rio de Janeiro; Parque Gráfico e Flamboiã, em Florianópolis; Parada Gráfica, em Porto Alegre; a Grampo e a Fósforo, em Curitiba; a Tabuão, em Salvador; feira Cria, em Recife; e a Dente, a Ladeira e a e-cêntrica, em Brasília.

A história recente das feiras em Belo Horizonte

Apesar de inseridas em um cenário de crescimento gradual que ocorre no Brasil, as feiras de publicações de Belo Horizonte têm sua própria história. Em busca de efetuar um registro dessa evolução, foi feito um levantamento das feiras de publicações ocorridas na cidade, bem como das referências aos termos “independente” e “autopublicado” feitas por veículos de comunicação de Belo Horizonte. Após observar a baixa frequência das citações a esse tipo de evento nesses veículos, seguimos com a pesquisa no buscador online Google e na rede social Facebook de forma a encontrar os eventos desse tipo realizados na cidade. Por fim, realizamos entrevistas com pessoas identificadas como organizadoras desses eventos de forma a aprofundar a busca, encontrar novas referências a partir de indicações e confirmar os resultados encontrados.

A pesquisa foi iniciada no jornal diário *O Tempo*² e no jornal literário *Suplemento Literário de Minas Gerais*³ procurando registros de uso dos termos “feira”, “independente” e “publicações independentes”. No *Suplemento Literário de Minas Gerais*, apesar de haver poucas referências a feiras de publicações, pudemos observar o uso do termo “independente” em referência à edição e publicação independente⁴ no período entre 2006 e 2016⁵. Citamos algumas sem a pretensão de ter reunido todas as referências possíveis nessas edições.

² O jornal *O Tempo* é um jornal impresso publicado diariamente desde 1996, com circulação no estado de Minas Gerais. Seu caderno de cultura, “Magazine”, faz uma cobertura das atividades culturais de Belo Horizonte.

³ O jornal *Suplemento Literário de Minas Gerais* é publicado desde 1966. É totalmente dedicado à literatura, publicando poemas e contos, além de ensaios e entrevistas com autores e atores dos campos editorial e literário.

⁴ O termo “independente” é usado com frequência maior do que a citada aqui no *Suplemento Literário de Minas Gerais*, mas em referência à independência do Brasil.

⁵ O período foi estipulado porque as edições entre 2006 e 2016 estão disponíveis para pesquisa online no site da Superintendência de Bibliotecas Públicas e Suplemento Literário de Minas Gerais.

Ao fazer um panorama da produção de livros para crianças e adolescentes no Brasil para a edição de outubro de 2007 do *Suplemento Literário de Minas Gerais*, Ninfa Parreiras cita as feiras e bienais, que “têm se expandido pelo território nacional” como um “grande incentivo à produção editorial”. A “produção independente” é citada em 2013, quando Carlos Felipe Moisés faz um panorama da poesia contemporânea brasileira e reconhece o “notável crescimento da nossa produção poética nos últimos 10 ou 15 anos” (MOISÉS, 2013, p. 30).

Affonso Romano de Sant’anna, no texto “50 anos de poesia e/ou as ilusões perdidas”, publicado no *Suplemento Literário de Minas Gerais* de Novembro/Dezembro de 2013, discorre sobre a poesia marginal e escreve que, “a partir de 1970, alguns eventos e [sic] ajudaram a parir algo novo” (SANT’ANNA, 2013, p. 34). Entre eles estão as Expoesias, ocorridas no Rio, em Curitiba e em Nova Friburgo, reunindo mais de 600 poetas; a Poemação, ocorrida no Museu de Arte Moderna do Rio, coordenada por Carlos Henrique Escobar; e a 1ª Feira Paulista de Poesia e Arte no Teatro Municipal (novembro de 1976). Nesse mesmo texto, o autor dimensiona haver “mais de 80 feiras de livro pelo país” (SANT’ANNA, 2013, p. 36).

Já no jornal diário *O Tempo*, cujo arquivo foi disponibilizado para esta pesquisa, é possível averiguar um número maior de referências específicas ao termo “publicações independentes” em referência a feiras que tenham ocorrido em Belo Horizonte. As primeiras menções datam de 1997, ano seguinte ao de lançamento do periódico mineiro. Em 15 de julho de 1997, é feita a primeira menção com a publicação de uma nota anunciando que dos dias 18 a 27 daquele mês ocorreria o Zine Mutante – Encontro das Culturas Independentes, no Centro Cultural Banco do Brasil, no Rio de Janeiro. No mês seguinte, reportagem de Daniel Barbosa declara que “Belo Horizonte firma-se a cada dia como um dos mais importantes pólos de produção de histórias em quadrinhos no país” (BARBOSA, 1997a, p. 3) e chama a atenção do leitor para “publicações independentes de renome, como *Solar*, *Graffite* e *Legenda*, além da então recém-lançada *Caliban*” (BARBOSA, 1997a, p. 3). Em outubro daquele ano, o jornal trazia o texto “Bienal discute as edições independentes”, de Pablo Pires, sobre o debate “O Rumo dos

Editores Independentes no Brasil”, que ocorreria na 3ª Bienal Internacional de Quadrinhos⁶.

Averiguamos, com curiosidade, que entre 1997 e 2014 não houve menções a publicações independentes ou feiras de publicações independentes nas páginas do periódico, o que nos leva a concluir que, a não ser que tenha havido uma decisão editorial de manter o independente fora de suas páginas, a cena tenha retraído. Em 2014, foram feitas duas menções à produção independente. A primeira, em 14 de junho, é o texto, sem assinatura, sobre o projeto Variedades Literárias, que, ainda sem usar o termo “feira”, iria reunir, entre 16 e 22 de junho, a produção independente no Galpão Cine Horto⁷. A segunda menção é sobre o mesmo evento. Em matéria de página inteira publicada em 22 de junho, o repórter Gustavo Rocha começa o texto declarando:

Um mercado editorial paralelo se avulta e cresce com o desejo de mais e mais autores mostrarem seu trabalho e também com o surgimento de editoras menores que deem suporte e estabeleçam relações mais diretas – entre autores, editoras e leitores – que aquelas propostas pelas grandes editoras. (ROCHA, 2014, p. 3)

As menções se intensificaram em 2015, quando foram veiculadas cinco matérias sobre as publicações independentes em 25 de janeiro, 18 de abril, 11 de outubro, 14 de novembro e 20 de dezembro, sendo que as publicações de janeiro e outubro são capas de edições de domingo do “Magazine”, caderno de cultura de *O Tempo*, e ocupam, além da capa, duas páginas cada uma e são sobre o “trunfo dos independentes” e “a efervescência das feiras literárias”, respectivamente. Na matéria assinada por Carlos Andrei Siquara, o foco é a produção artesanal, apesar de haver uma percepção do aumento das feiras independentes no país:

Para Caio Otta, que mantém ao lado da artista visual Ana Rocha a plataforma Polvilho – pioneira na realização de feiras de livros independentes em Belo Horizonte –, o ano passado [2014] marcou um momento relevante para esse tipo de publicação. A seu ver, houve um avanço na organização, e profissionais se uniram ainda mais para realizar outros eventos que vêm ampliando a possibilidade de encontros entre públi-

⁶ Essa seria a última edição da Bienal. Em 1999, surgiu o Festival Internacional de Quadrinhos (FIQ), evento inspirado na Bienal.

⁷ Espaço de Belo Horizonte dedicado à pesquisa e memória do teatro.

co, autores e editores de livros. “Não só em Belo Horizonte, mas em várias cidades, como Rio de Janeiro, São Paulo, e em outras fora desse eixo também, se nota isso. É algo crescente e estratégico, revela a necessidade de busca por uma atuação alternativa, já que nos posicionamos de uma forma diferente do universo editorial convencional”, acrescenta Caio Otta. (SIQUARA, 2015, p. 6)

Já no texto publicado no fim daquele ano, com assinatura de Lucas Simões, o foco são as feiras de publicações da capital mineira, que o repórter classifica como efervescentes, listando as iniciativas que ocorriam em Belo Horizonte.

Se entre 2007 e 2009 começaram a acontecer movimentos dispersos em feiras esporádicas, no Mercado Novo e no viaduto Santa Tereza, por exemplo, hoje, pelo menos cinco feiras voltadas a essas publicações têm ganhado espaço, público e reconhecimento [...]. Entre elas, chamaram atenção as primeiras edições da Feira de Publicações e Artes Gráficas do Museu Mineiro, Feira de Publicações Independentes do Galpão Cine Horto e Feira Elástica – todas realizadas em caráter inédito, neste ano, e com pretensão de acontecerem anualmente. (SIMÕES, 2015, p. 6)

Ele ainda menciona a Faísca/Mercado Gráfico como uma das pioneiras do nicho por ser a “primeira feira periódica da cidade”. A última menção sobre os independentes no jornal *O Tempo* até outubro de 2017 ocorreu em dezembro de 2015, quando Lucas Simões entrevista a presidente da Câmara Mineira do Livro, Rosana Mont’Alverne, e pede que ela avalie as produções regionais contemporâneas. Ela responde:

[...] hoje temos uma situação bem diferente da que tínhamos há dez, 15 anos atrás. E um dos principais pontos que precisamos ressaltar são as editoras. Das 77 editoras que estão presentes no Estado hoje, 56 estão instaladas em Belo Horizonte e esse número é crucial para as publicações que temos conseguido ter por ano, pelo menos na capital. Mas um fator importante tem sido as publicações independentes. As publicações autônomas nem sempre são contabilizadas como as de grandes editoras. Isso seria um baque no mercado. (MONT’ALVERNE, 2015, p. 5)

Ainda em 2017, surgem textos da autora desta dissertação, que era colunista do jornal *O Tempo*, sobre a cena de publicações independentes de Belo Horizonte, que já era objeto desta pesquisa. Em 2 de

outubro de 2017 foi publicado “Primor gráfico”, sobre edições bem-acabadas, com citação às feiras Faisca e Textura, locais em que essas encadernações poderiam ser encontradas. Em 20 de novembro de 2017, foi publicada “Publicações independentes ganham sede”, sobre a criação da Fanzinoteca Faisca, seção da biblioteca da Usina de Cultura dedicada a publicações independentes e artesanais.

A partir das informações coletadas nesses periódicos, fizemos uma busca no Google e na rede social Facebook a procura de registros dessas feiras. Com as informações, criamos um quadro das feiras de publicações independentes de Belo Horizonte. Foi com esse quadro em mãos que buscamos fazer entrevistas com pessoas identificadas como agentes relevantes desse momento de efervescência das feiras de publicações independentes de Belo Horizonte. Nessas entrevistas, buscamos entender as condições em que as primeiras feiras dessa história recente da cidade foram criadas. Foram entrevistados João Perdigão, idealizador da revista *A Zica* e organizador daquela que foi identificada como a primeira feira de publicações desse histórico recente; Afonso Andrade, organizador do Festival Internacional de Quadrinhos (FIQ); Anna Rocha, editora da Polvilho e organizadora de feiras de publicações da cidade; Jão e Helen Murta, organizadores da Faisca/Mercado Gráfico; e Wallison Gontijo, Elza Silveira e Lucas Brandão, idealizadores da Textura: pequena feira de impressões e literatura.

O pontapé inicial da história recente de feiras de publicações em Belo Horizonte parece ter sido a *Semanária*⁸ - Semana das Artes Gráficas, evento idealizado por Brígida Campbell. Inserido na lógica de poucos registros, não há informações disponíveis sobre as primeiras quatro edições da *Semanária*. No site oficial de sua idealizadora, o evento é citado em uma frase de sua biografia: “Organizadora da SEMANÁRIA - Semana de Arte Gráficas - evento anual da EBA_UFMG”. A quinta edição do evento ocorreu de 8 a 10 de novembro de 2010, no Espaço 104. Como o evento é apresentado como anual, podemos deduzir que o seu início ocorre em 2006.

⁸ Esta pesquisa contactou a idealizadora Brígida Campbell com um pedido de informações sobre o evento e recebeu endereço virtual [<https://semanaria.wordpress.com/>] como resposta. No blog, há informações a partir da 5ª edição do evento, ocorrida de 8 a 10 de novembro de 2010, no Espaço 104. Novas tentativas de contato não obtiveram resposta.

O ano em que o evento começa a ser registrado em um blog dedicado ao tema é o mesmo em que iniciativa similar (unindo impressão e artes) ocorre em Belo Horizonte. É o evento Vendendo Peixe, organizado por João Perdigão, entre outros, para o lançamento de *A Zica nº0*. Segundo Perdigão, o encontro de 2010 foi feito aos moldes de uma reunião anterior, também organizada por ele. O Kreu Krio ocorreu em 2008 paralelamente à Bienal Internacional do Graffiti. Com autorização para ocupar o Mercado Novo, localizado na região central da cidade, Perdigão reuniu artistas da cidade que usaram cavaletes políticos como telas para intervenções artísticas. Com a boa experiência, Perdigão propôs, dois anos depois, uma versão do evento voltada a publicações independentes para celebrar o lançamento de sua revista. Assim, foi organizado o Vendendo Peixe, uma mistura de festa (com venda de bebidas) com intervenção artística (os grafiteiros receberam autorização para pintar as paredes do terceiro andar do Mercado Novo⁹ e foram feitas performances) e lançamento de publicações (cerca de dez expositores). Logo após o evento, Perdigão publicou um texto resumindo o encontro:

Enfim, o peixe foi pescado. Depois de alguns meses com uma equipe cheia de vontade planejando a venda de algo imaterial num lugar esmo [sic.], o lucro foi enorme – e nada financeiro. Nisso, o mais importante foi que algo mudou o terceiro andar do Mercado Novo. Não que estivéssemos querendo fazer um evento simplesmente baladeiro, com as 300 pessoas mais legais de Belo Horizonte. Mas que deixasse sua presença marcada em quem esteve presente pela pancada – e a proposta era ser uma experiência nova que com todos os seus percalços, acabou se realizando muito bem. (PERDIGÃO, 2010)

Após o lançamento da revista, há um hiato de dois anos antes da feira de publicações seguinte, que ocorreu em setembro de 2012, no Parque Municipal Américo Renné Giannetti, durante a programação da Noite Branca, evento da Secretaria de Estado de Cultura, por meio da Fundação Clóvis Salgado. Em entrevista a esta pesquisa¹⁰, João Perdigão explica o pensamento do grupo na época:

⁹ Houve um mal-estar entre a produção do evento e os donos do Mercado Novo após o Vendendo Peixe, uma vez que o local foi transformado posteriormente em boate e os grafites, em decoração, explica Perdigão em entrevista para esta pesquisa: “A gente queria fazer um evento pra pintar o terceiro andar e ele autorizou, mal sabíamos nós que a gente tava sendo boi de piranha pra eles fazerem as boates lá”.

¹⁰ Depoimentos feitos em entrevista para esta pesquisa ou nos grupos focais desta pesquisa serão apresentados em itálico quando tiverem mais de quatro linhas.

João Perdigão: A feira da Noite Branca, quem organizou foi o Dereco [...] a partir disso que a gente criou o Kamelô Gráfico [...] a ideia era fazer feiras, como se diz, feira... [...] parasita. Tipo de [es]tar rolando um evento, a gente... pelo fato da Noite Branca ter sido um evento grande, a gente falou: “Ow, quando tiver acontecendo um evento grande, vamos fazer feira parasita...”

A partir da experiência na Noite Branca, surge o coletivo Kamelô Gráfico, composto por João Perdigão, Flaviana Lissan, Alexandre Rato e Clarice G. Lacerda. A proposta do grupo era fazer uma “feira de artes gráficas independente e itinerante”.

A iniciativa surgiu em Belo Horizonte em meados de 2011, com o objetivo de incentivar a circulação, divulgação e a troca de produções próprias do universo impresso: livros, revistas, zines, cadernos, cartazes, gravuras, estampas e até mesmo objetos e publicações usadas (sebo). Com uma proposta que vai além da obtenção de lucro, o Kamelô Gráfico busca estimular também um contexto de convivência e encontros entre diferentes produtores da cidade e o público interessado. Ou seja, além das barraquinhas, incentivamos que o público também leve suas coisas para poder trocar. A feira é aberta a produtores interessados em participar expondo seu trabalho, sendo cada um responsável por sua banca e vendas. (KAMELÔ GRÁFICO, 2013)

Em 2013, o número de feiras na cidade aumentou. Há o grupo do Kamelô Gráfico, que faz eventos na rua ou em parceria com outros eventos, mas há também outras iniciativas. Ana Rocha, editora da Polvilho, organizou sua primeira feira em agosto daquele ano em uma lógica parecida com a do Vendendo Peixe, ocorrido três anos antes, ou seja, de transformar um lançamento em feira. Ela explica como foi esse movimento em entrevista:

A primeira feira, que é de publicações independente, a gente fez... eu ainda trabalhava com meu antigo sócio, né, o Caio Otta, e a gente fez...no dia que estava encerrando uma exposição minha, que era das ilustrações originais do nosso segundo livro, que chamava Gênesis. Então a gente fez essa exposição com os originais no extinto Restaurante Popular, que era ali no Maletta. E, como uma coisa, assim, para encerrar a exposição e tal, a gente teve a ideia de fazer essa feira. 2013 estava bem no começo da editora [Polvilho] ainda, né. Ela nasceu em agosto de 2012. Então a gente tava começando a frequentar feiras e começando a entender um pouco isso e quisemos nos arriscar de fazer uma tentativa de fazer uma feira aqui.

Ainda em 2013, o grupo de João Perdigão levou a lógica da “feira parasita” para a porta de eventos com os quais eles não fizeram parceria, como o Festival Internacional de Quadrinhos (FIQ). Em novembro, fizeram o FIQ Aqui, que posteriormente viria a ser chamado de FIQ Fora, debaixo do viaduto de Santa Tereza, na porta da 8ª edição do FIQ, que ocorria na Serraria Souza Pinto. No fim daquele ano, a galeria Quartoamado ainda organizou uma série de feiras semanais, a Pernambuco.

A partir de 2014, os organizadores dessas iniciativas, que eram feitas sem muito contato uma com a outra, começaram a se unir para realizar feiras maiores. Assim surge, em maio de 2014, a Feira Gráfica, realizada pela Polvilho, da Ana Rocha; por A Zica, de João Perdigão; pelo cartunista Marcos Batista; e pelo Quartoamado, de Bernardo Biaçioni. João explica a aproximação dos grupos:

João Perdigão: A gente viu que eles [Polvilho] tiveram a manha e falaram: “Ow, a gente também já tem a manha, vamos fazer junto.” E o Quartoamado também entrou nessa até, na real. [...] [E o] Batista. Na época, ele não era oficialmente da Zica, mas ele tava pra entrar na Zica, então foi meio que nós três.

A primeira edição da parceria ocorreu no Edifício Maletta, onde Ana Rocha já havia organizado uma feira, mas as edições seguintes, cada uma com um nome diferente, mudaram de endereço, como explica Ana:

Ana Rocha: A gente não pôde mais fazer no Maletta, que a gente teve uns problemas lá com o síndico [...] Mas teve questões burocráticas lá e de brigas com o síndico mesmo. E a mudança de nome, eu acho que é uma confusão mesmo. Eu acho que a gente não sabia muito o que estava fazendo, né? Então na primeira feira teve um nome, que foi a feira de publicações independentes, que foi feita só pela Polvilho, depois a gente pensou nesse nome feira Gráfica.

Com a dinâmica das feiras de publicações independentes estabelecida, foram feitos vários eventos, cada um por um grupo ou por uma reunião de grupos diferentes, principalmente a partir de 2015, ano em que houve, além das feiras dos grupos que já citamos, iniciativas de alunos da Escola de Arquitetura da UFMG (Feira de Publicações Independentes Peixaria), da empresa de comunicação Pulo Comunicação e Arte (Faísca/Mercado Gráfico) e de instituições culturais da cidade, como o Museu Mineiro (1ª Feira de Publicações e Artes Gráficas do Museu Mineiro). Ainda nesse momento em que diversas iniciativas

surgiam e coexistiam, observamos a confluência de eventos de publicações em novembro daquele ano. Durante a 9ª edição do FIQ, que ocorria na Serraria Souza Pinto, havia dois eventos paralelos na porta do festival. Além do FIQ Fora, organizado pelas mesmas pessoas do FIQ Aqui, ocorreu a Faisca, que estava em seu primeiro ano.

Afonso Andrade: A gente trouxe a Faisca em 2015, ali pra frente da Serraria, numa parceria com eles... Por entender que é uma feira que se aproxima do Festival, né, no sentido de conteúdo, até. Muita gente de quadrinho, muito ilustrador participa da Faisca.

Essa situação, em que três eventos diferentes, organizados por grupos distintos, disputam um mesmo espaço e coexistem em paz mostra a potência das feiras de publicações de Belo Horizonte que, cinco anos antes, estavam apenas começando.

Em 20 de junho de 2015, estreia a Faisca/Mercado Gráfico, que nasce com uma proposta de periodicidade mensal que muda o perfil da cena de feiras de publicações independentes de Belo Horizonte. A feira foi criada por Helen Murta e João¹¹, que atribui a inspiração para o evento à 6ª edição do Festival Internacional de Quadrinhos¹², onde ele lançou a revista *Peiote*. A publicação era uma antologia de quadrinhos fantásticos reunindo autores brasileiros, de publicação independente, sob o selo Macacos Humanos Editorial. Durante os seis dias de outubro durante os quais o festival aconteceu, João vendeu a maior parte das revistas que havia levado. Foi quando o festival acabou e ele buscou, sem sucesso, locais nos quais pudesse voltar a ter o contato direto com o leitor visto no FIQ que ele percebeu a necessidade de a cidade de Belo Horizonte ter encontros de publicações independentes além do FIQ, que ocorre de dois em dois anos.

João: Em 2009, eu lancei uma revista no FIQ, Peiote o nome dela, e, na época, o FIQ era o único evento, nem tinha essas outras feiras. De dois em dois anos a gente tinha esse contato com o público e depois mais nada. Nessa época, eu lancei essa revista, ela vendeu bem, mas era uma coisa que eu tinha que esperar mais dois anos para vender o resto. Então eu comecei a ter essa ideia de uma feira que fosse periódica, mensal,

¹¹ João é nome artístico de João Felipe Gonçalves Ferreira. Nos referiremos a ele pelo nome com o qual prefere ser chamado, João.

¹² Ocorrido de 6 a 12 de outubro de 2009 no Palácio das Artes e no Parque Municipal Américo Renné Giannetti.

alguma coisa assim. Para ser uma coisa mais cotidiana, não ser esse evento bombástico igual o FIQ, assim, de venda para caramba, mas que a gente conseguisse ir desaguando mesmo essa produção.

No primeiro ano, a Faísca teve seis edições, sendo a maior parte intercalada por outras feiras de pequeno porte. A partir de 2016, a Faísca deixa de ser produzida com o apoio direto do BDMG Cultural e passa a receber recursos da Lei Municipal de Incentivo à Cultura¹³. Com a periodicidade mensal durante sua temporada¹⁴ o maior aporte de recursos e num momento em que o país entra em uma crise política e econômica, a feira se consolidou, até o fim de 2017, como referência em Belo Horizonte.

Ainda em 2017, as pessoas e os grupos responsáveis pelo início da cena de feiras de publicações em Belo Horizonte já não organizavam eventos próprios, o número de novas feiras de publicações parecia diminuir e a Faísca/Mercado Gráfico se firmava como um evento unificador de movimentos, uma vez que oferecia mensalmente um espaço aberto e gratuito. Era possível estar presente em uma feira sem encarar as dificuldades de organizá-la. É nesse cenário que surgiu a feira Textura. Mesmo com a diversidade de iniciativas locais, a inspiração para a criação da feira também se deve ao movimento de publicações em São Paulo e no Rio de Janeiro. Foi a partir da participação de Elza Silveira e Wallison Gontijo, casal proprietário da gráfica e editora Impressões de Minas, nesse tipo de evento que surge a inspiração de criar a feira Textura. E foi ao fazer uma parceria com Lucas Brandão, proprietário do Agosto Butiquim, local em que a feira poderia ocorrer, que o evento tornou-se possível.

Wallison Gontijo: A gente... aqui na Impressões de Minas, a gente já tava pensando em fazer algumas coisas de feira, a gente participa de feira fora daqui. São Paulo, Rio e tal. Aí a gente viu um pouco as experiências das feiras. Ah, vão pensar uma coisa em BH e tal. E vinha conversando com a Elza um tempo sobre isso. [...] Aí um dia a gente foi [...] [tomar] uma cerveja lá no Agosto. [...] E lá no Agosto já tem uma estrutura, tem um lugar de exposição de arte... O Lucas [Brandão, dono do bar]

¹³ O BDMG Cultural segue apoiando a feira, por meio da Lei Municipal de Incentivo à Cultura.

¹⁴ A cada ano, a Faísca abre uma “temporada”, durante a qual a feira ocorre mensalmente. De 2015 a 2017, ocorreram de seis a sete encontros por ano.

sempre esteve envolvido com essa coisa cultural de BH. E aí a gente, conversando e tal, falou: “Ô Lucas, vamos pensar uma feira junto aqui?”. [...] Aí o Lucas achou a ideia fantástica, comprou a ideia, falou: “Vamos fazer esse negócio?”.

Desde o início do movimento de organização da primeira edição da Textura, é possível observar que a feira foi pensada como um encontro de menores dimensões do que a Faísca (que foi frequentada por Elza e Wallison) e do que feiras de outras cidades.

Elza Silveira: Nossa ideia desde o início foi essa, né? Ser uma feira menor. Até pelo espaço que a gente tinha e tudo. E também por causa disso. Como a gente faz outras coisas, tinha que conciliar. Vamos fazer uma coisa que a gente dá conta de fazer.

Wallison Gontijo: Tem uma pegada muito singular a Textura também, que é essa coisa da literatura mesmo. [...] Até o nome, né? Textura, de texto, texturas.

Elza Silveira: Por isso chama... é... pequena feira de impressões e literatura. Porque a gente queria que as outras impressões também tivessem essa aproximação com a literatura.

Lucas Brandão: Exatamente.

Elza Silveira: [...] A Faísca, ela tem uma pegada muito mais das artes gráficas, do design, né? Papelaria... E a gente sentia falta de uma feira que tivesse mais editor independente.

Lucas Brandão: Que fosse mesmo focado na literatura mesmo. Na palavra, né? No texto.

O resultado prático dessa decisão é visto desde a primeira edição da feira, que ocorreu em 11 de março de 2017. A primeira comunicação visual da feira já usava aquele que seria o *slogan*, “pequena feira de impressões e literatura”, e elencava seis áreas de produtos que seriam exibidos no bar e na calçada em frente a ele: publicações independentes, papelaria artesanal, gravuras, moda, decoração e plantas ornamentais. É importante apontar que a Textura foi a primeira feira de publicações com um foco na literatura. As primeiras feiras organizadas em Belo Horizonte, como apontamos no Quadro 1, são feiras de publicações com temáticas variadas. A *Zica*, revista de João Perdigão, é uma revista de *cartoons* humorísticos, sem censura ou limites morais e editoriais. A Polvilho, editora de Ana Rocha, publica livros mais alinhados com

a proposta de um livro de artista ou poemas concretistas do que uma produção calcada no texto em si. A primeira feira que a Polvilho organizou, por exemplo, ocorre durante a exposição de ilustrações originais de um livro. A galeria Quartoamado tem, naturalmente, um foco nas artes plásticas. E a Faísca, criada a partir da experiência de Jão no FIQ vendendo a *Peiote*, uma coletânea de produções em quadrinhos, sempre teve a missão de reunir todo tipo de publicações, mas, como foi observado anteriormente, nem sempre com sucesso, principalmente na missão de reunir produtores das áreas de quadrinhos e de literatura. A Textura é a única feira encontrada em nossas pesquisas cuja proposta é abrir espaço para quem publica literatura de forma independente.

QUADRO 1 - Feiras de publicações independentes em Belo Horizonte (2010-2017).
Fonte: Elaborado pela autora.

Data	Feira	Organizador¹⁵	Local
2010			
18/09	Vendendo Peixe	<i>A Zica</i>	Mercado Novo
8-10/11	V Semanária – Semana das Artes Gráficas	Brígida Campbell	Espaço 104
2012			
16-18/05	VI Semanária – Semana das Artes Gráficas	Brígida Campbell	Espaço 104
14/09	Feira de publicações	Dereco ¹⁶	Parque Municipal Américo Renné Giannetti, durante a programação da Noite Branca
2013			
09/03	Kamelô Gráfico	Kamelô Gráfico (João Perdigão, Flaviana Lissan, Alexandre Rato e Clarice G. Lacerda)	Rua Tomé de Souza, 810
31/8	Feira de Publicações Independentes	Polvilho Edições	Segundo andar do edifício Maletta

¹⁵ Editora, empresa, coletivo ou pessoa organizador da iniciativa

¹⁶ Também conhecido como Comum, o nome de Dereco é André Novais Machado. Aqui, usaremos o nome pelo qual ele era chamado na época dos eventos citados, Dereco.

Data	Feira	Organizador	Local
14/09	Feira de Livros / Varal de Poesias	Virada Cultural (João Perdigão)	Coreto do Parque Municipal Américo Renné Giannetti, parte da programação da Virada Cultural
25-26/10	VII Semanária – Semana das Artes Gráficas	Brígida Campbell	Circuito Liberdade (prédio verde)
13-17/11	8º FIQ	Afonso Andrade (PBH)	Serraria Souza Pinto
13/11	FIQ AQUI	Kamelô Gráfico, Desali, Dereco	Debaixo do viaduto de Santa Tereza
07/12	PERNAMBUCO Feira de Publicações e Expressões Urbanas	Quartoamado	Esquina da Rua Pernambuco com Fernandes Tourinho, na Savassi
14/12	PERNAMBUCO II Feira de Publicações e Expressões Urbanas	Quartoamado	Esquina da Rua Pernambuco com Fernandes Tourinho, na Savassi
21/12	PERNAMBUCO III Feira de Publicações e Expressões Urbanas	Quartoamado	Esquina da Rua Pernambuco com Fernandes Tourinho, na Savassi
2014			
17/05	Feira Gráfica	A Zica, Marcos Batista, Polvilho Edições e Quartoamado	Segundo andar do edifício Maletta
16-22/07	Variiedades Literárias	Variável5	Galpão Cine Horto
15-16/11	Feira de Publicações Independentes do Circuito Literário Praça da Liberdade	Luiz Navarro e João Perdigão	Praça da Liberdade
2015			
18/04	Feira Espanca! de publicações independentes	A Zica, Polvilho Edições e Quartoamado	Teatro Espanca!
09/05	Feira de Publicações Independentes Peixaria	Espaço Experimental Peixaria	Escola de Arquitetura da UFMG
20/06	Faísca/Mercado Gráfico	Pulo Comunicação e Arte	Centro Cultural do Banco de Desenvolvimento de Minas Gerais (BDMG Cultural)

Data	Feira	Organizador	Local
25/06	Feira de Publicações Independentes (parceria com a Libre)	<i>A Zica</i>	Parque Municipal Américo Renné Giannetti, dentro da programação do FLI-BH
04-05/07	Feira Elástica de Publicações Independentes	Coletivos 4y25, Vespa Cÿneclub	4y25 (espaço no segundo andar do edifício Maletta)
17/07	1ª Feira de Publicações e Artes Gráficas do Museu Mineiro	Noturno nos Museus 2015	Gramado entre o Arquivo Público Mineiro e Museu Mineiro
18/07	Faisca/Mercado Gráfico	Pulo Comunicação e Arte	BDMG Cultural
15/08	Faisca/Mercado Gráfico	Pulo Comunicação e Arte	BDMG Cultural
12-12/09	<i>A Zica</i> – Feira de Publicações Independentes	<i>A Zica</i>	Em cima do Viaduto de Santa Tereza, parte da programação da Virada Cultural de Belo Horizonte
19/09	Faisca/Mercado Gráfico	Pulo Comunicação e Arte	BDMG Cultural
17/10	Faisca/Mercado Gráfico	Pulo Comunicação e Arte	BDMG Cultural
11-15/11	9º FIQ	Afonso Andrade (PBH)	Serraria Souza Pinto
11-15/11	FIQ FORA	Kamelô Gráfico	Debaixo do viaduto de Santa Tereza
14/11	Faisca/Mercado Gráfico	Pulo Comunicação e Arte	Debaixo do viaduto de Santa Tereza
12/12	Colôfão Feira de Literatura Independente	Poesias Escolhidas Editora	ViaShopping Barreiro
2016			
30/01	Dia do Quadrinho Nacional	Estúdio Black Ink (Ana Cardoso, Hilton Rocha, Régis Luiz e Ricardo Tokumoto), PBH, FMC e Biblioteca Infantil e Juvenil de Belo Horizonte	Biblioteca Infantil e Juvenil de Belo Horizonte
06/03	Feira, Fraga?	Casa Ateliê	Casa Ateliê (espaço de eventos)

Data	Feira	Organizador	Local
16/04	Faisca/Mercado Gráfico	Pulo Comunicação e Arte	BDMG Cultural
21/05	Faisca/Mercado Gráfico	Pulo Comunicação e Arte	BDMG Cultural
18/06	Faisca/Mercado Gráfico	Pulo Comunicação e Arte	BDMG Cultural
10/07	Liga dos Autores Mineiros - Feira de Livros Independentes	Virada Cultural 2016	Centro de Referência da Juventude (CRJ)
16/07	Faisca/Mercado Gráfico	Pulo Comunicação e Arte	BDMG Cultural
04-06/08	Faisca/Mercado Gráfico no Festival Traço	Pulo Comunicação e Arte	A Autêntica (casa de shows)
17/09	Faisca/Mercado Gráfico	Pulo Comunicação e Arte	BDMG Cultural
17/09	II Feira de Publicações Independentes	17º Festival Cenas Curtas	Galpão Cine Horto
08/10	Faisca/Mercado Gráfico	Pulo Comunicação e Arte	BDMG Cultural
19/11	Faisca/Mercado Gráfico	Pulo Comunicação e Arte	BDMG Cultural
26/11	XIA - Feira de Publicações Ultra-independentes	Benfeitoria e Habitantes	Benfeitoria (espaço híbrido que funciona como bar, galeria de arte e casa de shows)
17/12	Faisca/Mercado Gráfico	Pulo Comunicação e Arte	BDMG Cultural
18/12	Feira de Autoras	Casa Imaginária e Quintal Edições	Casa Imaginária (espaço colaborativo em que ocorrem eventos culturais)
2017			
28/01	1º Feira do Livro Anarquista de Belo Horizonte	Livraria Anarquista Avelino Fóscolo e COMPA	Sind-REDE
28/01	Dia do Quadrinho Nacional	Estúdio Black Ink, PBH e FMC	CRJ
11/03	Feira Textura	Lucas Brandão, Wallison Gontijo e Elza Silveira	Agosto Butiquim (bar)

Data	Feira	Organizador	Local
18/03	XIA – Feira de Publicações Ultra-Independentes	Benfeitoria e Habitantes	Benfeitoria
20/05	Faisca/Mercado Gráfico	Pulo Comunicação e Arte	BDMG Cultural
10/06	Feira Textura	Lucas Brandão, Wallison Gontijo e Elza Silveira	Agosto Butiquim
17/06	Faisca – Mercado Gráfico + Dia de Feira	Pulo Comunicação e Arte	BDMG Cultural
15/07	XIA – Feira de Publicações Ultra-Independentes	Benfeitoria e Habitantes	Benfeitoria
15/07	Faisca/Mercado Gráfico + Dia de Feira	Pulo Comunicação e Arte	BDMG Cultural
30/07	Faisca/Mercado Gráfico + Dia de Feira + FIF	Pulo Comunicação e Arte	Circuito Liberdade
19/08	Faisca/Mercado Gráfico + Circuito Fotografia e Patrimônio Cultural	Pulo Comunicação e Arte	Circuito Liberdade
19-20/08	Feira de publicações independentes	Anime Festival	Colégio Pio XII
17/09	Faisca/Mercado Gráfico	Pulo Comunicação e Arte	BDMG Cultural
23/09	Feira Textura	Lucas Brandão, Wallison Gontijo e Elza Silveira	Agosto Butiquim
21/10	Faisca/Mercado Gráfico	Pulo Comunicação e Arte	BDMG Cultural
18/11	Faisca/Mercado Gráfico	Pulo Comunicação e Arte	UNA Campus Liberdade
16/12	Feira Textura	Lucas Brandão, Wallison Gontijo e Elza Silveira	Agosto Butiquim

O Quadro 1 foi feito a partir dos dados coletados no jornal diário *O Tempo* e no jornal literário *Suplemento Literário de Minas Gerais*, além das pesquisas feitas no buscador Google e na rede social Facebook e das entrevistas com os organizadores de feiras que haviam sido iden-

tificados. As feiras foram organizadas por data de forma a explicitar o crescimento da cena de 2010 a 2017, período em que concentramos nossos esforços. É importante frisar que, devido ao caráter pulverizado dessas feiras, que nem sempre ocorrem após um período de ampla divulgação, é possível que outros eventos de menor porte reunindo publicações independentes tenham ocorrido em Belo Horizonte nesse período.

Esse quadro revela a ocorrência de algumas feiras isoladas a partir de 2010 e aponta para um aumento da quantidade e da variedade das feiras de publicações independentes em Belo Horizonte a partir de 2013, um período de escassez dessas feiras em 2014, ano em que o país sediou uma Copa do Mundo, além de passar por um período eleitoral conturbado, que chegaria ao seu real fim com o *impeachment* da presidente Dilma Rousseff, em 2016. No entanto, a partir de 2015, podemos observar uma nova fase de crescimento. Essa tendência, porém, não foi duradoura. Levando em conta o universo das feiras de publicações independentes levantado, fica aparente que há uma cena emergente, que começa em 2010 com a 5ª edição da Semanária e a Vendendo Peixe. Essa cena chega a um ápice no número de feiras realizadas em Belo Horizonte em 2015. O número de encontros se mantém a partir de 2015, mas a variedade de feiras começa a cair a partir dessa data. Parte das feiras citadas na reportagem publicada em *O Tempo*, em 2015 (Feira de Publicações e Artes Gráficas do Museu Mineiro, Feira de Publicações Independentes do Galpão Cine Horto e Feira Elástica), só tiveram a primeira edição, não voltando a acontecer.

Considerações finais

Com um recorte de tempo elaborado a partir de uma pesquisa aprofundada sobre o calendário de feiras de impressões e publicações em Belo Horizonte, é possível afirmar que a efervescência da cena é real. Cada um dos eventos listados é uma reunião de autores, produtores, editores e público interessado. São sinais de um universo gráfico e editorial que ainda está se formando, mas dá sinais de uma força que não é facilmente perdida. A cada encontro que ocorre somente uma vez, outros dois são iniciados. No entanto, somente a passagem do tempo poderá confirmar se essa cena sobreviverá aos inúmeros obstáculos que feiras dedicadas às artes devem superar para continuar existindo.

Sem a pretensão de citar todos os obstáculos, é importante reconhecer que a informalidade é o maior deles na busca pela contínua existência desses eventos. Sem fonte de financiamento certa e sem poder contar com políticas públicas robustas e estáveis de incentivo a esse tipo de evento, as feiras ocorrem graças à força de vontade seus idealizadores. O esforço é louvável, mas não leva a atividades com periodicidade confiável – a maior prova está no quadro, com eventos que começam e nunca mais voltam a ocorrer ou anuais que são marcados a cada punhado de anos.

A história das feiras, festas e festivais literários está só começando. Por isso, ela precisa de incentivo para se consolidar com ajuda de grupos e instituições que possam oferecer aos arroubos de criatividade alguma estabilidade. Num país em que as notícias são de falências, desistências e desmonte de instituições, esses eventos mostram persistência e constância. Fazem do livro e do impresso símbolos de resistência. O cenário é tão bonito quanto frágil.

Referências bibliográficas

BOURDIEU, Pierre. *As regras da arte: gênese e estrutura do campo literário*. Trad. Maria Lucia Machado. 2. ed. São Paulo: Companhia das Letras, 1996.

MUNIZ JR., José de Souza. 'É dia de feira': a cena dos microeditores na cidade de São Paulo. *Intercom*, Curitiba, 2017. Disponível em: <<http://portalintercom.org.br/anais/nacional2017/resumos/R12-2659-1.pdf>>. Acesso em: 17 ago. 2018.

Referências documentais

AUGUSTO, Edyr. Além do Pará, Cidade Proibida. *Suplemento Literário de Minas Gerais*. nov.-dez. de 2014. p. 3-5. Disponível em: <<http://www.bibliotecapublica.mg.gov.br/index.php/pt-br/suplemento-litelario/edicoes-suplemento-literarios/2014-1/103--96/file>>. Acesso em: 10 nov. 2017. Entrevista cedida a Marcelo Miranda.

BARBOSA, Daniel. Zine Mutante – Encontro das Culturas Independentes. *O Tempo*, Magazine, 15 de jun. 1997a. p. 12.

BARBOSA, Daniel. TV ganha programa voltado para a realidade dos negros. *O Tempo*, Magazine, 24 de dez. 1997b. p. 3.

CAC, Paulo. As menores revistas literárias brasileiras. *Suplemento Literário de Minas Gerais*, maio 2011. Disponível em: <<http://www.bibliotecapublica.mg.gov.br/index.php/pt-br/suplemento-litlerario/edicoes-suplemento-literarios/edicoes-especiais-1/85--85/file>>. Acesso em: 10 nov. 2017.

CBL, Câmara Brasileira do Livro. “à cidade”, do autor independente Mailson Furtado, é o livro do ano do 60 Jabuti. *CBL*. 9 nov. 2018. Disponível em: <cbl.org.br/imprensa/noticias/cidade-do-autor-independente-mailson-furtado-e-o-livro-do-ano-do-60o-premio-jabutivencedores-das-18-categorias-da-premiacao-acabam-de-ser-revelados-em-cerimonia-no-auditorio-ibir>. Acesso em: 11 out. 2019.

FISCHER, Luis Augusto. De frente para o mar, de costas pro Brasil. *Suplemento Literário de Minas Gerais*. mar.-abr. 2015. Disponível em: <<http://www.bibliotecapublica.mg.gov.br/index.php/pt-br/suplemento-litlerario/edicoes-suplemento-literarios/2015-1/42--42/file>>. Acesso em: 10 nov. 2017. Entrevista concedida a João Pombo Barile.

ISBN, Agência Brasileira do. *Relatório de produção*. Disponível em: <<http://www.isbn.bn.br/website/site/relatorio/estatistica/relatorioProducao>>. Acesso em: 22 ago. 2018.

KAMELÔ GRÁFICO. Descrição da iniciativa. Facebook, 3 jan. 2013. Disponível em: <https://www.facebook.com/Kamel%C3%B4-Gr%C3%A1fico-145140348972985/?fb_dtsg_ag=Adz0dFfDO0f-nM2cEftgigWNggtArKRHCOXvMoRIIoHCmA%3AAAdwqqja-W_9cuOzyb7RAWp02Ljzk28yOWyYMdvbjJ8BPMw>. Acesso em: 11 set. 2018.

MOISÉS, Carlos Felipe. A poesia brasileira hoje. *Suplemento Literário de Minas Gerais*. maio-jun. 2013. Disponível em: <<http://www.bibliotecapublica.mg.gov.br/index.php/pt-br/suplemento-litlerario/edicoes-suplemento-literarios/2013-1/30--30/file>>. Acesso em: 10 nov. 2017.

MONT'ALVERNE, Rosana. Uma batalhadora das letras. *O Tempo*, Magazine, 20 dez. 2015. p. 5. Entrevista concedida a Lucas Simões.

PERDIGÃO, João. *Vendendo peixe – repercussão*. Disponível em: <<http://urubois.org/vendendopeixe/>>. Acesso em: 17 ago. 2018.

ROCHA, Ana. Feiras de publicação independente: mais que iniciativas de comercialização, as feiras possibilitam potentes intercâmbios entre autores e público. *Acrobata*, v. 7, 2017. p. 8-12. Disponível em: <<https://povilhoedicoes.com/2017/11/02/revista-acrobata/>>. Acesso em: 17 ago. 2018.

SANT'ANNA, Affonso Romano de. 50 anos de poesia e/ ou as ilusões perdidas. *Suplemento Literário*. nov.-dez. 2013. Disponível em: <<http://www.bibliotecapublica.mg.gov.br/index.php/pt-br/suplemento-litelario/edicoes-suplemento-literarios/2013-1/32--32/file>>. Acesso em: 10 nov. 2017.

SIQUARA, Carlos Andrei. O manual aliado ao tecnológico. *O Tempo*, Magazine, 25 jan. 2015. p. 6-7.

SIMÕES, Lucas. Literatura e arte independente em circuito próprio. *O Tempo*, Magazine, 11 out. 2015. p. 6-7.



PERIÓDICOS INDEPENDENTES



REVISTA *CIÊNCIA POPULAR*: DIVULGAÇÃO CIENTÍFICA PRODUZIDA FORA DOS ÂMBITOS ACADÊMICOS NO PERÍODO PÓS-GUERRA

William Ferreira Matos

Introdução

Este artigo mostra o estudo das 17 primeiras edições da revista brasileira de divulgação científica e tecnológica *Ciência Popular*, publicadas no período pós-Segunda Guerra Mundial, entre outubro de 1948 e fevereiro de 1950. No editorial do primeiro fascículo, o diretor geral da revista, Ary Maurell Lobo, afirmou que os Estados Unidos da América, a União Soviética e a Grã-Bretanha compunham as “três grandes coletividades” científicas e tecnológicas, e que os demais países eram “comparsas” (*Ciência Popular*, n. 1, out. 1948, p. 1). Com a divulgação da “verdade científica” e da “verdade técnica” (*Ciência Popular*, n. 1, out. 1948, p. 2), Lobo acreditava “servir” ao Brasil. Ademais, para Lobo, por meio da publicação da revista, buscava-se contribuir para atualizar os “cidadãos em geral” (*Ciência Popular*, n. 1, out. 1948, p. 2) quanto aos conhecimentos em âmbito mundial, de maneira periódica. De acordo com Silva (2009), “Maurell Lobo teve a sua formação educacional nas diversas instituições em que [o] positivismo se consolidou de maneira mais acentuada” (SILVA, 2009, p. 5).

As 17 primeiras edições da *Ciência Popular* foram localizadas na Biblioteca Pública Estadual de Minas Gerais, em Belo Horizonte, e entende-se que essa quantidade é suficiente para o estudo dos aspectos editoriais do periódico. Como resultados dessa análise, o presente artigo apresenta a organização interna da revista e apontamentos que a caracterizam como uma edição independente; a lista das categorias temáticas dos conteúdos; e exemplos dos aspectos gráficos da revista.

Organização interna e características de uma produção independente

A revista *Ciência Popular* foi idealizada em meio familiar, fora de instituição de ensino e pesquisa, no Rio de Janeiro, por meio da Biblioteca Profissional Brasileira. O diretor geral Ary Maurell Lobo relatou que o seu filho, Arnaldo Nabuco Maurell Lobo, objetivou contribuir com a divulgação científica e tecnológica de maneira acessível aos brasileiros “menos favorecidos da fortuna” e os “que não têm oportunidade de penetrar nas poderosas organizações” (*Ciência Popular*, n. 9, jun. 1949, p. 26). Arnaldo Lobo auxiliou o seu pai quanto à produção da revista *Ciência Popular*. Conforme a seguinte afirmativa de Ary Lobo, interpreta-se que houve produção familiar independente:

[...] CIÊNCIA POPULAR surgiu, com o aspecto de um grande periódico, mas tendo em todo o seu serviço apenas eu e ele [o filho Arnaldo Lobo]. Eu, com a parte científica. Ele, a traduzir os artigos e notas que os bons amigos norte-americanos logo puseram à nossa disposição, a cuidar do contato com a oficina gráfica e os fornecedores de papel, a ordenar os originais, a corrigir as primeiras provas e as segundas, a paginar, a verificar as provas de máquina, a entregar os exemplares ao distribuidor, a atender os que desejavam fazer assinaturas, e até a prestar informes científicos e técnicos aos que nos procuravam. (*Ciência Popular*, n. 9, jun. 1949, p. 26)

Na primeira edição, Ary Maurell Lobo afirmou que “obra de sadio patriotismo será a de abrir os olhos aos bons brasileiros, que os há, e muitos. Entre as autoridades legalmente constituídas, e entre o Povo. Fardados, e à paisana” (*Ciência Popular*, n. 1, out. 1948, p. 2). Ele tinha contatos com agências internacionais, mas se recusava a encaixar seu trabalho nos moldes da Guerra Fria:

A ciência e a técnica não conhecem fronteiras. [...] É mais do que lógico que não seja muito vasta em CIÊNCIA POPULAR a contribuição brasileira. E que em outras publicações, pelo contrário, ela predomine. Mas acontece que nós possuímos, sozinhos, mais “copyrights” estrangeiros do que todos os periódicos nacionais juntos. E na hora da seleção das matérias, quando as classificamos por ordem de merecimento, não temos culpa que os alienígenas vençam os indígenas. [...] Consultando a coleção de CIÊNCIA POPULAR, terá oportunidade o nosso leitor de verificar que não é assim tão pequena a contribuição brasileira. Basta considere o seguinte fato: nós

não costumamos assinar os nossos trabalhos; só o fizemos raramente, em virtude de razões especiais. De fato, essas contribuições não são de coisas do Brasil, mas aspiram sobretudo a criar no Brasil uma nova mentalidade. [...] E a nossa atenção não deve voltar-se apenas para os EE.UU.; o que nos cumpre é procurar colher o que há de bom em toda parte, inclusive na U.R.S.S. (*Ciência Popular*, n. 16, jan. 1950, p. 29)

De acordo com a leitura das 17 primeiras edições, a organização interna foi percebida desta forma: “editoriais; artigos e notícias; notas; seções; e variedades” (MATOS; GOODWIN Jr., 2019, p. 4). As seções observadas entre as edições n. 1 e 17 e as respectivas classificações são:

	Classificações	Seções	Edições
1º	Arte	<i>Desvendando os segredos dos prestidigitadores</i>	1, 3, 5
2º	Biografia	<i>Antes de Marconi... História triste de um inventor brasileiro: Padre Landell de Moura (Por Ernani Fornari)</i>	9, 10, 11, 12, 13, 14
3º	Cartas dos Leitores	<i>Cartas ao Diretor-Geral</i>	10, 14, 15, 16, 17
4º	Ciências Humanas	<i>Coletividades humanas exóticas</i>	1, 3
5º	Curiosidades	<i>Nada além de 10 linhas...</i>	1, 2, 3, 5, 6, 7, 8, 9, 10, 11, 12, 13, 14, 16, 17
	Curiosidades	<i>Convém que o Sr. Saiba...</i>	5, 6
	Curiosidades	<i>É bom que saiba...</i>	5, 9
	Curiosidades	<i>Parece mentira, mas é verdade</i>	5, 6, 7, 9, 12, 17
	Curiosidades	<i>Para divertir os garotos</i>	16
	Curiosidades	<i>Curiosidades brasileiras</i>	17
6º	Engenharia	<i>Asas sobre as Américas (Por Robert Armstrong, de USIS¹)</i>	9, 11, 14

	Classificações	Seções	Edições
7º	Esoterismo	<i>A ciência invade o domínio do sobrenatural</i>	7, 8, 9, 17
	Esoterismo	<i>Ou a vida termina com a morte, ou com a morte começa outra vida</i>	6, 9, 10, 11, 13, 14, 16
8º	Jogos e Questionários	<i>Concurso de quebra-cabeças</i>	16, 17
	Jogos e Questionários	<i>Concurso de problemas</i>	16, 17
	Jogos e Questionários	<i>Aposte com os seus amigos...</i>	5, 6, 16, 17
	Jogos e Questionários	<i>Quebra-cabeça</i>	7, 16
	Jogos e Questionários	<i>Dez quesitos interessantes</i>	1, 5
	Jogos e Questionários	<i>Nossos quesitos</i>	6, 7, 8, 9, 10, 11, 12, 13, 14, 15, 16, 17
9º	Notas Fotográficas	<i>O mundo em foco</i>	9, 10, 11, 12, 13, 14, 15, 16, 17
	Notas Fotográficas	<i>Maravilhas da natureza</i>	5, 8, 11, 12
10º	Higiene e Segurança do Trabalho	<i>Suplemento de Higiene e Segurança do Trabalho</i>	13, 14, 15

TABELA 1 - Seções da *Ciência Popular*.

Fonte: *Ciência Popular*, n. 1-17, 1948-1950 apud MATOS e GOODWIN Jr., 2019, p. 5.

Essas seções não foram publicadas em todos os 17 primeiros fascículos; a seção de curiosidades “Nada além de 10 linhas...” é predominante, pois foi encontrada em 15 edições.

Os leitores dos artigos e notícias da revista *Ciência Popular* se deparavam com informações, opiniões, instruções e aspectos sobrenaturais e teológicos. Conforme a tabela 1 (MATOS; GOODWIN Jr., 2019, p. 5), a classificação “Esoterismo” foi localizada em 11 edições. Na edição n. 4, publicada em janeiro de 1949, Ary Maurell Lobo desabafou

¹ De acordo com Catarina Capella Silva, a *Ciência Popular* também contava com a USIS, uma das “principais agências [internacionais]” (SILVA, 2009, p. 58), quanto a fornecimento de artigos e notícias.

sobre o falecimento do filho, Arnaldo Nabuco Maurell Lobo, antes de completar 20 anos de idade, e revelou o desejo de recuperar a “fé extremada” em Deus (*Ciência Popular*, n. 4, jan. 1949, p. 1). Na edição n. 6, ao iniciar a publicação da seção *Ou a vida termina com a morte, ou com a morte começa outra vida: eis o grande dilema*, Ary Lobo comentou que era intenção futura apresentar estudos sobrenaturais e teológicos, e que a antecipação desse tipo de assunto foi motivada pelas cartas dos leitores:

Era nosso pensamento incluir nesta Revista, mais para a frente, estudos acerca das principais religiões e dos maiores trabalhos científicos referentes às coisas sobrenaturais. Estudos honestos, feitos sem o intuito de torcer a verdade, a fim de elucidar até onde vai a Ciência, e a partir de que ponto começa a Fé, ou melhor: para dar destaque ao fato mui significativo de a Ciência, quanto mais avança, mais [sic] percebe que se alarga o infinito de sua ignorância, e a Fé, com o progredir dos tempos, mais cresce [sic] no coração dos homens.

O contato com os nossos queridos leitores fez-nos mudar de opinião. Em vez de passar esses estudos para trás, devemos pô-los imediatamente em ordem do dia. Porque há realmente imensurável interesse em volta do grande mistério da morte. (*Ciência Popular*, n. 6, março 1949, p. 16)

Leitores encaminharam cartas ao diretor geral Ary Lobo a fim de tranquilizá-lo, no sentido de que a vida de Arnaldo Lobo continua após a morte. O trecho de uma carta a seguir exemplifica essa afirmativa:

Seu filho tem plena liberdade de estar mais perto do senhor – e os fatos que comprovam esta asserção estão se multiplicando todos os dias – para ajudar-lhe, para esclarecer-lhe, para retribuir-lhe o carinho e a estima, do que em qualquer outra ocasião. Creio que isto é um pouco mais consolador do que admitir-se a morte como uma separação definitiva dos entes que nos são caros, como ensinam certas correntes religiosas. (*Ciência Popular*, n. 6, março 1949, p. 17)

Além da seção *Ou a vida termina com a morte, ou com a morte começa outra vida: eis o grande dilema*, os leitores da *Ciência Popular* também se deparavam com a seção *A ciência invade o domínio do sobrenatural*, que tratava assuntos como a “quironomia” e a “quiromancia” (“palmistria”), por exemplo:

Parece haver certa correlação entre a forma das mãos e sinais aí existentes e certas tendências de caráter, saúde e constitui-

ção do indivíduo. Mas as leis dessa correspondência ainda não são conhecidas. De modo que os atuais palmistas são em sua maioria refinados charlatães. Os outros, que não querem explorar o grande público, ou são fantasistas, ou são místicos. (*Ciência Popular*, n. 7, abr. 1949, p. 21)

A revista *Ciência Popular* apresentava aspectos diversificados, conforme os exemplos a seguir:

Anedotas e ilustrações

Havia várias anedotas e ilustrações. Como exemplo, a instrução de laços de gravata, publicada na edição n. 10 (jun. 1949), é ilustrativa ao mostrar como fazer diversos laços.

Relatórios bancários

A revista disponibilizou a “Introdução ao relatório do Banco do Brasil referente ao exercício de 1948” “Pelo Dr. Manoel Guilherme da Silveira Filho”, publicada na edição n. 9 (jun. 1949). Afirma Lobo:

Trata-se de importantíssimo documento que os bons cidadãos têm o dever de apreciar. Para que conheçam, com a maior exatidão possível, a marcha dos fatos econômicos e financeiros que interessam ao Brasil, e dessarte fiquem em condições de poder não só manifestar as próprias opiniões (opiniões sempre dignas de acatamento, porque dadas com plena ciência dos sucessos ocorridos), mas saber separar entre as críticas de terceiros quais as emitidas com elevados propósitos e quais as resultantes de interesses contrariados, oposições sistemáticas, ignorância de quanto realmente ocorre simples demagogia etc. (*Ciência Popular*, n. 9, jun. 1949, verso da capa)

Seções de jogos e questionários

As seções são: “Aposte com os seus amigos...”, “Concurso de quebra-cabeças”, “Concurso de problemas”, “Dez quesitos interessantes”, “Nossos quesitos” e “Quebra-cabeça”.

Suplemento de Higiene e Segurança do Trabalho

Conforme o diretor geral Ary Lobo, o seu filho Arnaldo Nabuco Maurell Lobo, o “fundador” da revista *Ciência Popular*, morreu em “acidente por culpa alheia. Por falta de segurança num serviço público” (*Ciência Popular*, n. 13, out. 1949, p. 22). Posteriormente, esse fato motivou a publicação do “Suplemento de Higiene e Segurança do Trabalho”. Declara Lobo:

[...] julguei que nada seria melhor, no primeiro aniversário de CIÊNCIA POPULAR, em homenagem à memória de seu fundador, do que trazer ao conhecimento dos brasileiros a experiência do Governo dos EE.UU. Sabendo que as dignas autoridades norte-americanas nada me negam, organizei um grande programa, e submeti-o à consideração do Exmo. Sr. General Gois Monteiro, avisando-o de que essas autoridades estavam muito mal impressionadas com o atraso do Brasil, que avaliavam no mínimo em três décadas, em higiene e segurança do trabalho. (*Ciência Popular*, n. 13, out. 1949, p. 22)

“Segredos” de truques mágicos

As edições 1, 3 e 5 da *Ciência Popular* apresentaram notas que revelam os bastidores dos truques mágicos por meio da seção “desvendando o segredo dos prestidigitadores”.

As 18 categorias temáticas das 17 primeiras edições da *Ciência Popular*

Conforme o gráfico, foram criadas 18 categorias temáticas estabelecidas por meio de leituras e agrupamentos dos assuntos nas 17 primeiras edições da revista *Ciência Popular*. Os textos foram quantificados e distribuídos em cada tema, a fim de verificar as predominâncias de assuntos do periódico.

As categorias a seguir foram divididas em subtemas e mostradas, por ordem de predominância, entre parênteses: Ciências Agrárias (Agricultura e Alimentos), Ciências da Saúde (Medicina, Farmácia e Odontologia), Ciências Exatas e da Terra (Química, Física, Mineralo-

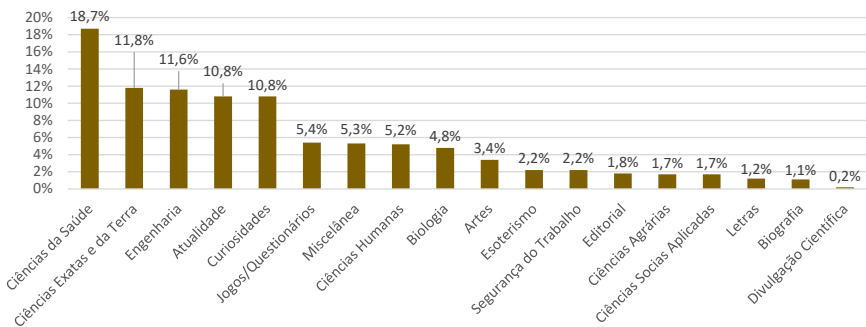


GRÁFICO 1 - Análise quantitativa das 17 primeiras edições da *Ciência Popular*.

Fonte: *Ciência Popular*, n. 1-17, 1948-1950² apud MATOS; GOODWIN Jr., 2019, p. 13.

² As listas referentes aos assuntos e às categorias temáticas das 17 primeiras edições da *Ciência Popular* estão publicadas no link <<https://bit.ly/2LY89FO>>.

gia e Matemática), Ciências Humanas (Religião, Geografia, Psicologia, História, Sociologia, Arqueologia e Antropologia) e Ciências Sociais Aplicadas (Economia, Administração e Direito).

Categorias como Ciências da Saúde, Ciências Exatas e da Terra e Engenharia são os temas com maior número de textos, e isso vai ao encontro do que se considerava ciência moderna na segunda metade do século XX³.

Aspectos gráficos

Os elementos gráficos são aspectos integrados ao conteúdo, que contribuem para apresentação de assuntos ao leitor. Conforme Rafael Souza Silva, “conteúdo e forma devem caminhar juntas [sic], onde a peça arquitetônica final deve traduzir exatamente a consciência do seu valor informacional e estético” (SILVA, 1985, p. 40).

A revista *Ciência Popular* apresentou layout similar a jornal, com aspectos gráficos como aplicação de fontes (maiores, menores, com serifas, sem serifas, negrito, regular, caixa-alta, caixa-baixa e sublinhados), distribuição de colunas, quadros, imagens, linhas e sinais de tópicos.

Para exemplificar a importância dos aspectos gráficos, a edição n. 14 da *Ciência Popular* relatou a relação entre anúncios e o valor acessível do periódico:

Cada exemplar de CIÊNCIA POPULAR é vendido ao grande público pela modesta quantia de três cruzeiros, e a Redação recebe, abatidas as percentagens dos distribuidores, um cruzeiro e oitenta centavos. Isto é: uma quantia inferior ao custo apenas da composição e impressão, ou quase igual ao custo do papel que é estrangeiro e da melhor qualidade. Incluindo todas as outras despesas, o “déficit” torna-se assaz vultoso. A fim de o diminuir (e destarte evitar um preço alto para a bolsa do pobre), aceitamos anúncios, como aliás o fazem todos os periódicos, pelo mundo afora. (*Ciência Popular*, n. 14, nov. 1949, p. 39)

A seguir, serão mostrados exemplos de páginas:

³ Bernardo Esteves analisou o suplemento de divulgação científica *Ciência Para Todos*, publicado entre 1948 e 1953, e expôs que assuntos relacionados a medicina, história natural e física foram predominantes, conforme o estudo do “recorte temático dos principais artigos e seções do suplemento” (ESTEVES, 2006, p. 152).

Conforme a figura 1, na página 1 da primeira edição da revista *Ciência Popular*, o cabeçalho está diagramado em três colunas, indicando os dados da publicação e a marca do periódico. Abaixo do cabeçalho, o editorial “Razão de ser e programa desta revista” está diagramado em duas colunas e apresenta destaque para o título supracitado (fonte caixa-alta em negrito e ampliada em comparação à formatação do conteúdo do texto), letras com serifas, parágrafos com recuo e divisão por pequenas estrelas.

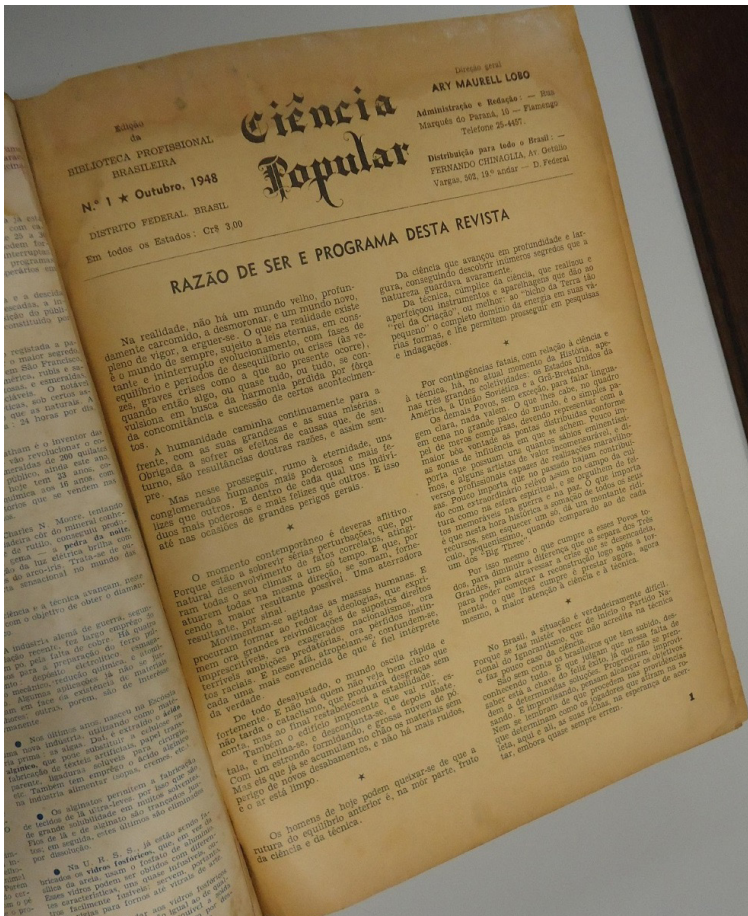


FIGURA 1 - *Ciência Popular*, n.1, out. 1948, p. 1.
 Fonte: Acervo fotográfico do pesquisador.

De acordo com a figura 2, o editorial “Razão de ser e programa desta revista” é finalizado na página 2, em duas colunas, e, seguindo a página 1, também apresenta fontes com serifas e divisão por pequenas estrelas. Na parte inferior da página 2, há o quadro referente à seção de questionários “Dez quesitos interessantes”, diagramada em três colunas, com fontes com serifas e destaque ao título da seção, que está centralizado em negrito.



FIGURA 2 - *Ciência Popular*, n. 1, out. 1948, p. 2.
 Fonte: Acervo fotográfico do pesquisador.

Segundo a figura 3, a seção *A ciência invade os domínios do sobrenatural*, com o assunto “Toda a verdade acerca [ortografia atualizada] da quironomia e da quiromancia”, é iniciada na página 21 da

edição n. 7. Na parte superior, o título da seção está em negrito, sublinhado e alinhado à esquerda, e o título do assunto está enquadrado em negrito. Há destaque para dois comentários, que apresentam fonte em negrito ampliada. Com fontes serifadas, os subtítulos estão em caixa-alta e o conteúdo do texto, diagramado em três colunas, apresenta caixa-alta e caixa-baixa. A segunda coluna é menor se comparada à primeira e à terceira colunas.

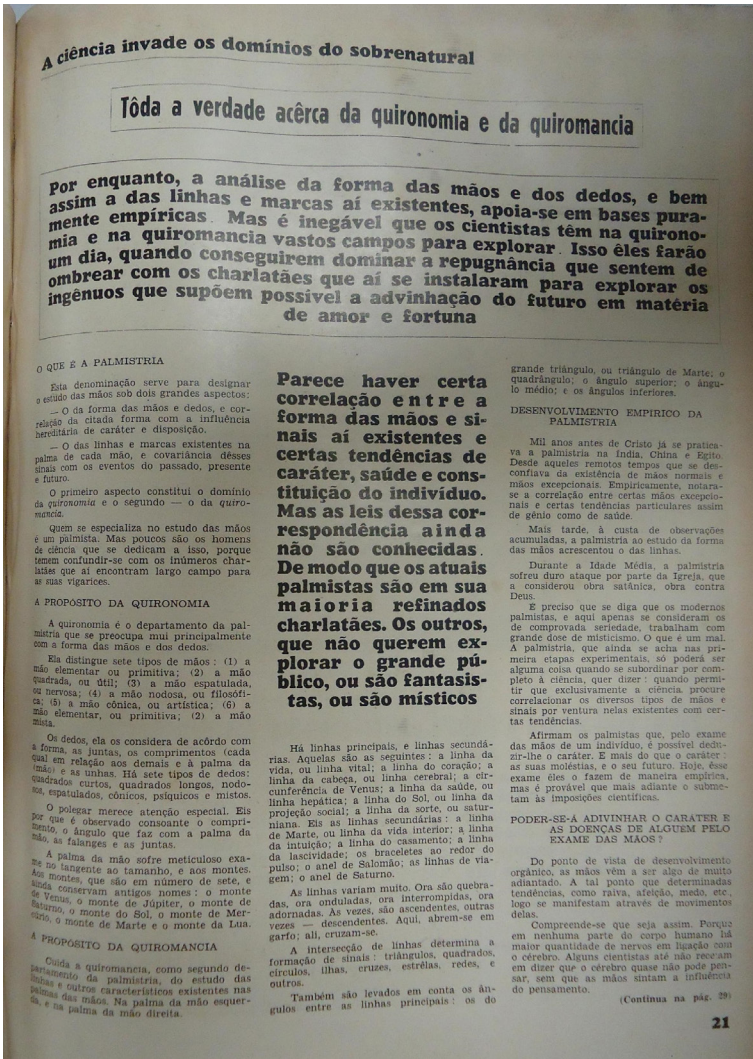


FIGURA 3 - Ciência Popular, n. 7, abr. 1949, p. 21.

Fonte: Acervo fotográfico do pesquisador.

Conforme a figura 4, o artigo “Toda a verdade acerca da quiromomia e da quiromancia” continua na página 29 da edição n. 7 (abr. 1949). Na parte superior esquerda, há sinalização em negro to indicar a continuação do texto da seguinte forma: “Quiromomia e Quiromancia (Continuação da pág. 21)”. Seguindo a página 23, o conteúdo apresenta fontes em caixa-alta e caixa-baixa com serfas e os subtítulos com serfas estão em caixa-alta. Na parte inferior esquerda, há duas fotografias



FIGURA 4 - *Ciência Popular*, n. 7, abr. 1949, p. 29.

Fonte: Acervo fotográfico do pesquisador.

que correspondem ao artigo “Regras práticas para a perfeita execução gráfica dos desenhos técnicos”, diagramado entre as páginas 22 e 29.

Segundo a figura 5, três textos foram diagramados na página 5 da edição n. 6 (março 1949): a nota “Boa fonte de dólares para a Inglaterra: o ‘Mobo Broncho’” apresenta título em negrito em enquadramento, dois parágrafos com fontes serifadas e três fotografias com legendas em negrito; a nota “Quando e como os jovens devem começar a aprender as coisas do sexo” está diagramada em duas colunas em quadro e o título está ampliado em negrito; a nota “Os prêmios Nobel de 1948” está enquadrada e diagramada em quatro parágrafos na parte inferior direita. A fonte do título está em negrito.



FIGURA 5 - *Ciência Popular*, n. 6, março 1949, p. 5.
 Fonte: Acervo fotográfico do pesquisador.

A figura 6 mostra que o “1º Suplemento de Higiene e Segurança do Trabalho” é iniciado na página 21 da edição n. 13, de outubro de 1949, com o título enquadrado em negrito, em fontes diferentes. Nas partes superior esquerda e inferior direita, há o símbolo da medicina e ilustrações remetendo a instrumentos de trabalho. Todos os elementos estão em quadro ampliado na página.

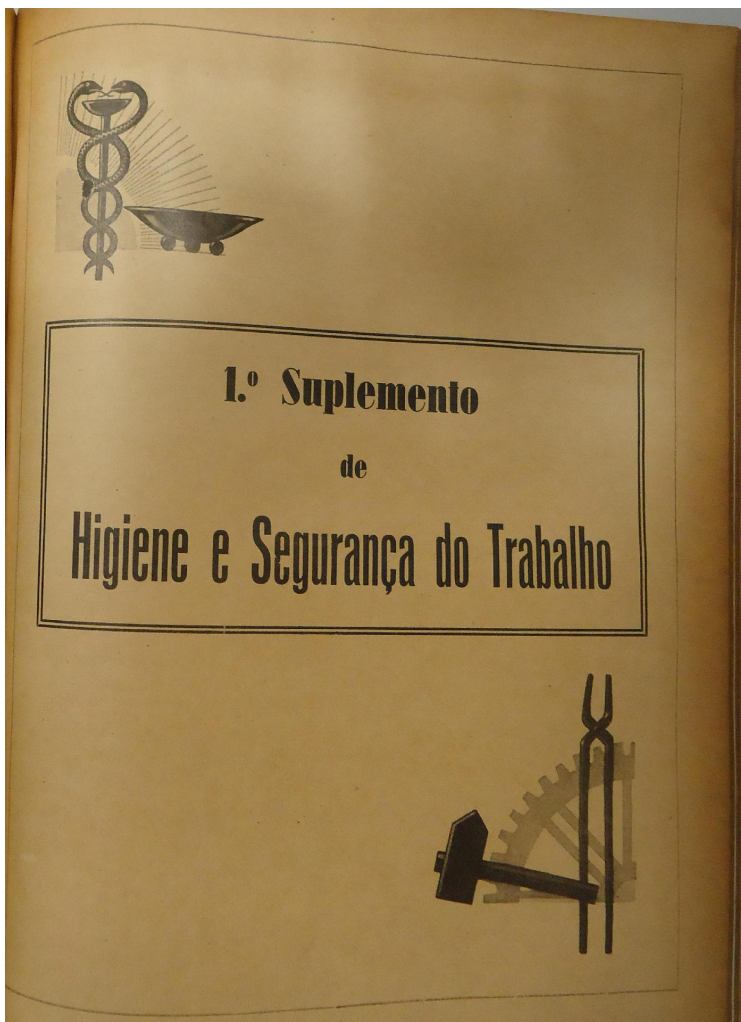


FIGURA 6 - *Ciência Popular*, n. 13, out. 1949, p. 21.
Fonte: Acervo fotográfico do pesquisador.

Conclusão

A revista *Ciência Popular* foi projetada fora de instituição de ensino e pesquisa, em meio familiar, a fim de propagar a Ciência e a Tecnologia. Dessa forma, Ary Maurell Lobo e Arnaldo Nabuco Maurell Lobo, pai e filho, idealizaram sua contribuição ao Brasil. As análises qualitativa e quantitativa das edições n. 1 a n. 17, publicadas no período pós-Segunda Guerra Mundial, entre outubro de 1948 e fevereiro de 1950, indicam que o periódico mensal foi publicado com diversidade de temas e que há predomínio das categorias Ciências da Saúde, Ciências Exatas da Terra e Engenharia. Os subtemas predominantes das duas primeiras categorias são Medicina e Química, respectivamente. As categorias Atualidade e Curiosidades também são constantes e há empate na quantificação: 10,8%. Além de Ciência e Tecnologia, foram publicados temas variados, como esoterismo, relatórios bancários, segredos mágicos, jogos, questionários, segurança do trabalho, anedotas e ilustrações. Interpreta-se que o layout, semelhante a jornal, também foi trabalhado com a finalidade de manter os brasileiros informados de forma periódica, devido à quantidade elevada de assuntos e de gêneros, como fotografias com legendas e notas. A democratização do conhecimento em âmbito mundial foi valorizada pelo veículo brasileiro de divulgação científica e tecnológica *Ciência Popular*.

Referências documentais

Ciência Popular. Rio de Janeiro: Biblioteca Profissional Brasileira (1948-1950). Hemeroteca Histórica da Biblioteca Pública Estadual de Minas Gerais - Belo Horizonte, MG.

Referências bibliográficas

ESTEVES, Bernardo. *Domingo é dia de ciência*. História de um suplemento dos anos pós-guerra. Rio de Janeiro: Azougue Editorial, 2006.

MATOS, William Ferreira; GOODWIN Jr., James William. Revista *Ciência Popular*: um projeto pioneiro de divulgação científica no Brasil. *Revista Tecer*, Belo Horizonte, v. 12, n. 23, 2019. Disponível em: <<https://www.metodista.br/revistas/revistas-izabela/index.php/tec/article/view/2037>> Acesso em 15 de dez. 2019.

SILVA, Catarina Capella. *O mundo científico ao alcance de todos: a revista Ciência Popular e a divulgação científica no Brasil (1948-1960)*. 2009. Dissertação (Mestrado em História) - Faculdade de Filosofia e Ciências Humanas, Universidade Federal de Minas Gerais, Minas Gerais, 2009. Disponível em: <<http://www.bibliotecadigital.ufmg.br/dspace/handle/1843/VGRO-82TFSQ>>. Acesso em 15 de dez. 2019.

SILVA, Rafael Souza. *Diagramação: o planejamento visual gráfico na comunicação impressa*. São Paulo: Summus, 1985.



O FEMINISMO NA DÉCADA DE 1970 NA NARRATIVA DO ALTERNATIVO *DE FATO* SOBRE O ASSASSINATO DE ÂNGELA DINIZ

Cândida Emília Borges Lemos

Raphael Resende Duarte

A edição 10 do *De Fato*, jornal alternativo de Minas Gerais (1976-1978), aborda o assassinato de Ângela Diniz, que fora assassinada no dia 30 de dezembro de 1976 com quatro tiros no rosto por seu companheiro, Doca Street, na cidade de Búzios, estado do Rio de Janeiro. Ângela foi transformada em vilã pelas páginas policiais dos jornais, sem direito à defesa, e o *De Fato* tenta criar uma versão da ‘estória’ diferente, em que a protagonista viesse a ser uma das vítimas da violência masculina, ao dar voz a fontes e testemunhas que defendiam Ângela. Ela passa a ser a heroína – símbolo inspirador do *slogan* “quem ama não mata”, que embalou o movimento feministas na década de 1970. A publicação faz a reconstituição da morte e da vida de Ângela, desde os vestidos engomados usados nas missas de domingo na conservadora Belo Horizonte até se transformar na “Pantera de Minas”, como era conhecida nas colunas sociais onde a vida era abordada como um borbulhar de champanhe.

Este artigo versa sobre a cobertura do *De Fato* sobre o assassinato da socialite Ângela Diniz pelo companheiro Doca Street. O crime ganhou manchetes dos jornais e noticiários da TV. A edição do jornal em análise foi veiculada apenas alguns dias após o crime, portanto, não entra nas questões dos julgamentos do assassino confesso, realizados em 1979 e 1981. Doca Street, abençoado pela Lei Fleury, esperou o julgamento em liberdade e recebeu dois anos de prisão, cumpridos em liberdade. Por pressão do movimento feminista, Doca foi novamente levado a julgamento, quando recebeu a sentença de 15 anos de prisão (BRUN, 2006).

Na segunda metade dos anos 1970, a imprensa alternativa agrupa pessoas que, em sua maioria jovens, eram contrárias ao sistema político implantado em 1964 no Brasil. Em Belo Horizonte, capital de

Minas Gerais, o jornal *De Fato* insere-se nesse fenômeno cultural e político de resistência ao regime militar. Circularam 27 edições, que, embora não estivessem sob o crivo da censura direta da Divisão de Censura do Ministério da Justiça, são testemunhas privilegiadas do ambiente cultural e político de supressão dos direitos civis e humanos; portanto, são fontes documentais acerca das mentalidades e comportamentos daquele período.

A imprensa alternativa foi importante *locus* pelo qual se fizeram a resistência e a oposição “ao modelo econômico e às violações dos direitos humanos. Essa imprensa também foi responsável pela formação de uma nova geração de profissionais que ganharam espaço e poder nas redações após a abertura política”, avalia Alzira Abreu (2005, p. 56). Em particular, o jornal *De Fato* nascia quando o regime militar dava sinais de fissuras internas e perda de apoio em importantes segmentos sociais, como as camadas médias urbanas e o movimento sindical em setores importantes da economia nacional, como as indústrias metalúrgica e petroquímica (LEMOS, 2009). As mobilizações sociais ocorreram em contextos fora da política partidária e dos políticos profissionais. Dessa forma, os novos atores sociais organizavam ações que estavam além das formas controladas pelo regime. Por volta de 1975, forças sociais contestavam “a forma autoritária da modernização do regime autoritário” (AVRITZER, 2000, p. 173).

A censura ostensiva aos meios de comunicação e às manifestações artísticas, tais como ao teatro, começava a arrefecer na segunda metade de década de 1970, cinema, música e literatura, (LEMOS, 2009; ABREU, 2005). Como observa Lilian Leão, “las prácticas de la censura prévia común en las salas de redacción de los periódicos e revistas entre 1968 y 1978, que son las fechas que marcan la vida del AI-5 al inicio del proceso de amnistia” (2016, p. 57). *De Fato*, então, nasce na decompressão do regime. Embora sem ser diretamente censurado, seus jornalistas recebiam ameaças constantes de agentes da repressão policial militar (LEMOS; SANTIAGO, 2013; MORAIS, 2016, informação verbal).

Nesse contexto, a não censura prévia não significava que a publicação fosse ignorada pelos órgãos repressivos e grupos paramilitares. Ameaças eram feitas constantemente a seus colaboradores:

[...] colocaram uma bomba garrafão dentro da redação do jornal, hoje mais conhecido como coquetel molotov, que na época funcionava dentro da minha própria casa, isso era um sinal

dos militares de que algo pior estaria por acontecer caso não parassem a circulação do *De Fato*, foi onde resolvemos não dar continuidade ao jornal. (MORAIS, 2016, informação verbal)

Além da pauta política e social, as páginas do alternativo mineiro apresentaram temáticas inovadoras à época. O jornal dedicou-se a temas “que no eran discutidos por la sociedad conservadora como la homosexualidad, el feminismo o la revolución del comportamiento” (LEÃO, 2016, p. 65). Por exemplo, a questão feminista ganhou mancha de capa em três edições, as quais abordaram o assassinato de Ângela Diniz, o aborto e a condição humilhante das empregadas domésticas.

Seleção de valores sociais

O discurso jornalístico traz implícita a pluralidade de vozes, a polifonia. Além da voz do próprio enunciador (o jornalista) ele convoca outras vozes para compor a sua narrativa. Como explica Dominique Maingueneau, “a maioria dos enunciados possui marcas que as ancoram diretamente na situação de enunciação” (2002, p. 25). E surgem as perguntas pertinentes à ação comunicativa: a quem, onde e quando o enunciado foi dito?

Nesse contexto, as frases, conforme observa Maingueneau, são portadoras de “tempo e pessoa” (2002, p. 24). Afinal, as frases que formam o dizer jornalístico, simultaneamente, nasceram em um tempo, em um lugar, e compõem a cultura em seu sentido mais vivo e latente. Portanto, para conhecer e refletir sobre a construção da realidade pelo jornal *De Fato* se propôs, cabe sempre ter em foco que o discurso é uma forma de ação, a qual “visa modificar uma situação” (MAINGUENEAU, 2002, p. 53). O jornalismo praticado pelo jornal alternativo mineiro durante o período da Ditadura Militar, assim, era uma intervenção, no sentido de contar, mostrar, analisar e denunciar a vida social e política localizada na urbanidade dos anos 1970, na capital do estado de Minas Gerais.

Ao considerar que o gênero jornalístico não seja neutro e imune às ideologias e modos de pensar e agir, a estrutura da narrativa e as fontes que dão suporte ao texto apresentam marcas que revelam pensamentos e opiniões. No caso da imprensa alternativa, que traz em si o conceito da produção coletiva e horizontal da equipe de redação, emerge a categoria das opiniões organizadas, em que “ideologias de gru-

pos e de relações de grupos são construídas a partir de uma seleção de valores sociais relevantes para cada grupo” (VAN DIJK, 2005, p. 119). No caso do *De Fato*, o periódico alternativo agregava amplo espectro ideológico matizado em enquadramentos de esquerda e em oposição cabal à Ditadura Militar.

A publicação era espaço preferencial para a comunicação de proposições ideológicas, com a produção e intervenção social dos jovens jornalistas que se atuaram no projeto. Ao ter por pressuposto que as ideologias se produzem e reproduzem, estas “formam os quadros básicos organizadores das cognições sociais partilhadas pelos membros de grupos sociais, organizações e instituições” (VAN DIJK, 2005, p. 118). Portanto, *De Fato* se propunha a veicular não opiniões dispersas e subjetivas, mas eram opiniões refletidas e organizadas.

Nessa intervenção social por meio de palavras e textos, relevavam-se os personagens, ou seja, as pessoas selecionadas para falar: trata-se do discurso citante. Entre os atores escolhidos para compor a narrativa, há ainda os principais e os coadjuvantes, como detalha Van Dijk (2005, p. 162):

Os actores conhecidos ou os protagonistas “conduzem”, assim, o texto, bem como as suas estruturas proporcionais (tópico-comentário) e (as quais presidem às ordenações) frásicas. Importa observar que se trata apenas de uma tendência genérica: também os actores secundários ou menos importantes serão representados a agir, podendo, portanto, aparecer em tópicos proposicionais.

Barbara Phillips definiu a notícia como “uma partícula da realidade” (1995, p. 328) que, no conjunto do noticiário, forma um caleidoscópio de formas jornalísticas. Estas, por sua vez, são as histórias humanas. Para a autora, “o ‘jornalês’ realça o concreto, o particular e individual em oposição ao estrutural, ao abstrato e ao universal” (1995, p. 328). As notícias são concebidas como narrativas, portanto, “‘estórias’ noticiosas [...] tanto como um elemento de trabalho que é uma ‘estória’ contínua da atividade humana, e como ‘estórias’ individuais que contribuem para essa ‘estória’ contínua” (BIRD; DARDENE, 1995, p. 265). Surge a pertinente e inquietante questão levantada pelos autores: “De quem são as ‘estórias’ que se contam?” (BIRD; DARDENE, 1995, p. 273). Nesse contexto os personagens, que são as bases nas quais se edifica-se a “estória” jornalística, são formatados na narrativa em cate-

gorias como “herói, vilão, bom e mau”. São verdades mitológicas que se apoiam nas convenções culturais existentes (BIRD; DARDENE, 1995).

Ao se tratar dos estudos sobre a imprensa alternativa, esta buscou criar uma nova forma de contar suas ‘estórias’? Sobre o que falavam? De quem falavam? Quais vozes compuseram o discurso? Nesse contexto, o estudo das fontes jornalísticas e das vozes que compõem a comunicação jornalística é necessário. Na escolha das fontes, como observa Adriano Rodrigues, “é o próprio jornalista que solicita pessoas estranhas à profissão para dizer aquilo que ele queria dizer” (1995, p. 32).

Como já conceituado, nos gêneros jornalísticos, a polifonia é recorrente. Ao leitor, fica a percepção do enunciado, na condição de discurso citante, e a fala de outras pessoas, que são os discursos citados. Como são dois acontecimentos enunciativos – o citado e o citante –, o relatado vem a ser

uma enunciação sobre outra enunciação. Nas reportagens jornalísticas, observa-se a modalização em discurso segundo, de acordo com a qual o jornalista (enunciador) indica que não seria o responsável por um enunciado, pois apoia-se em outro discurso. Nesta perspectiva, encenam-se no interior do discurso do locutor perspectivas ou pontos de vista representados por enunciadoreis – reais e virtuais – diferentes, isto é, em que estes não precisam servir-se, necessariamente, de textos efetivamente existentes. (KOCH, 2004. p.154)

Feminismo em curso

O célebre livro da americana Betty Friedan, *A mística feminina*, foi lançado no Brasil em 1971 pela editora Vozes, na ousada tentativa de Rose Maria Muraro (1999), naquele ano considerado um dos mais duros no cerceamento das liberdades no país. Entre várias entrevistas a jornais locais, a ícone do feminismo ganhou capa do irreverente *Pasquim*, que estampou na manchete da edição 94: “Desculpe Dona Betty, mas nós vamos dar cobertura às furadoras da greve de sexo” (RIBEIRO, 2010). Polêmicas à parte, o feminismo entrava na pauta da classe média urbana brasileira, mesmo em tempos bicudos, quando os direitos eram cerceados.

Em crescimento durante a década de 1970, para a estudiosa do tema Maria Rosa Doria Ribeiro (2010), o marco do feminismo no país ocorreu quatro anos após a visita do lançamento do livro de Friedan por aqui, quando a Organização das Nações Unidas

(ONU) proclamou 1975 como o Ano Internacional da Mulher e os dez anos seguintes como a década da mulher. Eventos realizados em capitais do país, “patrocinados pelo Centro de Informação da ONU tiveram importantes desdobramentos” (RIBEIRO, 2010, p. 2). O movimento ganhou impulso, muito ligado às lutas contra a Ditadura Militar. Sobre os incipientes movimentos de gênero, os conceitos ainda eram difusos, como explica Ribeiro (2010, p. 2):

O embate se dá, grosso modo, entre as que se dispunham a pesquisar e entender as causas da opressão exercida sobre a mulher, e as que possuíam a convicção de que tal opressão não passava de um aspecto da opressão de classe. Este embate foi protagonizado pelas feministas com seus grupos de reflexão e consciência, e as militantes organizadas, ou sob influência mais direta, das organizações de esquerda.

A temática da violência contra a mulher está sempre presente na agenda das movimentações feminista contemporâneas, em que “supõe-se que sua ocorrência possa se dar em amplitude universal, mas de forma diversas”, como observa Lia Zanotta Machado (2010, p. 87). Ao mesmo tempo, essas movimentações versam, com maior ou menor ênfase, sobre a temática da discriminação da mulher, em suas várias nuances, o que vai depender das culturas e sociedades.

Nesse contexto, os dois conceitos – violência e discriminação – foram construídos e desenvolvidos nos movimentos das décadas de 1960 e 70 e adotados “pelas organizações intergovernamentais das Nações Unidas através de sucessivas conferências, tratados e convenções internacionais com adesão dos Estados-Nações” (MACHADO, 2010, p. 88). Claro que o Estado brasileiro só veio a reconhecer a questão feminina como direito humano a partir da Constituinte de 1988 e, posteriormente, por meio da Lei Maria da Penha de 2006, que alterou o Código Penal brasileiro. Como bem pontua Machado (2010, p. 118), “o sentido forte dado às agressões físicas masculinas no espaço familiar como correção está fortemente arraigado nas culturas populares latino-americanas, sentido este, por muito tempo sustentado nas nossas legislações e, portanto, legais”.

A cena e a mudança do roteiro

O dia 30 de dezembro de 1976 teve um fim trágico, quando a jovem mulher foi assassinada por seu companheiro. A história foi para as páginas policiais dos jornais de grande circulação. Bela, frequentadora de ambientes dos endinheirados, cortejada por homens ricos, Ângela Diniz era o que hoje se popularizou chamar de ‘celebridade’, ou, na segundo expressão cunhada pelo sociólogo francês Edgard Morin no início da década de 1960, uma ‘olimpiana’ (1983), em uma referência aos deuses do Olimpo da Grécia mitológica. O novo Olimpo veio a ser o mais original da cultura de massas. Nessa criação dos deuses das sociedades mediatizadas e padronizadas, “a imprensa de massa, ao mesmo tempo que investe os olímpianos de um papel mitológico, mergulha em suas vidas privadas a fim de extrair delas a substância humana que permite a identificação” (MORIN, 1983, p. 107).

Desde o baile de debutante, Ângela fora treinada para a vida social. Logo depois, aos 17 anos, casa-se com Milton Villas-Boas, próspero engenheiro das Minas Gerais. Desde então “começa a emergência de um personagem, Ângela Diniz, cuja estória se tornará um tema bastante recorrente na mídia regional e até mesmo nacional”, analisa Maria Ceres Spinola Castro (1994, p. 170). Ela, seus namorados e amigos, nos cenários das festas que frequentavam, eram personagens constantes que a imprensa revelava às pessoas comuns. “Desde a sua conversão em personagem passara a ser – ao modo de qualquer personagem ficcional – comandada pelas regras da instância discursiva que a constituirá” (CASTRO, 1994, p. 178).

O jornalista e escritor Roberto Drummond (1933-2002), amigo pessoal de Ângela, em entrevista a Ceres Castro, assim definiu Ângela: “Ela era intérprete de si mesma, a atriz dela mesma. E a vida dela sempre foi a de um personagem que ela interpretava com alegria e de maneira trágica, que foi ela mesma” (DRUMMOND *apud* CASTRO, 1994, p. 208).

A primeira vez que ela mudou de palco em sua glamorosa vida foi em 1973, quando o então namorado, Tuca Mendes, mata o caseiro dela e a “estória” ascende à categoria dos romances policiais, nos quais há o crime de conhecimento público e começa a caça de evidências que levam às suas motivações, na devassa das vidas privadas dos personagens principais e coadjuvantes. Jornais esgotados. A revista *Veja* cunhou o apelido “Pantera de Minas” e deu o enredo da trama folhetinesca: “Uma

plateia faminta de revelações exigia detalhes do romance entre a linda desquitada, 27 anos, ex-esposa de um austero metodista, com o empreiteiro de obras, casado e pai de três crianças” (CRIME..., 1973, p. 34).

O crime de Búzios ocupa 25% da edição de número 10 do jornal *De Fato* em janeiro de 1977. Salta aos olhos que o alternativo mineiro, bem mais além de lutar contra a Ditadura Militar, colocou em sua agenda o movimento feminista. E fez das cinco páginas dedicadas à pauta a reconstrução da imagem de Ângela Diniz, esculpida como heroína.

Cabe retomar as perguntas pertinentes à ação comunicativa que estão na seção anterior deste trabalho: a quem, onde e quando o enunciado foi dito? E mais, como a ‘estória’ foi contada? Sobre o que falavam? De quem falavam? Quais vozes compuseram o discurso?



FIGURA 1 - Capa do *De Fato* com foto de Ângela e o magnata boliviano Antenor Patiño. Fonte: *De Fato*, 1977, p. 1.

Na mística olimpiana, com a devastação da vida de Ângela Diniz, entre verdades, ficções, conto de fadas às avessas, heroína e anti-heroína, o crime de Búzios ganhou as manchetes de jornais e revistas e noticiários de rádio e TV (BRUN, 2006). A protagonista se movia nas cenas, mas sem direito à fala na polifonia de vozes da encenação jornalística. Entre as frases que pulularam nas páginas policiais do país estava: “Ela teria fatalmente um fim violento” (CASTRO, 1994, p. 187).

Afinal, quais vozes participaram da narrativa do *De Fato* na cobertura do caso da Pantera Mineira?

Foram utilizados os seguintes conceitos para o estudo das fontes utilizadas para a cobertura: fontes primárias (base para o jornalista colher o essencial da reportagem, ao fornecerem o acontecimento e dados factuais); fontes secundárias (consultadas para a preparação da pauta ou construção das premissas genéricas necessárias à construção da narrativa); fontes documentais (origem da informação, especialmente para investigação jornalística); fontes oficiais (mantidas pelo Estado e suas instituições ou por empresas e organizações); fontes oficiosas (reconhecidamente ligadas a uma entidade ou indivíduo, mas não autorizadas a falar em nome dela ou dele); fontes independentes (desvinculadas de relações de poder ou interesse específico); fonte testemunhal (envolvimento da emoção, que pode modificar a perspectiva de acordo com o Lage, o testemunho mais confiável é o imediato); fonte expert ou especialista (geralmente são fontes secundárias para a busca de versões ou interpretações de eventos) (CHAPARRO, 2009; LAGE, 2001; SCHMITZ, 2010). Uma fonte, por seu turno, poderá estar enquadrada em duas ou três categorias simultaneamente.

Cabe recordar que a protagonista da ‘estória’ não tinha fala e o antagonista não se pronunciou. Portanto, os coadjuvantes são vários no farto coro de vozes para se conhecer Ângela sem os estereótipos que rondam os olimpianos e os grotescos personagens dos folhetins policiais. Interessante observar que *De Fato* não ouviu nenhuma fonte oficial do aparato do Estado, nem mesmo delegacias. Sobre a possibilidade de se procurar por dados de casos de violência contra mulheres, cabe inferir que naquela época não existia nada sistematizado. Por outro lado, a reprodução da fala do advogado de Doca apenas se explica no sentido de contestá-la e contrapô-la. Irmãos, parentes, jornalistas, amigos da vítima e feminista. A maioria era fonte secundária.

A colunista Anna Marina Siqueira, do jornal *Estado de Minas*, cedeu uma crônica sobre Ângela para que fosse replicada em *De Fato*. Aqui é classificada como fonte primária e oficiosa, já que ela conhecia a personagem desde criança e acompanhava sua vida bem de perto, portanto tinha informações privilegiadas, mas não passava de um ponto de vista sobre a ‘estória’, por isso oficiosa. A publicação ancora-se também em uma psicóloga, que fornece uma visão feminista sobre o tema. São as duas mais importantes fontes, por meio das quais, *De Fato* expressa sua opinião sobre o crime e o julgamento moral da vítima por setores da mídia.



FIGURA 2 - Fontes ouvidas e veiculadas por *De Fato*. Fonte: elaboração dos autores. Arte da infografia: Vinicius Leonardo Ferreira Silva.

A crônica da jornalista Anna Marina também foi veiculada no jornal *Folha de S.Paulo*. No decorrer da reconstrução do perfil de Ângela, Marina narra eventos, conversas de pé de ouvido por onde transitava a personagem. Ângela, nas hábeis palavras da colunista, descortina-se como a “mocinha”, em um conto de fadas:

Nessa altura de tantas transformações, Ângela Diniz era menina que ia à missa das dez, na igreja de Lourdes, todos os domingos, levada pelas mãos da babá. Já nessa época chamava a atenção. Uma boneca loura, mimada, belamente vestida, em seus *organdis* pacientemente bordados pela mãe. Chamava tanta atenção que seus vestidos eram copiados por outras mães

que estavam na igreja – além de serem mandados buscar para serem repetidos pelas duas meninas que moravam no Palácio da Liberdade: Márcia e Maristela Kubitschek. Nesse clima ela cresceu, a menina mais bonita da cidade, a debutante mais bonita [...] ela teve sobre si os olhos não só da imprensa mas de toda uma comunidade. (SIQUEIRA, 1977, p. 5)

Na conservadora Minas Gerais, Anna Marina mostrou a Ângela Diniz invejada, caluniada e perseguida. Comentou das calúnias sobre o que se falava a respeito dela nos jornais de grande circulação, entre elas a de que tivesse se casado com Milton Vilas-Boas grávida. A colunista afirma que ela se casou virgem, como seria comum naquele período nas famílias tradicionais de Belo Horizonte: “O primeiro tiro que começou a matá-la não veio da violência insana do playboy paulista. Veio da tradicional família mineira quando teve seu primeiro filho” (SIQUEIRA, 1977, p. 5). No desmonte dos estereótipos, a narrativa de Marina é precisa quando fala da separação de Ângela do marido: “A cidade sentiu-se gratificada. Tinha, finalmente, um fato concreto ao qual se apegar. Uma mulher desquitada”. Anos mais tarde, sobre outro namorado de Ângela, da burguesia mineira, Tuca Mendes, revela: “Mais uma calúnia da sociedade contra ela. De Tuca Mendes ela não queria o outro, queria apenas o amor, a compreensão, o calor humano, a companhia” (SIQUEIRA, 1977, p. 5). E arremata a colunista social: “Não foi a devoradora de homens que Minas sempre sonhou que fosse. Foi apenas uma mulher que queria amar e ser amada” (SIQUEIRA, 1977, p. 5).

Já na página 6 do jornal, há um longo artigo de opinião, da psicóloga Ana Viete Carvalho, que apresenta uma narrativa bem próxima do discurso feminista. A abordagem parte da causa do crime já estampada no título: “Ângela Diniz morreu por ser mulher”.

O artigo enfoca que culturalmente, quando há violência contra a mulher, a culpa é sempre da vítima. Cita a fala do advogado de Doca, que apareceu na TV e disse que Ângela “não era uma das maiores vestais deste país (...) a mulher quando começa a cair, acaba por chafurdar na lama” (CARVALHO, 1977, p. 6). Já o dicionário Houaiss traz esta definição: “pessoa que tem com outras relações sexuais mais ou menos estáveis, mas não formalizadas por um casamento oficial; amásio, amásia”. A Barça Saber, por sua vez, “pessoa que tem relações ilícitas que vive em concubinato”. Ou seja, já há um julgamento moral na própria escolha da palavra em uso.

Há na cobertura do *De Fato* a reportagem sobre o velório de Ângela, dia 31 de dezembro, quando apareceram meia dúzia de pessoas. O texto, com frases curtas e muitas citações diretas e entre aspas, não está assinado, como eram comuns nas reportagens veiculadas naqueles tempos de censura e autocensura. É um texto moderno para o jornalismo praticado à época no Brasil, com citações curtas, muitas vozes, descrições, poucos adjetivos. Narrativa dinâmica e ágil. O *lead* começa com citação direta: “– Filho da mãe! O grito saiu descontrolado da boca da irmã” (DE FATO, 1977, p. 4). Como um observador fora das cenas que começam no aeroporto, trajeto, curto velório e enterro, há o clímax: “quando o caixão de madeira negra surgiu pela porta do jatinho, Cristina, filha de Ângela, de nove anos não conteve uma crise de choro. Precisou ser amparada pelo pai, Milton Villas-Boas, que, discretamente, mantinha distância da família e da ex-mulher”.

Pelo relato, havia um “batalhão de repórteres” que “foi hostilizado pelos familiares”. “Se continuar a filmar, vai para fora”, disse o irmão, Newton, para o cinegrafista da Rede Globo. Disse um fotógrafo: “Como se, de repente, eles percebessem que está tudo acabado”. A reportagem comenta sobre a ausência dos colunistas sociais que por anos mantiveram estreita convivência com Ângela e ironiza ao dizer que eles foram porque “talvez se sentissem ofendidos, pelo fato de Ângela tê-los trocado pelas páginas policiais” (DE FATO, 1977, p. 4).

Na cobertura do caso Ângela, *De Fato* faz uma retranscrição em que apresenta o caso de outra mulher, que morava na periferia de Belo Horizonte e foi assassinada pelo ex-companheiro, porém não teve repercussão na imprensa da época. Com o título “As Angelas Diniz de cada dia”, o jornal reafirma sua vocação de esquerda.

Para compor a narrativa, o jornal expande suas fontes, principalmente, as testemunhais, como vizinhos que conheceram a ambiência do crime. Porém, ao contrário do que ocorreu no caso Ângela, o periódico utiliza fontes oficiais – a Delegacia de Homicídios e o Instituto Médico Legal –, pois estas foram indispensáveis para entender o próprio crime. Diz o *lead*: “O caso Ângela Diniz repetiu-se ontem. Na favela. O crime foi noticiado num canto escondido de um jornal qualquer. Afinal, quem se interessa em saber que José Maria matou sua amante Maria de Lourdes, no conjunto Santa Maria?” (DE FATO, 1977, p. 7). Ou seja, aqui se vê a essência do alternativo, o Brasil do arrocho salarial, dos pobres excluídos, enfim, o viés de classe social. A luta feminista caminhava a par e passo com a luta política.



FIGURA 3 - As fontes do crime na favela. Fonte: elaboração dos autores.
Arte da infografia: Vinicius Leonardo Ferreira Silva.

Considerações finais

Em dois anos de atividade (1976-1978), o jornal procurou contar a vida cidadina e suas sombras, por meio de um jornalismo militante, fortemente posicionado ideologicamente. Em tempos de cerceamento da liberdade de expressão, no exemplo apresentado neste trabalho, o fazia com a utilização de muitas fontes diretas, não oficiais, com larga utilização de especialistas, fontes oficiosas e independentes. Como na veiculação da crônica da renomada colunista dos *Diários Associados*, Anna Marina, e também da psicóloga, que teve quase uma página para veicular seu ponto de vista.

Nesse contexto, *De Fato* buscou discurrir temas importantes e vanguardistas para as conservadoras montanhas de Minas. Procurava-se, assim, conversar mais com seu leitor final, que era formado por estudantes universitários, profissionais liberais e pessoas ligadas às artes, que naquele momento tinham mais acesso à linguagem do jornal por causa do momento em que o país vivia, em que a sociedade se punha em franca oposição à ditadura militar.

O alternativo *De Fato*, ao dedicar-se à corajosa cobertura da morte da “Pantera de Minas” – embora sem a possibilidade de aferir a dimensão que teve –, contribuiu para que as gerações passadas e as atuais conhecessem o mundo de Ângela mais além do narrado nas colunas sociais e nas páginas policiais. Ela tornou-se personagem do movimento feminista nacional. Foi transformada em símbolo da luta feminista. Foi seu último personagem, o de mulher e símbolo da luta contra a violência ao gênero. Surgia o *slogan* “quem ama não mata”, um contraponto à tese “em defesa da honra” do advogado de Doca para justificar o crime.

Referências bibliográficas

ABREU, Alzira. Jornalistas e jornalismo econômico na transição democrática. In: ABREU, Alzira et al. *Mídia e política no Brasil*. Rio de Janeiro: FGV Editora, 2003. p. 7-74.

AVRITZER, Leonardo. O conflito entre a sociedade civil e a sociedade política no Brasil pós-autoritário: uma análise do impeachment de Fernando Collor de Melo. In: DOWNES, Richard; ROSENN, Keith (Orgs.). *Corrupção e reforma política no Brasil – o impacto do impeachment de Collor*. Rio de Janeiro: FGV Editora, 2000. p. 167-193.

BIRD, Elizabeth; DARDENE, Robert. Mito, registro, 'estórias': explorando as qualidades narrativas das notícias. In: TRAQUINA, Nelson. (Org.). *Jornalismo: questões, teorias e 'estórias'*. Trad. Luís Manuel Dionísio. Lisboa: Veja, 1993. p. 263-277.

BRUN, Eliane. Não sei onde atirei. *Época*. São Paulo. N. 433, 1 set. 2006. Disponível em: <http://revistaepoca.globo.com/Revista/Epoca/0,,EDG75229-6014,00_NAO+MATEI+POR+AMOR.html>. Acesso em: 7 abr. 2017.

CASTRO, Maria Ceres Spinola. *Longe é um lugar que não existe mais*. 1994. 457 f. Tese (Doutorado de Ciências Sociais). Instituto de Filosofia e Ciências Humanas, Unicamp, Campinas, 1994. Disponível em: <<http://repositorio.unicamp.br/jspui/handle/REPOSIP/280324>>. Acesso em 7 abr. 2017.

CRIME da Pantera. *Veja*. São Paulo, 20 jan. 1973. p. 34-35.

CHAPARRO, M.C. Iniciação a uma teoria das fontes: tipificação das fontes. *O xis da questão* (blog), 2009. Disponível em: <oxisdaquestao.com.br/integra_integra.asp?codigo=377>. Acesso em: 12 set. 2016.

DE FATO, edição n. 10, Belo Horizonte, Republicar, jan. 1977.

LAGE, Nilson. *A reportagem: teoria e técnica de entrevista e pesquisa jornalística*. Rio de Janeiro: Record, 2001.

LEÃO, L. M. *Cuestiones sociales y prensa alternativa: el periódico De fato* (Belo Horizonte, 1976-1978). Rosario: Prohistoria Ediciones, 2016.

LE MOS, Cândida E. B. *A imprensa e as constituintes*. Universidade do Porto, 2009, 397 f. Tese (Doutorado em História), Faculdade de Letras, Universidade do Porto, Porto (PT), 2009. Disponível em: <<https://repositorio-aberto.up.pt/bitstream/10216/14306/2/tesedoutimprensa000074239.pdf>>. Acesso em: 10 abr. 2019.

LE MOS, Cândida E. B.; SANTIAGO, M. De Fato: Jornal construído entre um sonho e a dura realidade. In: CONGRESSO BRASILEIRO DE HISTÓRIA DA MÍDIA, 9, 2013, Ouro Preto. *Trabalhos*. Porto Alegre: Alcar, 2013. v. 1. p. 115.

MACHADO, Lia Zanotta. *Feminismo em movimento*. 2. ed. São Paulo: Francis, 2010.

MAINGUENEAU, D. *Análise de textos de comunicação*. 2. ed. Trad. de Cecília P. de Souza e Silva. São Paulo: Cortez, 2002.

MORAIS, Aloisio. Debate (mesa redonda) “40 anos do jornal De Fato”, Sindicato dos Jornalistas Profissionais de Minas Gerais, Belo Horizonte, nov. 2016.

MORIN, Edgard. *Cultura de Massa no século XX – o espírito do tempo* 1 Neurose. Trad. Maura Ribeiro Sardinha. 6. ed. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 1984.

KOCK, I. G. V. *Introdução à linguística textual*. São Paulo: Martins Fontes, 2006.

PHILIPS, Bárbara. Novidades sem Mudança. In: TRAQUINA, Nelson (Org.). *Jornalismo: questões, teorias e ‘estórias’*. Trad. Luís Manuel Dionísio. Lisboa: Vega, 1993. p. 326-331.

RIBEIRO, Maria Rosa Doria. A construção das identidades feministas nos anos setenta. In: SEMINARIO INTERNACIONAL FAZENDO GÊNERO, 9, Florianópolis (SC), 2010.

RODRIGUES, Adriano Duarte. O acontecimento. In: TRAQUINA, Nelson (Org.). *Jornalismo: questões, teorias e 'estórias'*. Tradução Luís Manuel Dionísio. Lisboa: Vega, 1993. p. 27-33.

SCHMITZ, A. A. *Classificação das fontes de notícias*. Biblioteca Online de Ciências da Comunicação, 2010. Disponível em: <<http://www.bocc.ubi.pt/pag/schmitz-aldo-classificacao-das-fontes-de-noticias.pdf>>. Acesso em: 14 fev. 2017.

VAN DIJK, T. Poder e imprensa. In: VAN DIJK, T. *Discurso, notícia e ideologia: estudos na Análise Crítica do Discurso*. Trad. Zara Pinto Coelho. Porto: Campo das Letras, 2005.



ENTRE O CAMPO QUADRINÍSTICO E O CAMPO LITERÁRIO: RODOLPHE TÖPFFER, AUTOR PRECURSOR DE BANDAS DESENHADAS

Lucas Piter Alves Costa

Têm sido constantes as tentativas de definição e da origem do que são os Quadrinhos, considerados, hoje, a nona arte. García (2012) acredita que o debate em torno da origem da nona arte envolve “uma manobra estratégica entre aqueles que querem definir os quadrinhos como meio de comunicação de massas e aqueles que preferem vê-los como parte da tradição cultural artística” (GARCÍA, 2012, p. 28). O primeiro caso refere-se aos jornais concorrentes de Pulitzer e Hearst; o segundo, aos álbuns de Rodolphe Töpffer. Vê-se que a disputa que os historiadores e teóricos da arte encampam pela origem dos quadrinhos é um dos reflexos da indefinição provocada pelos seus gêneros (VARGAS, 2015). Dacheux (2009), por sua vez, diz que a origem e a definição dos quadrinhos – para ele, duas buscas intimamente ligadas – serão distintas se partirmos do cenário das artes gráfico-narrativas e/ou sequenciais, da indústria cultural ou do avanço dos meios de impressão. Podemos dizer que não há uma história das histórias em quadrinhos, mas sim várias, que tomam consistência segundo o ponto de vista adotado (COSTA, 2016a, 2016b).

A tentativa de descrever a história da banda desenhada como uma linha reta tem levado alguns pesquisadores a considerar o que há de mais prototípico nessa arte (e noutras), a saber, o ato de narrar por imagens. Assim, acabam por considerar como elementos dessa historiografia o baixo-relevo da Coluna de Trajano, a tapeçaria de Bayeux, os afrescos sobre São Francisco de Assis, as imagens de Épinal, toda sorte de vitrais e inúmeras outras manifestações artísticas que têm uma estrutura narrativa básica, cuja semiótica se dá por signos imagéticos. Tal postura apresenta inúmeras contradições que, se forem consideradas como exemplo de análise, nos levariam a rever toda a historiografia de outras artes também, como o Cinema, o Teatro ou a própria Literatura. A busca pelo que há de mais essencial nos quadrinhos como ele-

mento originário dessa arte nos levaria, cedo ou tarde, às teorizações sobre o surgimento da linguagem humana. Ao invés de buscar explicar a origem e definição dos Quadrinhos pelo que os exemplos têm em comum e prototípico, esbocei um caminho inverso, o de tentar explicar o que não poderia ser considerado um gênero quadrinístico, excluindo exemplos de textos que não pudessem ser, ao mesmo tempo, reproduzíveis, portáteis e desenhados (COSTA, 2016a).

Reconhecer a formação da nona arte como um processo de convergência que alinha fatores sociais, formais, intencionais, técnicos e temáticos significa perceber a formação de um saber novo, processo primordialmente interdiscursivo. A produção quadrinística de Töpffer parece conjugar esses fatores até então aparentemente dispersos, uma vez que qualquer discurso

[...] mantém uma relação essencial com a memória. Em consequência, todo ato de posicionamento implica um certo percurso do arquivo [...], a redistribuição implícita ou explícita dos valores vinculados com as marcas legadas por uma tradição. Para se posicionar, para construir para si uma identidade, o criador deve definir trajetórias próprias no intertexto. (MAINGUENEAU, 2006, p. 163)

O nome de Töpffer se constrói, nessa conjuntura, como ponto fundamental de um processo que não é linear, ininterrupto ou restrito a um só local. Nesse autor, é possível encontrar características comuns entre manifestações artísticas que lhes são anteriores e produções posteriores que parecem ter copiado a forma, as temáticas, os meios de produção e circulação das criações *töpfferianas*. Nesse plano de dispersões, Töpffer pode ser visto como o nome que reúne as características necessárias para ser considerado o precursor dos Quadrinhos, se entendermos que a noção de precursão adotada não é linear, mas sim plana, nuclear, espiralada.

Töpffer, ponto de confluência na formação dos Quadrinhos

Nascido em 1799, na cidade de Genebra, o professor Rodolphe Töpffer ficou conhecido pelos seus romances de viagem, peças de teatro e sua atuação como docente e pedagogo. Mas sua notoriedade sairia dos limites de Genebra justamente por aquilo que fazia, segundo ele, sem aspirações literárias ou acadêmicas: suas *histoires en estampes* o con-

sagraram como autor em um domínio discursivo que só na década de 1970 seria chamado *la bande dessinée*, ou BD.

Töpffer iniciou sua trajetória de quadrinista na *idade de ouro* da caricatura inglesa, que abrange o final do século XVIII e início do XIX (GROENSTEEN, 2000). Seu contato com as produções inglesas se deu por meio de seu pai, Wolfgang-Adam Töpffer, que apresentou as gravuras do inglês William Hogarth, que seriam uma forte influência naquilo que o filho viria a desenvolver.

Vale ressaltar que o pai de Töpffer foi pintor de admirável talento, que estagiou, em 1786, na Société des Arts, em Paris. Também foi caricaturista igualmente talentoso, utilizando-se da técnica de aquarela (BOISSONNAS, 2014), e que publicou, em francês, suas *Caricatures* (1817).

O reconhecimento de Töpffer como *autor* de quadrinhos e *fundador* se deu retrospectivamente, quando a noção de *arte relativamente autônoma* já estava interiorizada entre seus agentes, em seus aspectos pragmáticos. Dessa forma, o autor, ou melhor, a *entidade enunciativa* tida como autor e fundador das histórias em quadrinhos (e não dos Quadrinhos, como um todo) passou a definir sua trajetória em relação de *concorrência* com os outros autores no campo discursivo e com sua própria carreira de literato, professor, tradutor, dramaturgo e pedagogo.

Acredita-se que o primeiro trabalho quadrinístico de Töpffer – *Les Amours de Mr. Vieux Bois* – tenha sido mostrado aos seus alunos em 1827, mas não se tratava de uma publicação, e sim dos originais. Em 27 de dezembro de 1832, um dos trabalhos de Töpffer recebe uma avaliação positiva de Johann Wolfgang von Goethe. O escritor alemão teve contato com o rascunho da obra *Le Docteur Festus*, por intermédio de seu amigo Frédéric Soret, também tradutor de suas obras para o francês. Goethe disse que as narrativas de *Le Docteur Festus* revelavam criatividade e talento, apesar de absurdas, e que Töpffer poderia criar algo melhor com essa linguagem se trabalhasse com menor precipitação e mais reflexão (KUNZLE, 2007). Esse comentário foi publicado em um periódico sobre arte e antiguidade, no qual Goethe era também colunista – *Kunst und Altertum*. Mas, até então, a obra *Le Docteur Festus* permanecia inédita.

Em seu primeiro trabalho em quadrinhos, Töpffer foi *autor* e *editor* ao mesmo tempo. Segundo Groensteen (2000), a técnica usada era considerada indigna para a época – a autografia/litografia – processo que poderia ser comparado ao estêncil ou à fotocópia de hoje. A

autografia consistia em desenhar em um papel de transferência, cujo desenho poderia ser realizado ao inverso sobre a pedra litográfica e, em seguida, usado para a impressão de centenas de cópias.

Foi, então, em 1833 que Töpffer publicou sua primeira história em quadrinhos – *Histoire de Mr. Jabot* –, que foi distribuída pessoalmente. Para Groensteen (2000, p. 15), se uma data for obrigatória para o nascimento das *histórias em quadrinhos*, seria o ano 1833, ou seja, o ano em que o álbum *Histoire de Mr. Jabot* foi colocado em circulação. No entanto, após essa primeira publicação, só em 1835 esse trabalho seria posto à venda nas livrarias, modificando permanentemente a ordem das publicações europeias.

Em 1837, Töpffer publicou as obras *Mr. Crépin* e *Les Amours de Mr. Vieux Bois* (que já havia sido apresentada aos seus alunos dez anos antes), totalizando, até então, três obras do gênero, publicadas pela mesma técnica. Nesse ínterim, os trabalhos de Töpffer já haviam sido traduzidos em diversas línguas. E no ano de 1839, o francês Cham (principal colaborador de Töpffer em suas publicações) publica suas primeiras obras, *Histoire de monsieur Lajaunisse* e *Monsieur Mélasse*, inspiradas nas de Töpffer.

A essa altura de sua trajetória, notamos que suas obras já se nutriam de algum valor simbólico que justificasse certo investimento mercadológico e um *habitus* coletivo, que é um conhecimento adquirido, um capital, um *poder gerador* de um agente em ação em um determinado campo (BOURDIEU, 1989). Em outras palavras, já havia um mercado em torno das autografias desse gênero, e pode-se constatar a rentabilidade desse empreendimento em uma carta de Töpffer, de 6 de janeiro de 1841, endereçada a um amigo, em que ele diz que suas autografias lhe custavam 1 franco, e eram vendidas a 10 francos há uma década.

Ainda de forma independente, Töpffer imprimiu *Monsieur Pencil* e *Le Docteur Festus* (1840, ambas no mesmo volume) e *L'Histoire d'Albert* (1844). E em 1845, Töpffer publicou a *Histoire de Monsieur Cryptogame* (1845b), em onze capítulos, em um semanário ilustrado parisiense intitulado *L'Illustration*, que pertencia ao seu primo Jacques-Julien Dubochet. Essa publicação, que pode ser considerada a primeira tira seriada em revista, foi posteriormente publicada como álbum. Tal processo viria a ser o habitual nos quadrinhos franco-belgas durante quase todo o século XX (GARCÍA, 2012).

Elementos fundamentais do campo quadrinístico já podiam ser notados, mas os parâmetros de julgamento ainda eram literários: (a) um conjunto de textos impressos e reprodutíveis sob um nome autoral (ou não); (b) uma relação comercial (mesmo que não contratual) entre autor, livreiro e público; e (c) a percepção de uma crítica não especializada no tema.

Em 1839, três obras de Töpffer foram copiadas (embora, com sutis diferenças) e publicadas sem autorização do autor (e sem lhe dar os créditos) sob o título *Collection des Jabots*, juntamente com diversas outras obras do gênero, pela editora Aubert, em Paris. Não havia respaldo jurídico contra tal prática de pirataria. A *Collection des Jabots* veio a ser a primeira coleção de histórias em quadrinhos na história editorial francesa. Nela podiam-se encontrar também obras de Cham, mas devidamente autorizadas. Töpffer relatou em correspondências que temia que seu empreendimento perdesse credibilidade, mas, ao contrário, tais falsificações contribuíram para a divulgação do novo gênero.

As cópias não autorizadas eram vendidas por 6 francos, e foram difundidas muito mais rapidamente por isso. Em resposta à editora Aubert, Töpffer, tendo tomado conhecimento das falsificações por via de um anúncio em um jornal parisiense, o *Journal des Débats*, publicou anonimamente no *Le Fédéral*, em Genebra, um protesto alegando que as edições da Aubert eram cópias malfeitas por um aprendiz e incompletas, e que as edições originais se encontravam em Genebra.

O fato de Töpffer ter sido plagiado demonstra alguns pontos importantes da formação do campo quadrinístico: havia um comportamento sistematizado, em que o autor era não só *imitado*, mas também *copiado*. A prática de narrar *histoires en estampes* havia se difundido, de modo que as características do gênero estavam sendo internalizadas; surgia, então, um *sistema* entre autor, obra e leitor.

A editora Aubert desempenhou um papel importante na difusão dos álbuns de Töpffer e, ademais, foi por meio dela que caricaturistas como Cham, Doré, Forest, dentre outros, tiveram seus trabalhos publicados. Embora esses artistas tenham seguido outras carreiras depois, o fato é que uma primeira geração de quadrinistas havia se formado, com forte influência das caricaturas de décadas bem anteriores, e que figuram agora nos mesmos encadernados das narrativas (a estrutura narrativa como elemento determinante da nona arte só figura nos teóricos brasileiros, presos no nome *histórias em quadrinhos*, esque-

cendo aspectos sociais. No cenário europeu, sobretudo franco-belga, o campo das bandas desenhadas engloba charges e caricaturas).

A essa altura, podemos dizer que o campo quadrinístico já estava configurado, a despeito das etiquetas que dermos a ele. Isso quer dizer que já era possível mapear práticas, materialidades e agentes que detinham uma lógica entre si, com regularidade. Alguns fatores que consolidam essa ideia: traduções, reedições, falsificações, a utilização de nomes de autor (algumas vezes até como chamariz), uma editora especializada no gênero (e cuja relação com os autores já se iniciou problemática, não muito diferente da conjuntura atual), a reunião de artistas em um mesmo periódico – como no *Caricature*, *Charivari*, *Journal pour rire*, todos da editora Aubert.

Outro ponto importante para a definição de um campo discursivo a partir da trajetória de Töpffer é sua consciência e/ou intencionalidade de situar sua obra em um lugar diferente daquele já reservado para a Literatura, marcando, assim, as diferenças na forma de produzir e ler suas narrativas. Em uma compilação de artigos organizada pela Biblioteca Universal de Genebra, encontramos o prefácio à obra *Histoire de M. Jabot*, escrito pelo próprio autor, de onde extraímos esta parte que elucida, se não uma intencionalidade, ao menos certa consciência de seu projeto discursivo:

Este pequeno livro é de caráter misto. Ele se compõe de uma série de desenhos autografados. Cada um desses desenhos é acompanhado por uma ou duas linhas de texto. Os desenhos, sem texto, teriam apenas um significado obscuro; o texto sem os desenhos não significaria nada. Todos juntos formam um tipo de romance particularmente original, uma vez que parece mais como um romance do que outra coisa. (TÖPFER, 1837c, p. 334, tradução nossa)¹

O editor Jacques-Julien Dubochet (1798-1868) também disse, em 1º de julho de 1845, em carta endereçada a Töpffer, que ele havia criado um gênero novo e que ainda não havia visto o último de seus

¹ Texto original: "Ce petit livre est d'une nature mixte. Il se compose d'une série de dessins autographiés au trait. Chacun de ces dessins est accompagné d'une ou deux lignes de texte. Les dessins, sans ce texte, n'auraient qu'une signification obscure ; le texte sans les dessins ne signifierait rien. Le toute ensemble forme une sorte de roman d'autant plus original, qu'il ne ressemble pas mieux à un roman qu'à autre chose" (TÖPFER, 1837c, p. 334).

imitadores (FILLIOT, 2011)². A consciência da novidade, não só por parte de Töpffer, mas por vários de seus correspondentes, demonstra a possibilidade de que as histórias em quadrinhos viessem a configurar um tipo de romance, mas não um romance aos moldes do literário, e sim um *romance gráfico*. De fato, até hoje os romances gráficos (*graphic novels*) geram dúvidas sobre os gêneros quadrinísticos serem ou não gêneros literários. A questão que é preciso colocar não é se os quadrinhos que levam a etiqueta romance gráfico são Literatura, mas sim se o gênero romance é exclusividade do campo literário. A despeito das etiquetas, as práticas demonstram que não.

Segundo Filliot (2011), ao longo do século XIX, tanto na imprensa de Paris e Genebra, quanto no setor de livrarias, as histórias em quadrinhos oscilavam entre o modelo literário e o modelo de caricatura. A influência de Töpffer, segundo a autora, está em favor do primeiro modelo, enquanto a influência da produção alemã impõe o segundo.

A principal razão sobre a qual os teóricos e historiadores dessa arte apoiam-se para legar o título de *pai dos quadrinhos* a Töpffer é a forma como as suas narrativas eram produzidas. Diferente das imagens de seu contemporâneo Hogarth – tido como o avô dos quadrinhos –, que eram criadas para funcionar, sobretudo, isoladamente umas das outras, as obras *topfferianas* consistiam em narrativas coesas. Nas imagens de Hogarth, cada enquadramento era por si só a metonímia de uma narrativa, não necessitando das outras imagens, embora as complementasse. Atrela-se a isso o fato de que elas eram reproduzidas isoladamente, como peças completas. Ademais, Hogarth estava inserido em uma tradição muito diferente daquela de contar histórias, terreno das artes narrativas. Podemos dizer que os componentes imagéticos utilizados por Hogarth são essencialmente simbólicos, pois sua tradição era a da sátira por meio da representação, na qual podemos alojar diversos outros nomes da caricatura.

Já nas narrativas de Töpffer, há retomadas tempoespaciais quadro a quadro. Ainda que o desenho do cenário e dos personagens seja deficiente (se comparado aos quadrinhos modernos), é possível estabelecer ligações diretas entre os quadros justapostos por meio de re-

² A tese de Camille Filliot (2011) foi disponibilizada no periódico francês *Topfferiana* (ISSN 2496-9303) em 18 partes. Aqui, por uma questão de espaço, preferimos fazer referência ao todo, com o *link* do Sumário, sem especificar as partes.

tomadas coesivas. Sem a repetição de elementos, cada enquadramento narrativo de Töpffer abriria margens para interpretações múltiplas, devido à simplicidade do seu traço, o que estaria muito distante de uma ideia global de narrativa.

As considerações sobre as imagens de Hogarth podem ser aplicada às imagens de Épinal, que diferem das narrativas *topfferianas* pelo seu fluxo: enquanto Töpffer criava cenas cujas ações repartidas em quadros estavam realmente sendo impulsionadas por uma relação de causa e efeito, as narrativas de Épinal, embora quadro a quadro, pouco se diferenciavam das narrativas das tapeçarias ou dos vitrais: o que elas faziam, na verdade, era mostrar cenas isoladas que, justapostas, criavam a narrativa, mas não havia nenhum elemento de coesão entre elas que justificasse causa e efeito. Nesses casos, o leitor era obrigado a recorrer ao imaginário popular sobre a história em questão para preencher essas elipses. Tais lacunas não são encontradas nas histórias de Töpffer, que, além do mais, eram inéditas. Sobre as obras de Töpffer, García (2012) comenta que

Estamos falando simplesmente de um tipo de narrativa em imagens que não existia até o momento. Um tipo de narrativa em que, pela primeira vez, “os desenhos impulsionam a narração”. Um tipo de narrativa em imagens que era inconcebível sob as regras estritas das artes acadêmicas. (GARCÍA, 2012, p. 56)

Töpffer desenvolveu uma linguagem que não é estritamente visual nem verbal, e que seria e continua sendo aperfeiçoada pelos artistas descendentes. Diferente das outras narrativas sequenciais que vieram antes dele, e que em nenhum caso caíram dentro do que chamamos de *entretenimento* (GROENSTEEN, 2000), pela primeira vez no século se presenciou uma forma de linguagem nova empregada na criação de suas próprias narrativas, ao invés de servir de registro de narrativas oriundas de outros domínios, como da tradição oral, clássica ou religiosa. Nessa perspectiva, vemos a linguagem como um trabalho simbólico que implica relações de poder, pois todo sujeito ocupa um lugar na sociedade, o que faz parte da significação dos discursos.

Os Quadrinhos, enquanto instituição, não surgiram de somente um ponto fixo no panorama das obras quadrinísticas. Os gêneros caricatura e charge se inserem nessa instituição, embora não tenham a estrutura do quadro a quadro (COSTA, 2016a). Dessa forma, se Töpffer

é tido hoje por muitos como o fundador das histórias em quadrinhos, em razão da configuração narrativa de seus textos, somos obrigados a admitir que diversos caricaturistas que vieram antes dele, inclusive Hogarth, foram arrolados como pertencentes ao Discurso Quadrinístico devido a uma série de fatores que aproximam atualmente esses agentes (como as múltiplas atividades de certos autores, que atuam como caricaturistas, cartunistas e desenhistas ao mesmo tempo).

Por essas razões, Töpffer pode ser considerado um ponto de convergência na formação do campo quadrinístico. E como fundador das histórias em quadrinhos (enquanto gênero narrativo), é *um* dos fundadores dos Quadrinhos (enquanto instituição discursiva). A metáfora da relação de *avô* e *pai* dos Quadrinhos incide na relação de influência de Hogarth para com Töpffer. Afinal, o discurso não é um objeto que se funda sozinho.

O trabalho de posicionamento da obra e do nome de autor continua mesmo após a sua morte, pois ele passa a ser gerido pelo próprio campo discursivo. A autoridade de um texto “não se reduz à de seu autor, mas implica também os reinvestimentos dos quais ele é eventualmente objeto” (MAINGUENEAU, 2010, p. 56), sejam esses reinvestimentos negativos – como foi com a crítica da época, ainda desacostumada com essa linguagem multimodal, sejam eles positivos – como no caso dos atuais estudos sobre o autor.

Na sexta edição póstuma de *Histoire de M. Cryptogame* (1873), alguns personagens já figuravam na capa, bem como o nome do autor – “par TOPFFER” – em caixa-alta. Na página de apresentação, depois do título e antes do parágrafo introdutório, encontram-se os dizeres “Pelo autor de M. Vieux-Bois, de M. Crépin, de Doutor Festus, etc., etc., etc.”³ (TÖPFFER, 1873, p. IV), o que significa uma busca ao arquivo já construído até então, reconhecido pela singularidade das obras (ou seja, do gênero, sobre o qual outros autores se apoiaram) indexadas pelo nome do autor (que o diferencia dos outros nomes inseridos no mesmo campo).

Mesmo que o campo quadrinístico já estivesse instituído, sua relação com outros campos, sobretudo o literário, ainda consistia em tentativas de fortalecimento. O circuito de produção, circulação e recepção das obras ainda era muito restrito, tanto que o seu autor fundador, mesmo com sete obras publicadas no ano de sua morte, em 1846,

³ Texto original: “Par l’auteur de M. Vieux-Bois, de M. Crépin, du Docteur Festus, etc., etc., etc.”.

acabou sendo criticado pela *Revue de Genève*, tendo por base o seu posicionamento no campo literário⁴, considerado, como reportou Kunzle (2007), uma corrupção do gosto, uma substituição de um talento literário indiscutível. Lembremos que Töpffer também produziu romances e poemas, e desfrutava de certa notoriedade também em razão de ser professor. Mas mesmo com a opinião positiva de Goethe, suas histórias sofreram críticas constantes até o final de sua carreira, ao contrário de suas obras literárias, que eram regionalmente admiradas.

Pode-se encontrar outro exemplo de tentativa de posicionamento de Töpffer em uma publicidade de Léonce Petit (1839-1884). Petit, ex-aluno de Töpffer, e que seguiu também uma carreira de quadrista, foi cotado em uma publicidade como superior ao seu mestre em uma de suas obras, *Les Méaventures de M. Reton* (1868), em um jornal parisiense:

O público não esqueceu este trabalho que, no ano passado, ele acolheu com tão grande favor: *Monsieur Tringle*, de Champfleury, onde o nosso artista Leonce Petit tinha colocado tantos alegres e humorísticos desenhos. Hoje, o autor de *Cenas da vida provincial*, que os leitores do *Journal amusant* estimaram convenientemente, L. Petit, reaparece com um novo livro de singular e nova alegria, M. BÉTON. Nós não saberíamos como bem felicitar a casa Lacroix por ter, para a sua primeira tentativa (um trabalho de mestre), feito um álbum tão interessante e tão completo: *nunca Topfer [sic] faria melhor, e faltava muito ao malfeitor genebrês este elemento parisiense que L. Petit foi capaz de implementar de uma maneira tão pungente*. E agora, senhores, venham audaciosamente: por QUATRO FRANCOS veremos a piada. (JOURNAL AMUSANT, 1868, p. 8, grifos nossos, tradução nossa)⁵

⁴ Töpffer, assim como o seu pai, detinha prestígio entre a intelectualidade da época. Uma de suas obras chegou a ter prefácio de Xavier de Maistre, escritor francês, que também foi militar e chegou a ser general no exército russo, diretor da biblioteca do Museu Real de São Petersburgo, e que influenciou as obras de Machado de Assis.

⁵ Le public n'a point oublié cette oeuvre que l'an passé il accueillit avec une faveur si grande: *Monsieur Tringle*, de Champfleury, où notre dessinateur Léonce Petit avait mis tant de joyeux et humoristiques dessins. Aujourd'hui l'auteur de ces *Scènes de la vie de province*, que les lecteurs du *Journal amusant* ont estimées comme il convenait, L. Petit, réapparaît avec un ouvrage nouveau d'une gaieté singulière et neuve, M. BÉTON. Nous ne saurions trop féliciter la maison Lacroix d'avoir, pour son coup d'essai (un coup de maître), mis la main sur un album aussi intéressant et aussi complet: *jamais Töpfer [sic] ne fit mieux, et il manquait du reste au malin Genevois cet élément parisien que L. Petit a su mettre en oeuvre d'une façon si piquante*. Et maintenant, Messieurs, allez-y hardiment: pour QUATRE FRANCS on en voit la farce. (JOURNAL AMUSANT, 1868, p. 8)

Embora essa publicidade tente diminuir Töpffer, o que ela faz é legitimar toda uma tradição quadrinística até então, e, portanto, o estatuto de sujeito-fundador de Töpffer, por ter recorrido a ele como parâmetro de comparação: ela aponta para uma repetição das práticas sociodiscursivas (ao elencar outras obras de Petit); para uma evolução dessas mesmas práticas (ao dizer, em um espaço de sustentação de autores, que Petit é melhor do que Töpffer); para a instituição de um mercado editorial consolidado (ao agradecer à editora Lacroix, o que aponta que a editora Aubert já não era a única); para a formação de enunciados que se perpetuam no imaginário da época, formando então um espaço de canonização (ao evidenciar a criação de personagens reconhecíveis pelos nomes, a que o público pode recorrer como recurso de comparação).

Tem-se, assim, que para existir o Autor, é preciso existirem autores. Cada nome de autor é construído coletivamente, sustentado coletivamente, apesar da concorrência silenciosa que há no campo discursivo. Não se concebe a Literatura ou os Quadrinhos com um Autor só. Os autores produzem quadrinhos aderindo às regras impostas pelo campo, ao mesmo tempo que tentam mudá-las.

A noção de campo quadrinístico encontra respaldo no autor-editor Jean-Christophe Menu, para quem os quadrinhos são um lugar de luta (GORGEARD, 2011). E se há um discurso contra a produção dos quadrinhos (como houve o *Comics Code*, ou o discurso escolar que por muito tempo considerou os quadrinhos leitura inferior), esse discurso é incorporado de algum modo no interdiscurso, como foi precisamente o caso de Töpffer em relação ao discurso literário no início de sua carreira de quadrinista. A produção das bandas desenhadas de Töpffer se deu de forma concomitante à sua carreira de literato, como se pode ver pela sua biobibliografia.

Tendo um estatuto de fundador, Töpffer ocuparia, à sua época, o centro do campo discursivo quadrinístico, ainda que esse campo fosse considerado a transgressão do campo literário. No entanto, o percurso de sua posição de quadrinista estaria em concorrência com sua própria imagem de literato, e, portanto, com os posicionamentos do campo literário. A possibilidade do duplo posicionamento o coloca como representante de duas instituições, que devemos considerar *ad hoc* como opostas: de um lado, o discurso dos signos linguísticos consagrados da Literatura; do outro, o discurso dos signos icônicos e plás-

ticos dos Quadrinhos, até então nunca usados para contar uma história em suporte livresco.

A Literatura tem o seu poder simbólico instituído, e a imanência desse poder atribuído à escrita literária é, ela mesma, simbolicamente construída. Isso quer dizer que a capacidade que a linguagem literária tem de servir como meio de distinção entre agentes ordinários e extraordinários é artificial – não há, portanto, talento literário nato, pois a natureza da literariedade é, ela mesma, efeito de sentido construído com o intuito de estruturar o campo literário. Um talento literário nato nada mais seria do que a coincidência (ou alinhamento) entre a estrutura vigente de um campo e um *habitus* de um agente.

Assim, quando Töpffer, agente reconhecido do campo literário, além de educador, elabora uma forma de narrativa cuja especificidade da linguagem literária, e, portanto, seu poder simbólico, é posta em jogo pela comunhão de imagens grotescamente desenhadas, ele diminui a distância entre os agentes consagrados no campo literário e aqueles menos letrados que jamais conseguiriam realizar uma narrativa escrita. Para os conservadores, a expansão da linguagem autorizada no campo abrigaria agentes desautorizados, e sua eficácia como capital distintivo ruiria. O movimento, por assim dizer, natural para preservar a estrutura do campo é deslegitimar Töpffer.

Os estatutos de literato e quadrinista da persona de Töpffer sofrem processos de avaliação, regulação e (des)legitimação um pelo outro, concomitantemente. Tanto o autor quanto a crítica da época buscaram na memória discursiva os parâmetros para o seu posicionamento no campo (ainda fortemente determinado como literário). A marginalização no campo literário é reforçada pelo próprio Töpffer ao batizar seus trabalhos com nomes pejorativos, como “bobagens gráficas”.

Embora o contexto atual seja bastante diferente, os quadrinhos foram objeto de críticas depreciativas, até mesmo da crítica literária, desde as suas origens. No entanto, conseguiram se desenvolver até angariarem o título de nona arte nos anos de 1960-70 (do mesmo modo que Ciência e Religião se embatem, mas se conservam, os Quadrinhos vêm mantendo relações com a Literatura e as Artes desde a sua fundação).

Dado o desenvolvimento da ilustração e da caricatura no século XIX, parece inevitável que as histórias em quadrinhos cedo ou tarde acabassem surgindo, e afinal os quadrinhos não são apenas uma linguagem, mas toda uma tradição que

deve mais ao que acontece na imprensa norte-americana do final do século [XIX] do que aos álbuns desse professor suíço [...]. (GARCÍA, 2012, p. 57)

Em meados de 1880, o distanciamento entre Quadrinhos e Literatura se mostra acentuado com o advento de novas formas de imprensa e a conseqüente modificação dos jornais. As imagens se tornam mais populares, alterando todo o paradigma dessa mídia. Assim, enquanto se distanciavam dos moldes literários, as histórias em quadrinhos se adaptavam a essa nova imprensa, bem como a novos públicos. Com a morte de Cham e Daumier em 1879, dois topfferianos, uma nova geração de desenhistas surgiu, fazendo Topffer parecer antiquado (FILLIOT, 2011).

Considerações finais

O surgimento de um campo quase nada deve à cronologia (linearidade) das práticas sociodiscursivas, uma vez que fenômenos de outra natureza, anteriores ou contemporâneos ao surgimento de um campo, podem ser arrolados para ele, dispostos em jogo por relações contextuais. Esse é justamente o caso da caricatura e da charge, que são contemporâneas à formação do campo quadrinístico, mas que não são consideradas como textualizações fundadoras dele. Nem a Literatura, nem a Política, nem tampouco os Quadrinhos articulavam o campo do discurso em séculos precedentes como o articulam hoje.

Nós próprios não estamos seguros do uso dessas distinções no nosso mundo de discursos, e ainda mais quando se trata de analisar conjuntos de enunciados que eram, na época de sua formulação, distribuídos, repartidos e caracterizados de modo inteiramente diferente: afinal, [os “quadrinhos”] a “literatura” e a “política” são categorias recentes que só podem ser aplicadas [à cultura moderna,] à cultura medieval, ou mesmo à cultura clássica, por uma hipótese retrospectiva e por um jogo de analogias formais ou de semelhanças semânticas [...] (FOUCAULT, 2008, p. 25)

No entanto, considerar apenas a forma desses textos (sejam eles as tapeçarias, as xilogravuras ou as charges) seria considerar apenas um aspecto genérico na tentativa de compreender a formação do campo quadrinístico – fazendo desse modo, ficariam de fora todas as coor-

denadas da atividade linguageira e da ancoragem social desse discurso (COSTA, 2016a, 2016b).

Töpffer foi transgressor de práticas genéricas que privilegiavam o uso de signos linguísticos para escrever textos narrativos e de práticas que privilegiavam o uso de signos imagéticos para a representação. A junção do talento literário ao pictural para contar histórias rocambolísticas era, para a crítica vigente, um desperdício vindo de um jovem com a erudição de Töpffer.

A formação de um campo discursivo tende a ocorrer justamente pelo embate ideológico, muitas vezes gerando uma ruptura. No caso do campo quadrinístico, a conjuntura vigente à época de Töpffer permitiu instituir um fundador de campo discursivo por meio de rupturas com os moldes narrativos anteriores, ao mesmo tempo em que essas rupturas demarcavam os pontos que o legitimariam. Em outros termos, o sujeito instituiu o discurso e o discurso instituiu o sujeito, reciprocamente. Tratamos Töpffer como ponto de convergência de aspectos que definiriam os Quadrinhos bem depois dele. Suas primeiras obras reuniram diversos caracteres que hoje nos permitem visualizar um campo discursivo bem estruturado, apesar de ainda inaugural à sua época.

Os Quadrinhos são um tipo de discurso cuja figura do Autor sempre esteve presente, quer dizer, um tipo de discurso que, desde o início da trajetória de Töpffer como quadrinista, se consolidou e se estruturou em torno de alguma noção de Obra e Autor, e que parece se justificar em torno da consolidação desses elementos binômicos.

Referências bibliográficas

BOISSONNAS, L. Töpffer [Toepffer, Topfer], Wolfgang-Adam. 2014. *Dictionnaire historique de la Suisse*. Disponível em: <<http://www.hls-dhs-dss.ch/F21967.php>>. Acesso em: 03 abr. 2015.

BOURDIEU, P. *O poder simbólico*. Trad. Fernando Tomaz. Rio de Janeiro: Bertrand Brasil, 1989.

CHAM. *Histoire de monsieur Lajaunisse*. [s.l]: [s.e], 1839a.

CHAM. *Monsieur Mélite*. [s.l]: [s.e.], 1839b.

COSTA, L. P. A. *Uma análise do discurso quadrinístico: práticas institucionais e interdiscurso*. 2016a. 212 f. Tese (Doutorado em Estudos Linguísticos). Programa de Pós-Graduação em Estudos Linguísticos, Universidade Federal de Minas Gerais, Belo Horizonte, Minas Gerais.

COSTA, L. P. A. Embates na formação do campo quadrinístico: a trajetória de Rodolphe Töpffer. *Anais do IV Simpósio Internacional sobre Análise do Discurso: Discursos e Desigualdades Sociais*. Belo Horizonte: NAD/FALE/UFMG, 2016b.

DACHEUX, É. Les histoires possibles de la BD. *Hermès, La Revue*, 2009, v. 2, n° 54, p. 41-42. Disponível em: <<http://www.cairn.info/revue-hermes-la-revue-2009-2-page-41.htm>>. Acesso em: 29 out. 2015.

FILLIOT, Camille. *La bande dessinée au siècle de Rodolphe Töpffer: catalogue commenté des albums et feuillets publiés à Paris et à Genève, de 1835 à 1905*. 2011. Tese (Doutorado em Letras Modernas). Université Toulouse 2-Le Mirail, Toulouse, França. Disponível em: <<http://www.topfferiana.fr/2016/10/la-bande-dessinee-au-siecle-de-rodolphe-topffer/>>. Acesso em: 14 nov. 2019.

FOUCAULT, M. *Vigiar e punir: nascimento da prisão*. 29 ed. Trad. Raquel Ramallete. Petrópolis: Vozes, 2004.

FOUCAULT, M. *A arqueologia do saber*. Trad. Luiz Felipe Baeta Neves. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 2008.

GARCÍA, S. *A novela gráfica*. Trad. Magda Lopes. São Paulo: Martins Fontes, 2012.

GORGEARD, F.-M. Le classique en bande dessinée. *Comicalités*. 2011. Disponível em: <<http://comicalites.revues.org/296>>. Acesso em: 05 julho 2015.

GROENSTEEN, T. *Astérix, Barbarella & cie: histoire de la bande dessinée d'expression française*. Paris: Somogy Éditions d'Art; Angoulême: CNBDI, 2000.

JOURNAL AMUSANT, Paris, 21 nov. 1868, n. 673, p. 8. Disponível em: <<http://gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k5861113v.item>>. Acesso em: 15 out. 2015.

KUNZLE, D. *Father of the comic strip*: Rodolphe Töpffer. Jackson: University Press of Mississippi, 2007.

MAINGUENEAU, D. *Contre Saint Proust*: ou la fin de la littérature. Paris: Éditions Belin, 2006.

MAINGUENEAU, D. *Doze conceitos em análise do discurso*. Trad. Adail Sobral [et al.]. São Paulo: Parábola, 2010.

TÖPFFER, W.-A. *Caricatures*. Genebra: 1817.

TÖPFFER, R. *Histoire de Mr. Jabot*. 1833.

TÖPFFER, R. *Les amours de Mr. Vieux Bois*. 1837a.

TÖPFFER, R. *Mr. Crépin*. 1837b.

TÖPFFER, R. *Histoire de M. Jabot*. In: BIBLIOTHÈQUE UNIVERSELLE DE GENÈVE. Tomo 9. Genebra: Abraham Cherbuliez; Paris: Anselin, 1837c, p. 334-337.

TÖPFFER, R. *Monsieur Pencil / Le Docteur Festus*. Genebra: 1840.

TÖPFFER, R. *L'histoire d'Albert*. Genebra: 1844.

TÖPFFER, R. *Essai de physiognomonie*. Genebra: 1845a.

TÖPFFER, R. *Histoire de M. Cryptogame*. Genebra: 1845b.

TÖPFFER, R. *Histoire de M. Cryptogame*. 6. ed. Genebra: 1873.

VARGAS, A. L. *A invenção dos quadrinhos: teoria e crítica da sarjeta*. 2015. 320 f. Tese (Doutorado). Programa de Pós-Graduação em Literatura, Universidade Federal de Santa Catarina, Florianópolis, Santa Catarina.



**CAMPO EDITORIAL E
REPRESENTATIVIDADE
NEGRA**



POESIA NEGRA/AFRO-BRASILEIRA: DINÂMICAS EDITORIAIS

Fabiane Cristine Rodrigues

O presente trabalho surge da necessidade de compreender como a Literatura Negra/Afro-brasileira, um dos campos existentes dentro e fora da Literatura Brasileira canonizada, se articula, partindo do gênero poesia para ampliar as discussões acerca das dinâmicas editoriais empreendidas pelos autores.

Para compreendermos aspectos atinentes a essa vertente literária, questionamos: Quais são os autores? Que livros publicaram? Por quais meios editoriais? Quando publicaram? Em quais períodos históricos? Em quais cidades? Como tais publicações estão distribuídas geograficamente? Quais apontamentos esse cenário permite? E, a fim de ponderar sobre tais questionamentos, empreendemos uma pesquisa exploratória, de natureza básica, uma vez que as fontes de dados são constituídas por fichas catalográficas e textos acadêmicos, e com abordagem qualitativa, pois meramente os dados quantitativos não são suficientes para compreender a história editorial da poesia negra/afro-brasileira.

Inicialmente, foi realizado o levantamento de poetas produtores de Literatura Negra/Afro-brasileira, considerando o período de 1859, ano em que Luiz Gama publica as *Primeiras trovas burlescas de Getulino*, marcando, de certa forma, o surgimento de uma poesia negra/afro-brasileira no que diz respeito a publicações individuais, até o ano de 2017, quando concluímos os levantamentos para nos dedicarmos às análises.

A base de dados utilizada no levantamento foi o Portal Literafro, com suporte acadêmico e científico do Grupo Interdisciplinar de Estudos do Campo Editorial (GIECE/CEFET-MG) e do Núcleo de Estudos Interdisciplinares da Alteridade (NEIA/UFMG). A escolha do Portal deu-se tanto por conter os dados mais fidedignos entre as fontes consultadas quanto pela proximidade com o conceito de literatura afro-brasileira que norteia este trabalho. Cabe ressaltar, ainda, a importância do Portal, um dos maiores e mais completos dedicados a

traçar e tornar pública a história das manifestações literárias afro-brasileiras e sua recepção crítica. Dentre as informações disponibilizadas, optamos por nos ater às publicações individuais a fim de facilitar a organização dos dados, a padronização da metodologia e a compreensão de como a autoria individual é articulada no interior da literatura negra/afro-brasileira, possibilitando, ainda, perceber a articulação de outros indivíduos e grupos identitários no microcosmo, como as autoras negras, que suscitam questionamentos passíveis de discussão e análise mais demorada em futuros trabalhos.

Tendo concluído o levantamento dos dados, foi elaborada a listagem das principais obras individuais por eles publicadas e os meios editoriais que as viabilizaram, bem como o ano de publicação e a cidade. A respeito das casas editoriais que possibilitaram a materialização das 271 obras inventariadas, constatamos o seguinte panorama:

Das 271 obras inventariadas, 67 foram editadas pelo próprio autor, informando em sua ficha catalográfica “Edição do Autor”. A Mazza Edições foi responsável pela publicação de 22 obras individuais. Pela Scortecchi, considerando aqui as ocorrências de Scortecchi e João Scortecchi, foram publicadas nove obras; pelas editoras 7 Letras e Orobó Edições foram publicadas, em cada uma delas, sete obras; a editora D’Lira foi responsável por publicar cinco obras individuais; pela Cruzeiro do Sul, pelo grupo Quilombhoje e pela editora Ogum’s Toques Negros foram publicadas, em cada uma das três casas editoriais, quatro obras. Somando três publicações por meio editorial, temos: Achiamé, Fundação Casa Dr. Blumenau, Garnier, Letra Capital e Roswitha Kempf. Nas casas editoriais Abracadabra edições, Casa Pindahyba, Edições Mariposa, Editora Comunicação, Editora Éblis, Editora Malê, Editus, Imago, Impressões de Minas, Magalhães & Cia, Nandyala, Obelisco, Quarto Setor Editorial, Secretaria Municipal de Cultura de Porto Alegre e Selo Editorial RG, foram publicadas duas obras individuais.

Como responsáveis pela publicação de uma obra individual de poesia negra/afro-brasileira, temos: A. Melo, Agir, AMEOP, Após Coup – Escola de Poesia, Arte Literária, Artes Gráficas, Artium, Associação Cultural do Negro, Áurea, Blacktude, Butecanis Editora, Cabocla, Cantos e Prantos Editora, Ciclo Contínuo Editorial, CL Edições, Clarindo Silva e Cia Ltda., Tipografia São Judas Tadeu, Coleção Hendi, Confraria do Livro, Coordenadoria de Cultura do Estado de Minas Gerais, Corisco, Córrego, Demar, Edição do Grupo Pró-texto, Edições

Cântaro, Edições Oficina, Edições Toró, Editora 34, Editora Baraúnas, Editora Brasil, Editora Cromos, Editora Fulgor, Editora G. Holman Ltda., Editora Ijumaa, Editora Jalovi, Editora Lê, Editora Patuá, Editora Poesias Escolhidas, Editora Teixeira, Editora Thesaurus, Editora UFMG, Editora UFRJ, Elo da Corrente Edições, Emcomum Estúdio Livre, Fauchon, Gráfica Bentivegnia, Graflina, Grupo Cero Brasil, Grupo Editorial Rainha Ginga, Instituto de Radiofusão Educativa da Bahia, José Olympio, Kikulakafi, Laemmert, Leo Christiano Editorial, Letra Viva, Letras Contemporâneas, Litteris Editora, Livraria A. Campos, Lys Editora, Mar, Me Parió Revolução, Mensageiro de Fé, Menthor Textual, Mórula, Na Função Produções artísticas, Nova Safra, Prumo, Publicações e Publicidade, Rede Catitu Cultural, RIEEX, Secretaria do Estado da Cultura, Selo Letras da Bahia, SESC, Sindicato dos Escritores do Rio de Janeiro, Supertipo, Tipografia Aldina, Tipografia Carioca, Tipografia do Cruzeiro, Tipografia Dois de Dezembro, Tipografia Instituto Profissional, Tipografia Leuzinger, Tipografia Luís Malafaia Jr., Tribuna Piracicabana, Typographia do Paiz, Typographia Paula Brito, Universidade Estadual de Feira de Santana e Ykenga Editorial Ltda.

Na ficha catalográfica de doze publicações, não obtivemos informações a respeito do meio editorial pelo qual a obra teve origem.

Apresentado o panorama inicial da distribuição de produções individuais de poesia negra/afro-brasileira por diversas casas e meios editoriais, partiremos para o exame de alguns pontos relevantes.

O autor negro e o campo literário/editorial brasileiro

Nosso principal questionamento diante do panorama explicitado, considerando o fortalecimento do mercado editorial brasileira, é: por que a produção de livros individuais de poesia negra/afro-brasileira, apesar de seu crescimento qualitativo, ainda constitui uma fatia ínfima da produção editorial brasileira?

Para refletirmos acerca dessa pergunta, podemos evocar as considerações feitas por Bourdieu (1968) a respeito do campo intelectual e do projeto criador, ou seja, os modos como o criador se relaciona com sua obra e como o fazer literário é afetado pelas relações que o autor estabelece com os diversos agentes do campo intelectual, bem como o seu posicionamento nesse campo. Discorrendo sobre os processos de autonomização do campo intelectual e do campo literário, o autor

destaca que, ao mesmo tempo que surgiam as instâncias específicas de seleção e consagração intelectual, responsáveis por aumentar as distâncias entre o campo intelectual e os campos político e econômico, os agentes do campo estavam sujeitos à concorrência pela legitimidade cultural, de modo que, para garantir legitimidade no interior daquele campo, os autores deveriam se submeter aos ideais culturais e estéticos adotados pelos agentes legitimadores.

No contexto europeu do século XVIII, a figura do editor começa a tomar forma no instante em que os “patronos” desaparecem, de modo que as “editoras tornaram-se, progressivamente, fonte de autoridade” (BOURDIEU, 1968, p. 108), sendo ao mesmo tempo instâncias de consagração intelectual e de difusão cultural. O campo cultural brasileiro estruturou-se de modo semelhante, apesar da chegada tardia da imprensa, a partir de 1808, de modo que a figura do editor e, posteriormente, as editoras adquiriram autoridade para legitimar os discursos e fazê-los ecoar no interior do campo.

Bourdieu (1968) destaca também que, pelo modo como o campo intelectual é estruturado, alguns dos agentes (ou sistemas de agentes, como instituições de ensino, academias e círculos literários) possuem maior ou menor peso em seu interior. Esses “pesos”

são definidos, ao menos no essencial, no seu ser e na sua função, por sua *posição* dessa estrutura e, pela *autoridade*, mais ou menos reconhecida, isto é, mais ou menos forte e mais ou menos extensa e sempre mediatizada por sua interação, que elas exercem ou pretendem exercer sobre o público, ao mesmo tempo capital e, em certa medida, árbitro da competição pela consagração e legitimidade intelectuais. (BOURDIEU, 1968, p. 126-127, grifos do autor)

O autor reforça, ainda, que

existe quase sempre, em toda sociedade, uma pluralidade de forças sociais, às vezes concorrentes, às vezes coordenadas, que, em razão de seu poder político ou econômico, ou das garantias institucionais de que dispõe, estão aptas para impor suas normas culturais a uma fração mais ou menos extensa do campo intelectual, e que reivindicam, ipso facto, uma legitimidade cultural, seja pelos produtos culturais por elas fabricados, seja para os julgamentos que fazem sobre os produtos culturais fabricados pelos outros, seja para as obras e atitudes culturais que elas transmitem. (BOURDIEU, 1968, p. 127)

Portanto, a consagração e a legitimação intelectual passam pelo julgamento daqueles agentes aptos a impor suas normas culturais. Cabe a esses agentes e instituições, em geral detentores dos poderes políticos ou econômicos, estabelecer qual discurso ocupará as posições centrais, oficiais ou canônicas do campo intelectual e qual discurso ocupará as posições marginais desse mesmo campo.

Como destaca Cuti (2010, p. 47), “os discursos (todos) passam pelo poder dizê-lo. O silêncio pertence à maioria que ouve e, quando muito, repete. Falar e ser ouvido é um ato de poder. Escrever e ser lido, também”. Em uma sociedade construída pela marginalização social de alguns grupos, a segregação de suas ideias e discursos é apenas uma das diversas estratégias que visam à manutenção dos lugares sociais dos indivíduos.

A sociedade brasileira estruturou-se sob um ideal eurocêntrico, favorecendo os indivíduos que se encaixavam, fenotípica e discursivamente, nesse padrão, de modo que a “intelectualidade” brasileira foi cunhada a partir dos referenciais brancos e europeus. Como traçado a partir dos períodos históricos apresentados anteriormente, a exclusão das camadas minoritárias, dentre elas a população negra brasileira, ocorreu por meio de diversos instrumentos, ora mais, ora menos explícitos

Com a democracia jurídica, o esforço para alterar as mentalidades encontrou grande apoio, porém as noções cristalizadas de superioridade racial mantêm-se renitentes, e os argumentos da exclusão racista persistem para impedir a partilha do poder em um país étnica e racialmente plural. E a literatura é poder, poder de convencimento, de alimentar o imaginário, fonte inspiradora do pensamento e da ação. (CUTI, 2010, p. 12)

Tendo em mente que as alterações no campo intelectual ocorrem de modo lento e como resultado das disputas entre os seus agentes, conforme descreve Bourdieu (1996), podemos compreender por que o poder que a literatura emana não é pacificamente partilhado e, tendo em vista a relativa autonomia do campo intelectual, por que as conquistas que tornam a sociedade mais democrática juridicamente nem sempre se refletem nos aspectos culturais. Trata-se de um modo utilizado para manter o domínio cultural por meio da legitimação e exaltação de alguns discursos – que alimentam o imaginário e, conseqüentemente, atuarão sobre o pensamento e a ação – em detrimento de outros.

Quando pensamos nos editores e editoras como agentes e canais de consagração intelectual e de difusão cultural e consideramos qual tipo de produção cultural será legitimado e difundido, as relações entre os dados apresentados no início desta seção (referentes às publicações individuais de livros de poesia negra/afro-brasileira) e as publicações totais, seja de literatura, seja de livros diversos, podemos questionar quais valores são atrelados aos discursos materializados naquelas obras. De modo que

a literatura, em suas inúmeras tentativas de definição e conceituação, constitui uma das instâncias discursivas mais importantes, pois atua na configuração do imaginário de milhões de pessoas. Textos literários, como vimos, chegam a ser impostos como leitura obrigatória em vários momentos de nossas vidas. Em outros são colocados à nossa disposição para que possamos escolher, nas vitrines e prateleiras das livrarias, em bancas de jornais ou nas bibliotecas. Essa disponibilidade de um livro ou qualquer outro material de leitura também é resultado de um ou vários filtros. (CUTI, 2010, p. 48)

A materialização de um discurso, principalmente sob a forma de texto literário, constitui um importante ato de poder e está atrelada a diversas etapas além dos processos técnicos e maquinais – como a diagramação e a impressão –, tais como a formação do autor, a formação de um público leitor e a formação de uma crítica e demais agentes que garantam a recepção da produção no meio literário. Em cada uma dessas etapas existem “filtros”, que permitirão ou não que o discurso do autor atinja o seu público leitor e, como destaca Cuti (2010), cada uma dessas escolhas constitui atos de poder e, mais especificamente, atos de poder que são resultado das escolhas feitas por pessoas ou grupos de pessoas a partir de “sua formação, sua subjetividade (conflitos pessoais, desejos, preconceitos, valores etc.)” (CUTI, 2010, p. 48) e também do local que ocupam no campo literário.

Filtrar significa reter algo e permitir que algo passe. Desde o conselho editorial até o balconista de uma livraria ou atendente de biblioteca, o texto pede passagem e dele são exigidos certos pressupostos. [...] As editoras, por exemplo, têm o que chamam de “linha editorial”, demarcadora dos parâmetros de suas exigências para os que nela procuram a publicação de seus escritos. Essa “linha” norteia a(s) mensagem(ns) a ser(em) veiculada(s) de forma impressa e em determinados formatos. Assim como existe a tal “linha” orientando o crivo

(a escolha) entre os títulos a serem publicados ou não, também, posteriormente, haverá a seleção do que, estando disponível no mercado, deve receber o aval da publicidade ou da cumplicidade dos meios de comunicação e do Estado para redundar em leitura. (CUTI, 2010, p. 48-49)

Ou seja, o livro impresso e disponibilizado para que o leitor “escolha” o que ler já é resultado de uma série de escolhas prévias, exercidas por outros integrantes que constituem o campo literário e detêm poder suficiente para determinar o que será lido, como será lido ou por quem será lido. Afinal, “as sucessivas seleções que antecedem a nossa foram feitas sem que pedíssemos. É entre apenas o que está disponível que podemos exercer a nossa limitada liberdade de escolha” (CUTI, 2010, p. 49).

Desse modo, o caminho para que os impressos alcancem os leitores deve ser construído ou facilitado pelo “aval da publicidade ou da cumplicidade dos meios de comunicação e do Estado para redundar em leitura” (CUTI, 2010, p. 49) e pelo acesso aos agentes ou instituições responsáveis pela difusão da cultura, como a escola ou grandes conglomerados editoriais, que têm grande poder para influenciar os hábitos de leitura de grande parcela da população. Em outras palavras, a materialização do livro não é o suficiente para garantir que ele encontre o leitor, que tem sua possibilidade de escolha limitada, também, pelo que está acessível a ele ou o que lhe é imposto em provas ou concursos.

André Schifrin (2006), ao analisar as tendências mundiais do mercado livreiro a partir do mercado editorial norte-americano em *O negócio dos livros*, aponta que o mercado editorial está se transformando velozmente mediante sucessivas compras das pequenas e médias editoras pelas maiores e das maiores pelas gigantes, formando conglomerados. Esse cenário demonstra “a aplicação da teoria de mercado à disseminação de cultura” (SCHIFRIN, 2006, p. 113), afetando profundamente a natureza do mercado editorial. O autor destaca que,

como em todos os aspectos do livre mercado, há o problema de que o jogo está longe de ser justo. As maiores empresas, que publicam os livros mais comerciais, têm à sua disposição grandes orçamentos publicitários, a força de vendas enormes e uma rede extremamente eficiente de contatos na imprensa. Tudo isso ajuda a garantir que seus livros recebam algum grau de atenção. As editoras menores são incapazes de competir no mesmo nível e têm muita dificuldade em encontrar espaço para seus livros, tanto nas lojas quanto nas resenhas dos jornais. (SCHIFRIN, 2006, p. 114-115)

Das 271 obras individuais de poesia negra/afro-brasileira inventariadas, 67 foram publicadas por meio de edições do próprio autor e diversas foram publicadas por pequenas editoras, editoras de nicho ou selos editoriais, muitas vezes criados pelo próprio autor, o que dificulta o seu acesso pelo leitor, uma vez que os grandes conglomerados editoriais, que detêm capital econômico, possuem mais condições de investir em publicidade e cobrir os gastos com transporte e exposição dos livros em grandes livrarias, ou, como pontua Dalcastagnè, “as editoras mais importantes, que não são necessariamente as maiores, mas dificilmente estarão entre as menores, garantem a atenção de livreiros, leitores e críticos para seus lançamentos” (DALCASTAGNÈ, 2012, p. 151).

Em outras palavras, o modo como o mercado editorial se estrutura não favorece o surgimento e a manutenção daquilo que Pablo Guimarães (2014) descreve como “bibliodiversidade”, que seria

uma noção concreta que aplica o conceito de biodiversidade (diversidade das espécies presentes num determinado meio) ao livro (diversidade dos livros presentes num determinado contexto). Ela remete à necessária diversidade das produções editoriais disponibilizadas para o público. (GUIMARÃES, 2014, p. 32)

Contudo, a literatura negra/afro-brasileira surge e se mantém, embora às margens do campo literário brasileiro canonizado, disponibilizando obras para o público leitor existente e, ainda, formando grande parte de seu público leitor, por meio de uma linguagem e de escolhas discursivas que explicitam sua identidade, contrapondo-se ao discurso central do campo literário. Essas considerações levam-nos a refletir mais atentamente a respeito dos mecanismos utilizados pelos produtores da poesia negra/afro-brasileira para sobreviver e ter voz dentro de um mercado notadamente avesso às suas ideias.

Iniciativas coletivas e edição independente

Um dos marcos para a compreensão dos modos como se articulam os autores negros no campo editorial foi o I Encontro Nacional de Poetas e Ficcionalistas Negros Brasileiros, que ocorreu em setembro de 1985, no estado de São Paulo. Nesse encontro, 20 autores negros elaboraram textos e discutiram o bloqueio editorial imperante, bem como os mecanismos estabelecidos para romper com tal situação. Ari Cândido

Fernandes, Arnaldo Xavier, Cuti, Deley de Acari, Éle Semog, Esmeralda Ribeiro, Estevão Maya Maya, Hermógenes Almeida S. Filho, J. Abílio Ferreira, Jônatas C. da Silva, José Luanga Barbosa, Kilamba, Márcio Barbosa, Marise Tietra, Míriam Alves, Oliveira Silveira, Oubi Inaê Kibuku, Ramatis Jacino, Roseli Nascimento e Zenaide foram os autores que participaram do evento e também escreveram os textos que compuseram a publicação de *Criação Crioula, Nu Elefante Branco*, uma importante memória impressa do que foi tratado ao longo do encontro.

Podemos destacar também a publicação de *Reflexões*, resultado da ampliação e novo projeto gráfico das reflexões apostiladas após a “Noite da Literatura Afro-Brasileira”, ocorrida no III Congresso de Cultura Negra das Américas, realizado no ano de 1982, no estado de São Paulo. Organizada pelo Grupo Quilombhoje, também teve como objetivo refletir sobre a produção literária dos autores negros a partir de um outro lugar de fala, rompendo com os padrões estéticos e críticos vigentes. Cuti, Esmeralda Ribeiro, J. Abílio Ferreira, Jamu Minka, Márcio Barbosa, Miriam Alves, Oubi Inaê Kibulo e Sônia Fátima da Conceição escreveram os textos que compuseram a publicação das reflexões.

Com base nos textos que compõem as antologias, percebemos como os avanços no mercado editorial brasileiro, além da ampliação da alfabetização no Brasil, influenciaram diretamente na efervescência das discussões acerca dos aspectos editoriais das produções afrocentradas. O mercado editorial ampliava-se e era momento de discutir as estratégias de recepção e diversificação do campo literário brasileiro.

A esse respeito, cabe destacar a fala de Semog (1986, p. 28), extraída da discussão¹ promovida pelos autores em virtude do I Encontro Nacional de Poetas e Ficcionalistas Negros Brasileiros, datilografada e incluída no corpo de *Criação Crioula, Nu Elefante Branco*, por meio da qual o autor expressa sua preocupação com a criação de uma editora para canalizar as produções de autores negros, a exemplo das edições independentes já produzidas e do trabalho desenvolvido pelo Grupo Quilombhoje em *Cadernos Negros*. Deley de Acari (1986, p. 28-29) acrescenta à fala a importância das discussões acerca do ato de escrita e dos próprios produtos editoriais a partir dos autores negros envol-

¹ Cabe destacar que a fala dos autores foi transcrita e incluída na obra *Criação Crioula, Nu Elefante Branco*, organizada por Cuti e Miriam Alves, em *Palavras jogadas de boca em boca*, uma espécie de introdução à obra e contextualização do Encontro.

vidos. Trata-se, como destacado, de subverter a ideia de que o autor negro e suas produções servem apenas como objeto de estudo ou de mercado, para participar da construção da fortuna crítica e dos processos de distribuição e produção gráfica.

Ao discutir tais estratégias, os autores buscam gerar ruídos que culminem com a “modificação do campo literário e editorial”, ampliando a repercussão de obras avessas ao discurso etnocêntrico no interior do campo para, a partir disso, dinamizar as relações estabelecidas. Mesclando aquelas reflexões feitas enquanto o mercado editorial brasileiro começava a tomar forma com as reflexões acerca do atual contexto, com o campo editorial mais estabelecido e estruturado, temos que

na outra ponta da produção de seu texto, a leitura, o escritor negro sabia e sabe que está o branco em seu papel como editor, crítico, professor, jornalista, livreiro ou simples leitor. Não havia e não há como não pensar nisso. Sem dúvida, tal situação mudou ao longo do tempo. Nem todo branco é racista. Nem todo crítico, jornalista, professor, livreiro ou leitor é branco. Mas, estatisticamente, a situação não se alterou muito. (CUTI, 2010, p. 51)

Como já discutido na seção anterior, o ideal de Brasil enquanto país, nação, estruturou-se com base na lógica racista, que atinge os indivíduos, mas vai além deles, naturalizando quais discursos devem ser lidos, comentados e preservados mediante o predomínio de uma matriz europeia. Por isso, “imitar, citar, ler, comentar autores europeus sempre trouxe e traz a aura de respeitabilidade para quem assim age e para o trabalho que porventura desenvolver. Verniz ou conteúdo absorvido, o fato é que o chamado cânone literário predominante no Brasil é de estofado europeu” (CUTI, 2010, p. 50), garantindo não só a inclusão no campo literário quanto a sua legitimidade neste espaço cultural.

Há, portanto,

a margem de negociação para quem deseja furar o bloqueio que o cerca no ato da construção de seu texto: pagar o preço pela ousadia de tentar propor a mudança de hábitos de escrita cristalizados e pagar o preço pelo conteúdo não desejado pelas instâncias de poder estabelecidas na área. (CUTI, 2010, p. 51)

Logo, se a adoção de um discurso afrocentrado é, na maioria das vezes, rechaçada pelas grandes editoras e conglomerados editoriais por meio de suas “linhas editoriais”, resta ao autor negro criar seus

canais de produção, distribuição e crítica, em geral à margem das instâncias de poder e legitimação.

Como destaca Hermógenes Almeida Silva Filho,

a produção literária negra procurou formas alternativas como a impressão de poemas em mimeógrafos e xerox, sendo esses trabalhos distribuídos em filas de teatros, cinemas, shows etc. sempre a preços módicos. (SILVA FILHO, 1986, p. 46)

No caso específico da poesia negra/afro-brasileira,

muitas alternativas têm sido tentadas desde a criação de bares modernos, onde o recital de poesia ‘faz parte do ambiente’ e do menu, [...] investindo na edição de obras de autores negros, tratando sob os mais variados aspectos do conhecimento humano, da questão racial no contexto político, econômico, social, cultural. Recitais, debates, seminários, encontros têm ocorrido com grande intensidade. (SILVA FILHO, 1986, p. 47)

Essas alternativas individuais e coletivas promovidas pelos autores negros refletem-se nos dados obtidos, pois, das 271 obras inventariadas, considerando que 10 foram publicadas por tipografias ou casas tipográficas e para 12 delas não pudemos determinar a casa ou meio editorial responsável por sua materialização, 67 produções saíram mediante edições do autor, 34 pela Mazza Edições, Editora 7 Letras, Editora Malê, Nandyala e Editora 34, todas pertencentes à Liga Brasileira de Editoras (LIBRE), “uma rede de editoras independentes que trabalham cooperativamente, pelo fortalecimento de seus negócios, do mercado editorial e da bibliodiversidade”², além daquelas obras publicadas por editoras notadamente de nicho, voltadas para as produções literárias afrocentradas, como Quilombhoje, Ogum’s Toques Negros, Associação Cultural do Negro, Blacktude e Grupo Editorial Rainha Ginga, que totalizam 11 produções – excluídas as editoras de nicho pertencentes à LIBRE, anteriormente citadas.

Percebemos, então, que, para além de seu papel como autor, ou seja, aquele que escreve, o produtor da literatura negras/afro-brasileira muitas vezes atua como editor de suas próprias produções, pois, muitas vezes, necessita atuar na materialização de seu discurso como livro, seja nos processos gráficos, seja na viabilização de seu espaço de difusão.

² Descrição disponibilizada pela LIBRE em seu *site* oficial, disponível em: <http://libre.org.br/quem-somos/>. Acesso em: 04 dez. 2018.

Em grande medida, as produções literárias negra/afro-brasileiras são resultantes de esforços independentes por parte de seus produtores e editores, empreendidos dentro e fora do campo editorial, principalmente pela criação de editoras e selos editoriais que contemplem suas produções e permitam que circulem nos meios editoriais. Luiz Henrique Silva de Oliveira (2018), ao analisar e discutir as estratégias editoriais que contribuem para a existência de uma literatura afrocentrada, denomina “quilombos editoriais” o “conjunto de iniciativas no campo editorial comprometidas com a difusão de temas especificamente ligados ao universo afrodescendente, com claro propósito de alteração das configurações do imaginário social hegemônico” (OLIVEIRA, 2018, p. 175).

Para o autor, as iniciativas e a atuação desses editores, voltados para a criação e manutenção de produções literárias negras/afro-brasileiras, podem ser consideradas independentes, pois

Há preocupação com o catálogo, porque precisa ser atraente e possuir preço competitivo. De modo geral, a iniciativa híbrida ou independente atua nas zonas intersticiais das anteriores, isto é, nas franjas do amplo mercado e das grandes redes editoriais. As iniciativas independentes priorizam produtos pouco atraentes para o mercado de amplo capital, embora de interesse imediato por parte significativa de determinada zona desse campo. Como não está sujeita à obrigatoriedade de geração de volumes financeiros, concentra suas ações na construção de um catálogo de qualidade, mas sem descuidar do olhar sobre a rentabilidade dos projetos editoriais do presente, pois eles sustentam justamente os projetos do futuro. Aqui, o capital de giro é baixo. (OLIVEIRA, 2018, p. 159)

Ou seja, trata-se de editores independentes, em grande medida, do amplo mercado, mas sem ignorá-lo completamente, uma vez que há a necessidade de gerar volumes financeiros para manter as atividades editoriais e ampliar o catálogo e, conseqüentemente, o poder de barganha no interior do campo literário, a partir do instante em que equilibra os capitais econômico e simbólico.

Hernán López Winne e Victor Malumián (2016), ao pensarem a edição independente na América Latina, destacam cinco aspectos que diferenciam os editores independentes: o mercado, a autonomia, o aporte de capital, o agenciamento cultural e o profissionalismo. Dessa forma, pensando as práticas dos editores independentes dedicados

às produções literárias negras/afro-brasileiras, a partir dos aspectos apontados pelos autores, percebemos que, estando à margem do campo literário canonizado, esses autores-editores devem marcar seu lugar no mercado, mas tendo em mente seu público-alvo, ou seu nicho de mercado. Cabe ressaltar a preocupação com as questões identitárias e todas aquelas inerentes à população negra brasileira, ainda que isso dificulte a captação de capital econômico.

A autonomia, no contexto apresentado pelos autores, refere-se à liberdade para escolher o que publicar ou não, de acordo com o discurso apresentado e com o discurso que rege a editora ou linha editorial, em detrimento do que é mais comercial ou palatável para o grande mercado. Contudo, quando pensamos que os produtores da chamada literatura negra/afro-brasileira partem muitas vezes da autopublicação ou da organização em “quilombos” para publicar, podemos encarar essa autonomia também como um modo de dizer “não” para a crítica literária e a estética literária preestabelecidas, buscando a automatização do campo literário também nesse sentido, o que garante o acúmulo de capital simbólico aos autores e firma-os no interior do campo, marcando a existência de um outro microcampo literário: o negro/afro-brasileiro.

No que diz respeito aos aportes financeiros, os autores pontuam que a continuidade econômica, a subsistência e o lucro dos editores independentes devem andar em equilíbrio com seu projeto estético, ideológico e cultural, uma vez que a autonomia intelectual e a autonomia econômica possuem estreita ligação. Ainda que as editoras independentes, ou editoras de nicho, não consigam se opor ou competir em iguais condições com os grandes conglomerados editoriais no que diz respeito a espaço físico em livrarias, distribuição, propaganda, direitos autorais e outros fatores, é necessário que haja capital econômico disponível para garantir a existência das iniciativas editoriais, arcando com seus custos. Este é mais um dos obstáculos enfrentados pelos produtores das literaturas situadas à margem do campo literário, como é o caso da literatura negra/afro-brasileira, principalmente por se tratar de um microcampo constituído por indivíduos que foram marginalizados socialmente, inclusive economicamente.

O agenciamento cultural associa-se às mudanças e contribuições dos editores ao mercado editorial e ao campo cultural como um todo. E são esse esforço e essa atuação como agentes culturais que vi-

sam garantir a existência da bibliodiversidade, pois é a partir dos ruídos no interior do campo literário, promovido por autores, editores e demais agentes, que são geradas alterações e movimentações do campo, questionando-se o que está à margem e o que está no centro, bem como os valores estéticos vigentes.

Por fim, os autores apontam dois cenários que envolvem a profissionalização dos editores independentes: aqueles que saem de grandes editoras para se dedicar às próprias edições e os autodidatas. Quando pensamos nas iniciativas dos autores-editores que compõem os “quilombos editoriais”, o segundo cenário é o mais frequente, considerando que o próprio autor muitas vezes desempenha o papel de editor.

Um exemplo do impacto de tais iniciativas para o microcampo editorial literário negro/afro-brasileiro são os *Cadernos Negros*, que surgem no ano de 1978 por meio das iniciativas coletivas de Angela Galvão, Célia Aparecida Ferreira, Cuti, Henrique Cunha Júnior, Jamu Minka, Eduardo de Oliveira, Oswaldo de Camargo, entre outros autores, que, de forma cooperativa, arcaram com os custos do primeiro número da série, que se mantém até os dias atuais, publicando anualmente e em anos alternados um livro de poesia ou um livro de contos, além dos demais processos de feitura do livro, tudo dividido entre os próprios autores³.

Ainda que não acompanhe os crescimentos e as oscilações do mercado editorial brasileiro de obras gerais, é inegável o aumento no número de publicações individuais de poesia negra/afro-brasileira após o lançamento de *Cadernos Negros*, cabendo destacar que muitos dos autores que publicaram individualmente já haviam publicado anteriormente em *Cadernos Negros*, evidenciando sua importância para a alteração, ainda que sutil, do campo literário brasileiro.

³ Informado por Cuti em seu site oficial. Disponível em: <https://www.cuti.com.br/artigocardernosnegros>. Acesso em: 12 dez. 2018.

Ano	Qtde.	Ano	Qtde.
1859	2	1979	3
1863	1	1980	5
1870	1	1981	5
1871	1	1982	6
1875	1	1983	5
1881	1	1984	7
1886	1	1985	3
1893	2	1986	9
1894	1	1987	11
1895	1	1988	6
1898	1	1989	8
1899	1	1990	4
1900	2	1991	4
1901	1	1992	4
1905	1	1993	3
1923	1	1994	5
1932	1	1995	8
1935	1	1996	10
1936	3	1997	6
1938	5	1998	5
1943	1	1999	5
1944	1	2000	3
1951	1	2001	1
1958	1	2002	5
1959	1	2003	6
1960	1	2004	5
1961	3	2005	4
1962	2	2006	2
1967	2	2007	2
1968	1	2008	2
1969	1	2009	4
1970	2	2010	5
1971	1	2011	5
1972	2	2012	6
1974	1	2013	6
1975	1	2014	5
1976	3	2015	13
1977	2	2016	8
1978	3	2017	5

TABELA 1 - Quantidade de publicações individuais de poesia negra/ afro-brasileira por ano de publicação. Fonte: Elaboração própria, a partir de dados da pesquisa.

Outro aspecto não necessariamente atrelado às dinâmicas editoriais independentes, mas que torna mais clara a necessidade de criação de alternativas por parte dos autores negros, é a dispersão das publicações pelas casas editoriais, pois 85 editoras contam com apenas uma publicação individual de poesia negra/afro-brasileira e são, em sua maioria, pequenas editoras ou selos editoriais de menor expressividade no cenário editorial brasileiro. Evidencia a dificuldade encontrada por novos autores e novos discursos para se firmar no interior do campo literário, e confirma a importância de iniciativas que garantam a existência e materialização de seus discursos.

Referências bibliográficas

BOURDIEU, Pierre. *As regras da arte: gênese e estrutura do campo literário*. São Paulo: Companhia das Letras, 1996.

BOURDIEU, Pierre. Campo intelectual e projeto criador. In: POUILLON, Jean (Org.). *Problemas do estruturalismo*. Rio de Janeiro: Zahar, 1968.

CUTI, Luiz Silva. *Literatura negro-brasileira*. São Paulo: Selo Negro, 2010.

DALCASTAGNÊ, Regina. *Literatura brasileira contemporânea: um território contestado*. Rio de Janeiro; Vinhedo: Ed. UERJ; Horizonte, 2012.

GUIMARÃES, Pablo. Biodiversidade. In: SILVA, Cidinha da (Org.). *Africanidades e relações raciais: insumos para políticas públicas na área do livro, leitura, literatura e bibliotecas no Brasil*. Brasília: Fundação Cultural Palmares, 2014.

LÓPEZ WINNE, Hernán; MALUMIÁN, Víctor. *Independientes, ¿de qué?: hablan los editores de América Latina*. México: FCE, 2016.

OLIVEIRA, Luiz Henrique Silva de. Os quilombos editoriais como iniciativas independentes. *Aletria*, Belo Horizonte, v. 28, n. 4, p. 155-170, 2018.

QUILOMBHOJE (Org.). *Reflexões sobre literatura afro-brasileira*. São Paulo: Conselho de Participação e Desenvolvimento da Comunidade Negra, 1985.

SCHIFFRIN, André. *O negócio dos livros: como as grandes corporações decidem o que você lê*. Rio de Janeiro: Casa da Palavra, 2006.

SILVA FILHO, Hermógenes Almeida. Reflexões sobre literatura negra na realidade política brasileira. In: XAVIER, Arnaldo; CUTI; ALVES, Miriam (Org.). *Criação Crioula, Nu Elefante Branco*. São Paulo: IMESP, 1986. p. 31-50.

XAVIER, Arnaldo; CUTI; ALVES, Miriam (Org.). *Criação Crioula, Nu Elefante Branco*. São Paulo: IMESP, 1986.



MAZZA E PALLAS: ANÁLISE COMPARADA DE DOIS CATÁLOGOS EDITORIAIS VOLTADOS ÀS CULTURAS AFRODESCENDENTES

Arthur Matheus Rosa Santos
Priscila Couto Ilha
Rayana Andrade Mendes Dutra
José de Souza Muniz Jr.

Introdução

Os estudos sobre livro e edição têm crescido de modo consistente nas últimas duas décadas no Brasil e em outros países da América Latina, o que se expressa pela ampliação das ofertas de ensino na área, pela consolidação de grupos e eventos e pelo surgimento de coleções editoriais dedicadas ao tema (MUNIZ JR. & MICELI, 2016). Esse conjunto permite identificar dois traços predominantes dessas pesquisas: de um lado, os estudos de caso único, que se dedicam à reconstrução sociobiográfica dos editores e à análise qualitativa de suas estratégias; de outro, os estudos quantitativos, particularmente aqueles produzidos sob encomenda da Câmara Brasileira do Livro (CBL) e do Sindicato Nacional dos Editores de Livros (SNEL).

Em que pese a contribuição dessas duas tendências para o acúmulo de dados sobre a edição no país, elas não abarcam níveis de análise intermediários, ligados ao funcionamento diferenciado da prática editorial em distintos nichos e áreas do conhecimento. No primeiro caso, dos estudos idiográficos, as categorias de análise macrossocial (como “mercado” ou “campo”) costumam aparecer como pano de fundo da reconstrução biográfica, mas raramente operam na interpretação, uma vez que os empreendimentos e as trajetórias são tomados como singularidades ou paradigmas. No segundo caso, dos estudos de mercado, a predominância do método estatístico negligencia os investimentos individuais e coletivos que a prática editorial supõe; ademais, embora permitam traçar conclusões genéricas sobre as quatro grandes subdivisões do mercado editorial (obras gerais, didáticos, CTP e reli-

giosos)¹, não dão conta de recortes infralocalizados (nichos temáticos e áreas disciplinares, por exemplo), que merecem análises específicas por apresentarem dinâmicas singulares de produção, distribuição, consumo, consagração etc.

Em contrapartida, uma série de pesquisas recentes tem utilizado abordagens comparativas para compreender objetos da vida cultural e intelectual em geral e as práticas editoriais em particular. Tais abordagens propiciam uma mediação analítica entre, de um lado, os estudos em escala micro, de caso único, e, de outro, as pesquisas macro, quantitativas e teóricas. Ao identificar semelhanças e diferenças entre séries análogas de fenômenos, a pesquisa comparativa permite romper com a singularidade dos eventos, identificar regularidades e nexos causais, perceber deslocamentos e transformações, e construir modelos e tipologias. De acordo com Perissinotto (2013, p. 155-156), que defende a realização de “estudos comparativos de poucos casos baseados no conhecimento histórico aprofundado de cada um deles”, tal abordagem permite formular “generalizações modestas, historicamente embasadas, válidas para contextos claramente delimitados”. Embora as considerações do autor se dirijam à análise de casos situados em espaços nacionais distintos, pode-se dizer que tais precauções metodológicas se aplicam também ao contraste de casos situados num mesmo país, desde que estabelecidos adequadamente os parâmetros de comparabilidade e os contextos pertinentes.

Com base nesses princípios, este artigo apresenta os resultados de uma pesquisa cujo objetivo foi comparar duas editoras brasileiras contemporâneas: a Pallas, do Rio de Janeiro (RJ), e a Mazza, sediada em Belo Horizonte (MG). O objetivo foi compreender semelhanças e diferenças entre as duas editoras mais consolidadas de um espaço comum de concorrência comercial e simbólica: o dos livros com temática africana e afro-brasileira.

Independência e diversidade: questões de raça e gênero

Mazza e Pallas são editoras que fazem parte do espaço da chamada edição “independente” no Brasil, entendido como o conjunto das edi-

¹ Classificação adotada na pesquisa “Produção e Vendas do Setor Editorial Brasileiro”, realizada desde 2006 pela Fundação Instituto de Pesquisas Econômicas (Fipe) por encomenda da CBL e do SNEL.

toras não pertencentes a conglomerados editoriais. Até 2019, a Mazza fez parte da Liga Brasileira de Editoras (LIBRE), entidade que congrega uma parte importante dessas editoras no país. A Pallas, por sua vez, não só integra a LIBRE como tem tido um papel de protagonismo na entidade, como se discutirá adiante. Vale ressaltar, de antemão, que o adjetivo “independente” tem usos muito diversificados: “além de transitivo, ele é impreciso, porque a independência é uma qualidade que pode definir-se em termos econômicos, políticos, intelectuais, afetivos, morais” (MUNIZ JR., 2016a, p. 2). No caso dessas editoras, definir-se como independente tem um sentido que é fortemente político:

Os editores independentes são atores essenciais que permitem a difusão das ideias, a promoção dos patrimônios culturais, a transmissão dos saberes plurais. Eles são os fiadores da pluralidade das ideias frente à mercantilização crescente da cultura, imposta pelas lógicas essencialmente financeiras dos grupos de comunicação internacionais. (COLLEU, 2007, p. 50)

Ao mesmo tempo que buscam estabelecer um modelo de negócio sustentável no tempo, tais editoras têm como proposta publicar temas, autores, nichos, posicionamentos políticos e tradições culturais e linguísticas pelos quais os grandes conglomerados transnacionais não se interessam. Nesse sentido, elas atuam na linha de frente da promoção da produção artística e intelectual sem abrir mão da rentabilidade:

Os editores independentes, embora estejam preocupados com o equilíbrio econômico da sua editora, estão principalmente preocupados com o conteúdo que publicam. Suas obras podem trazer uma outra visão e uma outra voz para além do discurso mais padronizado dos grandes grupos editoriais. A produção editorial dos editores independentes e seus meios preferidos de divulgação para trazê-la aos leitores (sobretudo as livrarias independentes) são, portanto, essenciais para preservar e enriquecer a pluralidade e a disseminação de ideias. (ALIANÇA..., 2014, p. 3).

Um dos conceitos fundamentais para compreender essa dimensão política da edição “independente” é o conceito de bibliodiversidade, que “é a diversidade cultural aplicada ao mundo do livro. Ecoando com a biodiversidade, ela refere-se à necessária diversidade da produção editorial disponibilizada aos leitores” (ALIANÇA..., 2014, p. 4). Para tais editores, a concentração do mercado na mão de poucas grandes empresas impede que a oferta ao público seja suficientemen-

te plural. Para tanto, é necessário garantir que uma multiplicidade de agentes atue nesse mercado, publicando os mais diferentes gêneros, temas, autores etc.

No caso da Mazza e da Pallas, a defesa da bibliodiversidade se expressa pela valorização das expressões artísticas e intelectuais de matriz africana. Assim, ambas têm contribuído, cada qual a seu modo, para dar projeção e visibilidade a uma produção intelectual sistematicamente excluída do cânone literário e editorial brasileiro. Embora tenham diferenças, conforme se mostrará adiante, elas atuam num mesmo campo temático e fazem parte de um conjunto de editoras ou casas editoriais que podem ser denominadas “quilombos editoriais”, “iniciativas no campo editorial comprometidas com a difusão de temas especificamente ligados ao universo afrodescendente, com claro propósito de alteração das configurações do imaginário social hegemônico” (OLIVEIRA, 2018, p. 3). Tal como acontece em outras editoras brasileiras desse tipo, como Malê, Nandyala e Ogum’s Toques Negros, “seus autores são, preferencialmente, negros ou, em alguns casos, não negros comprometidos com o combate ao racismo em todas as suas formas” (*idem, ibidem*). Dentro desse universo, Mazza e Pallas são as editoras com maior tempo de atuação e regularidade na produção: seguem em atividade há mais de três décadas e possuem catálogos ativos com mais de 200 títulos.

Por propiciarem ao público maior acesso a conteúdos ligados à representatividade negra, os “quilombos editoriais” colaboram para a emergência de narrativas socialmente silenciadas. Tais catálogos contribuem, portanto, para democratizar o acesso ao debate público a autores/as que pertencem a grupos estigmatizados e minorizados, uma vez que, “Num contexto de superinformação, de concentração das mídias e de padronização dos conteúdos, é essencial cuidar para que a liberdade de expressão não sirva apenas à voz dos grupos ou dos poderes dominantes” (ALIANÇA..., 2014, p. 7). Entra em cena, então, além do conceito de bibliodiversidade, a noção de *Fair speech*:

A noção de igualdade de expressão (*Fair speech*) completa a liberdade de expressão (*Free speech*). Em um contexto de concentração dos media, as potências dominantes (sejam elas políticas, econômicas, religiosas, ideológicas etc.) são mais representadas e ouvidas. O *Fair speech* defende, deste modo, o igual acesso à expressão (por exemplo, mulheres, grupos historicamente marginalizados etc.), permitindo uma real diversidade de vozes. (*idem*, p. 4)

Nesse sentido, outro aspecto que vale destacar é que as duas editoras aqui analisadas são comandadas por mulheres: Maria Mazarello Rodrigues (1941-), fundadora da Mazza Edições, e Cristina Fernandes Warth (1959-), que herdou a editora Pallas de seu pai e expandiu o catálogo. Não se trata de um dado menor, uma vez que a história do mercado editorial brasileiro tem sido, tradicionalmente, contada como um universo dominado pelos homens. Assim relata a pesquisadora Daniela Szpilbarg, para o caso argentino:

[...] ao longo da história da edição as mulheres não estiveram sequer ausentes, mas evidentemente tiveram um lugar muito menos hierarquizado, e às vezes até ‘invisível’, marcando uma divisão do trabalho que implicava que, embora intervissem no trabalho com o texto, as direções editoriais seguiam sendo muito masculinizadas. Não se trata de um fato isolado, mas sim intimamente vinculado com o lugar social da mulher, e com os papéis que, até boa parte do século XX, *correspondiam* à mulher e ao homem: quem poderia ter – ou não – uma voz própria. (SZPILBARG, 2018, p. 17)

Atualmente, vêm sendo realizados estudos na tentativa de resgatar a trajetória das editoras mulheres. É o caso do que vem acontecendo no Grupo de Estudos Mulheres na Edição, que, em 2019, passou a se reunir regularmente no Centro Federal de Educação Tecnológica de Minas Gerais (CEFET-MG). Ana Elisa Ribeiro, que coordena esse grupo junto às pesquisadoras Paula Renata Melo Moreira e Maria do Rosário Alves Pereira, argumenta:

No campo da literatura ‘de adultos’ ou da ‘alta literatura’, é mais difícil encontrar a sistematização de histórias editoriais de autoras e seus livros, e mais ainda a de editoras mulheres. Certamente, sua atuação ampliou-se e espalhou-se para todos os segmentos do mercado editorial, mesmo que a isso ainda não seja dada visibilidade. (RIBEIRO, 2018, p. 273)

Portanto, esta pesquisa deseja ser também uma contribuição para o registro e a análise do trabalho editorial desenvolvido por mulheres editoras no Brasil que estão em atividade, na medida em que muitas dessas editoras têm produzido um trabalho consistente e representativo. Não nos parece casual que a Primavera dos Livros (hoje denominada Primavera Literária), embrião da Liga Brasileira de Editoras, tenha sido idealizada por um grupo formado majoritariamente por editoras mulheres (MUNIZ JR., 2018, p. 218), e que hoje uma parte

considerável das principais editoras “independentes” em atuação no Brasil seja de empresas capitaneadas por mulheres.

Mazza e Pallas: catálogos em perspectiva comparada

A editora Pallas foi fundada em 1975 no Rio de Janeiro (RJ). O primeiro título foi *Iemanjá, rainha do mar, uma antologia de contos*. No início, ainda dirigida por seu fundador, Antônio Carlos Fernandes, dedicava-se primordialmente a publicações de cunho religioso. Quando Cristina Fernandes Warth, filha do fundador, passa a atuar na empresa, diversifica o catálogo (atualmente com 296 títulos) para incluir também outras abordagens sobre a cultura afro-brasileira e as religiões de matriz africana:

Tendo cursado história na Universidade Federal Fluminense (UFF) e militado na Política Operária (Polop), ela realiza uma reconversão intelectual no catálogo concebido por seu pai. Anteriormente dedicada apenas à publicação de títulos de consumo popular – rezas e mandingas, trabalhos e simpatias, cantigas populares, autoajuda etc. –, a editora vai incorporando ao catálogo as literaturas de matriz africana e afro-brasileira, bem como estudos sobre diversidade, discriminação, direitos humanos, políticas afirmativas, culturas e religiões afro etc. (MUNIZ JR., 2016b, p. 166).

Já a Mazza Edições foi fundada em 1981 por Maria Mazarello Rodrigues, em Belo Horizonte (MG). Formada em jornalismo pela Universidade Federal de Minas Gerais (UFMG), Maria Mazarello começou a trabalhar com edição no Programa de Assistência Brasileiro-Americano ao Ensino Elementar (PABAE), um convênio entre o governo dos Estados Unidos e o estado de Minas Gerais. Trabalhou na Editora do Professor, montou sua primeira editora, a Grafiquinha, e foi uma das fundadoras da Editora Vega. Mais tarde fez mestrado na França e foi lá, vendo autores negros sendo publicados e lidos, que ela despertou para a necessidade de se publicar autores negros (PEREIRA et al., 2015; GOMES, 2018). Tal como a Pallas, sua linha editorial está prioritariamente dedicada às culturas de matriz africana, com publicações nas áreas de história, filosofia, sociologia, antropologia, educação, entre outras. O primeiro título publicado pela editora foi *Essa história eu não conhecia*, inspirado na coleção espanhola “A lo claro”, com o objetivo de apresentar ao público outro ponto de vista da história a partir

das percepções do colonizado e do escravizado, e não apenas do ponto de vista do colonizador. O catálogo conta, atualmente, com 222 títulos.

Para desenvolver esta pesquisa sobre os catálogos da Mazza e da Pallas, foram utilizadas as versões dos catálogos disponíveis nos *websites* das duas editoras no segundo semestre de 2018. As demais informações foram obtidas por meio de buscas em *websites* que continham dados das obras e dos autores.

Os gráficos 1 e 2 apresentam a proporção de títulos lançados pelas editoras a cada ano, considerando-se as obras ainda ativas no catálogo. Enquanto a Mazza possui maior número de títulos ativos lançados na década de 2010 (total de 127 títulos, 57%), no catálogo da Pallas a maioria dos títulos é dos anos 2000 (129 títulos, 43,5%). Ambas mantêm títulos ativos por um longo período, podendo ser classificadas como editoras de cauda longa. Em contraste, o catálogo da Pallas tem maior durabilidade no tempo, uma vez que vários dos títulos publicados no início da atividade editorial permanecem ativos; no caso da Mazza, os títulos lançados em seus primeiros doze anos de existência encontram-se inativos.

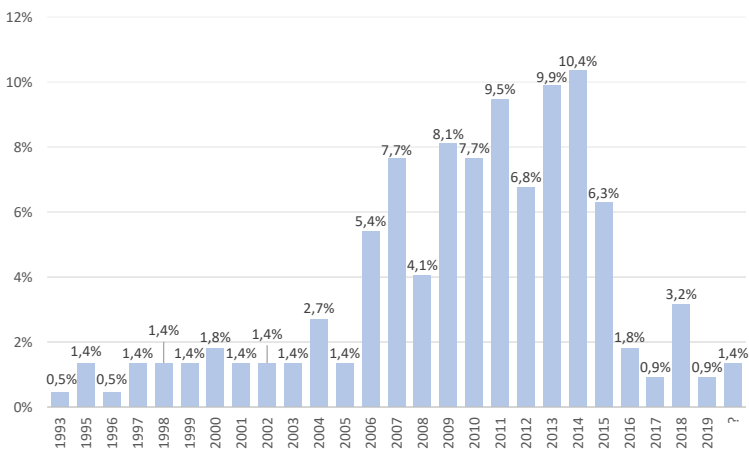


GRÁFICO 1 – Mazza: títulos ativos².

Ano de lançamento e permanência no catálogo.

² A última coluna do gráfico registra três títulos não classificados em datas; trata-se, na verdade, de três coleções que agrupam outras obras já classificadas conforme a data de seu lançamento individual.

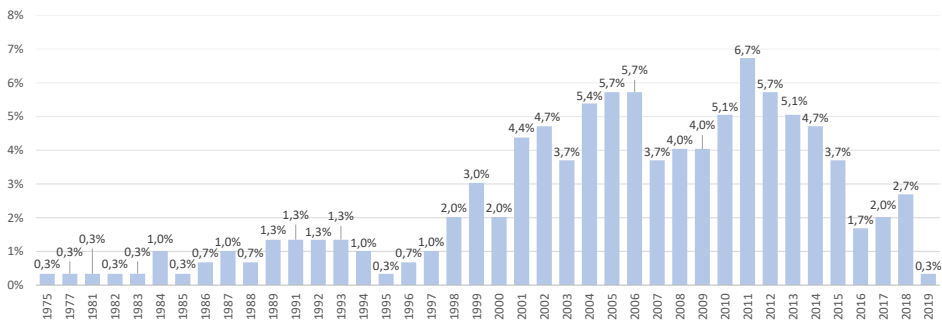


GRÁFICO 2 – Pallas: títulos ativos.
Ano de lançamento e permanência no catálogo.

Nos sites das editoras, as divisões dos catálogos se diferenciam bastante: na classificação das seções, a Mazza apresenta seis rótulos e a Pallas, onze. Porém, não se pode atribuir diretamente tal diferença a uma maior ou menor diversificação do catálogo, mas tão somente a maneiras distintas de organizar a visibilidade das linhas editoriais ao público. No caso dos livros para crianças e adolescentes, por exemplo, o catálogo da Mazza está dividido entre uma categoria genérica (infantojuvenis), os livros paradidáticos e os títulos publicados com o selo Penninha; no caso da Pallas, a divisão escolhida é pela segmentação clássica desse público: infantil e juvenil. Já considerando-se o segmento de livros religiosos – ausente no catálogo da Mazza e um dos carros-chefe da Pallas –, o site da editora carioca desdobra-os nas categorias religião, magia, jogos e autoajuda (categorias que, ademais, abrangem não apenas livros religiosos, mas livros acadêmicos sobre práticas religiosas e títulos de autoajuda sem vínculo direto com religiões).

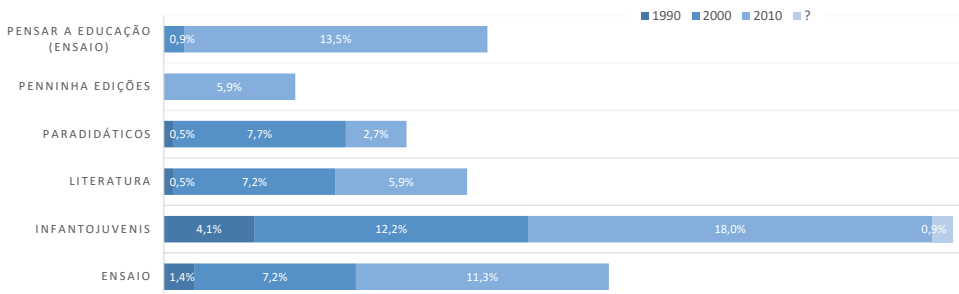


GRÁFICO 3 – Mazza: seções do catálogo por década.

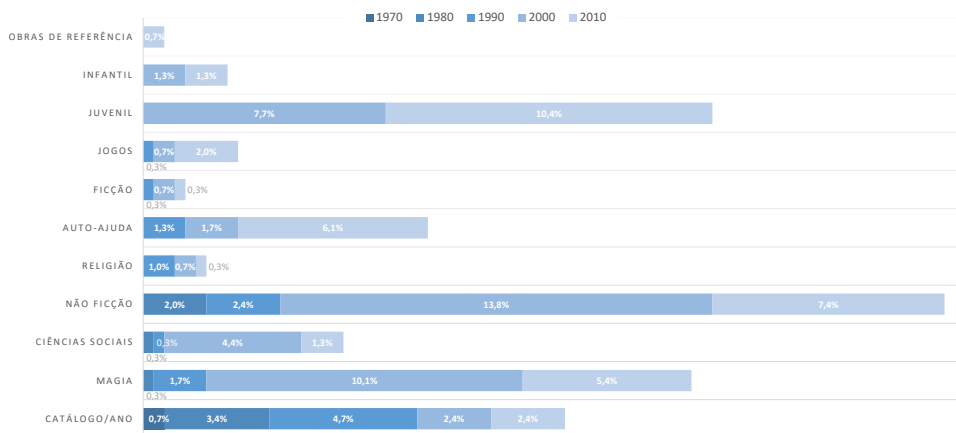


GRÁFICO 4 – Pallas: seções do catálogo por década.

A análise quantitativa confirma tais ênfases: no caso da Mazza, os títulos para o segmento infantojuvenil predominam, ao passo que no catálogo da Pallas destacam-se os livros de caráter religioso e místico. De todo modo, em ambos os casos, os livros para crianças e jovens ocupam uma parte importante da produção, sobretudo a partir dos anos 2000. Tal desenvolvimento coincide com a promulgação da lei 10.630, de 9 de janeiro de 2003, que tornou obrigatório o ensino da temática “História e Cultura Afro-Brasileira” no currículo oficial das escolas públicas e privadas no Brasil. Essa lei criou uma nova demanda pela publicação de títulos infantis e juvenis com essa temática, que pudessem servir como leituras de apoio na educação básica. Além disso, ao produzir novas exigências para a formação de professores no Brasil, a lei 10.630 estimulou a publicação de obras de referência sobre o tema, o que também se expressa no desenvolvimento do catálogo da Mazza (categoria Ensaio e coleção Pensar a Educação) e da Pallas (obras de referência e ciências sociais) a partir dessa data.

A despeito dessa aproximação, a publicação de livros infantojuvenis, impulsionada pela lei, teve um impacto bem maior na identidade global da Mazza do que na da Pallas. Nesta última, a ênfase na questão religiosa (e, particularmente, na religiosidade popular e nas religiões brasileiras de matriz africana) segue tendo um papel preponderante, estabelecendo uma relação ao mesmo tempo de continuidade e de ruptura com a vocação da Pallas em seus primórdios. Ao mesmo tempo,

essa ênfase é condizente com a origem regional da editora: de acordo com dados do IBGE (2010), o Estado do Rio de Janeiro é o lar de 24% (141 mil pessoas) dos praticantes do candomblé e da umbanda no Brasil, enquanto Minas abriga 3% dessa população (17 mil pessoas).

Quanto à distribuição de gênero dos autores que compõem o catálogo, as editoras apresentam proporções inversas: na Mazza, há 159 autores e a presença feminina é majoritária (64%), predominância que se expressa em quatro das seis seções de seu catálogo. Na Pallas, em contrapartida, há 193 autores e a presença maior é masculina (63%), com superioridade numérica dos autores homens em seis das onze seções. Na Mazza, a seção de literatura é a única que tem ligeira predominância masculina. No caso da Pallas, várias seções apresentam forte predominância dos autores homens.

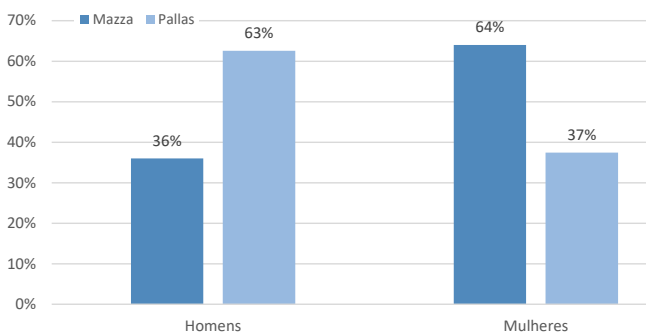


GRÁFICO 5 – Mazza e Pallas: proporção de autoria masculina e feminina³.

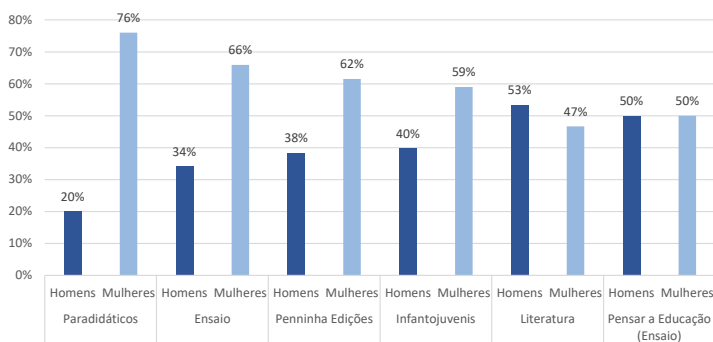


GRÁFICO 6 – Mazza: distribuição de autores homens e mulheres por seção do catálogo.

³ No caso da Pallas, não foram contabilizados nos gráficos os títulos cuja autoria é assinada por entidades espirituais.

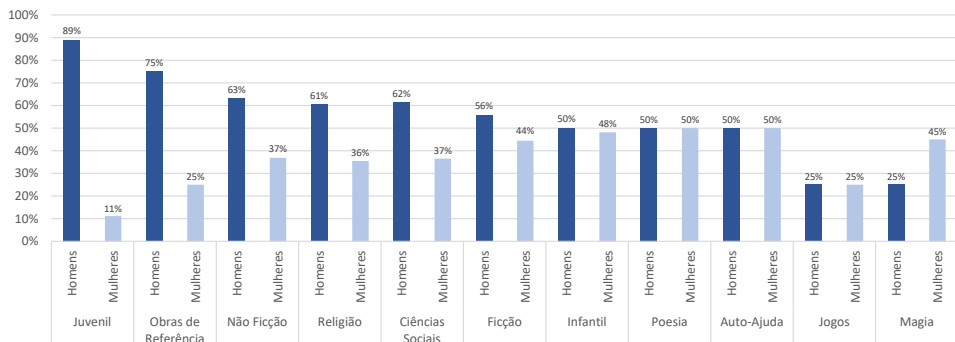


GRÁFICO 7 – Pallas: distribuição de autores homens e mulheres por seção do catálogo.

Tais conclusões sobre a distribuição de gênero no catálogo devem ser ponderadas, porque considera-se o número absoluto de autores, e não o peso relativo dos autores de acordo com o número de títulos publicados. Nesse sentido, vale destacar que, embora na Mazza predominem as autoras mulheres, o autor com maior número de títulos é Edimilson Pereira de Almeida (12 livros). O mesmo acontece de forma inversa na Pallas: embora a maior parte de seus autores sejam homens, Maria Helena Farelli (11 obras) e Sonia Rosa (10 obras) são as mais publicadas.

Outro fator que chama a atenção é a origem nacional dos autores: na Mazza, foram encontrados apenas três autores de origem estrangeira. A Pallas, em contrapartida, abre o leque com representantes de países como França, Suíça, Portugal, Irlanda, Cuba, Venezuela e de vários países da África. Embora o levantamento da pesquisa não tenha contabilizado a proporção de autores nacionais e estrangeiros nos catálogos, é certo afirmar que a Pallas tem uma propensão mais internacionalista do que a Mazza. Pode-se aventar como hipótese que isso se deve, em parte, à atuação paraeditorial de Cristina Warth, que foi vice-presidente da LIBRE de 2003 a 2005 e presidente na gestão 2009-2011, e fez parte da comitativa que a entidade levou aos encontros da Aliança Internacional dos Editores Independentes (AIEI). Segundo declaração da própria editora, a participação nesses encontros foi importante para a Pallas, que se beneficiou do contato com editores africanos e dos subsídios de tradução e coedição solidárias oferecidos pela AIEI (MUNIZ JR., 2016b, p. 170).

Também foram considerados os valores de venda das obras para o consumidor final. Nesse quesito, as duas editoras se aproximam: a

Mazza possui títulos que custam de R\$ 10,00 a R\$ 75,00⁴, enquanto a Pallas apresenta obras com preços que variam de R\$ 12,00 a R\$ 82,00. O preço médio na Mazza é de R\$ 31,73 e na Pallas é de R\$ 38,91, diferença sutil que reflete uma concentração ligeiramente superior da Pallas nos extratos superiores (preços a partir de R\$ 40,00). Elucidar as razões dessa diferença exigiria explorar aspectos que a simples análise dos catálogos não abarca (por exemplo, os custos fixos de cada empresa, os custos variáveis de impressão e acabamento, as políticas de precificação etc.), mas é possível que tal diferença esteja relacionada à proporção em cada catálogo dos livros infantis e juvenis, cujo preço médio de capa costuma ser menor do que livros de outros tipos.

Considerações finais

Um catálogo editorial não é apenas um conjunto de títulos agrupados em coleções, séries e selos. Não se trata, também, da mera justaposição de autores e textos pertencentes a um universo temático ou disciplinar comum. Em vez disso, pode-se dizer que um catálogo é uma tomada de posição, ou seja, um modo de participar do debate público. Nesse sentido, por meio do seu catálogo um(a) editor(a) “interfere em zonas específicas da vida social [...], ora atendendo às demandas expressivas

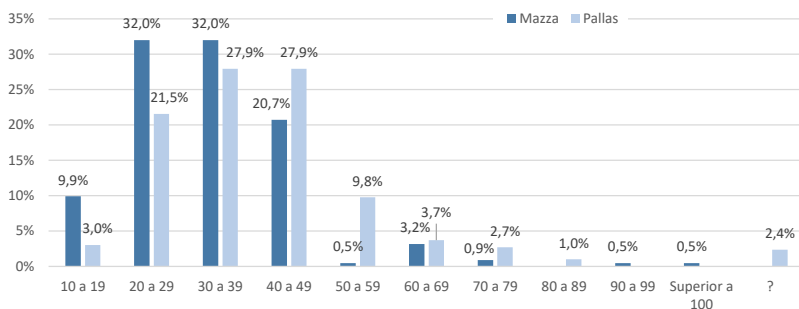


GRÁFICO 8 – Preço de venda (em reais, R\$)⁵.

⁴ No catálogo da Mazza, há preços de venda superiores a esse patamar, mas trata-se de duas coleções com venda casada: uma com quatro obras e outra com cinco, respectivamente pelo preço de R\$ 96,00 (noventa e seis reais) e R\$ 148,00 (cento e quarenta e oito reais).

⁵ Para o caso da Pallas, há sete obras que não entraram nesse cálculo, pois não havia preço no site da editora.

de determinados autores e públicos, ora atuando, ele próprio, como criador ou animador dessas demandas” (MUNIZ JR., 2019, p. 1). Esse posicionamento não é fruto apenas da vontade e da iniciativa dos editores, pois a construção dos catálogos está condicionada por múltiplas interferências, tais como as redes de relações, as condições de possibilidade do acúmulo de capitais específicos e os vaivéns da conjuntura política, social e econômica em que esses indivíduos fazem prosperar seus projetos.

A Mazza e a Pallas são editoras “independentes” brasileiras capacitadas por mulheres que alimentam a reflexão sobre as culturas afro-descendentes e sobre as condições da negritude no Brasil, dedicando-se à difusão da produção intelectual e literária de autores/as negros/as. Em seu *website*, a Mazza diz manter o “compromisso de levar o melhor da cultura brasileira e afro-brasileira aos seus leitores”, enquanto a Pallas “busca recuperar e registrar tradições religiosas, linguísticas e filosóficas dos vários povos africanos continuamente trazidos para o Brasil durante o regime escravista. Acompanha, ainda, as manifestações afro-brasileiras contemporâneas, valorizando-as como formas fundamentais de expressão da brasilidade”.

Para além da concorrência comercial e simbólica, aspecto constitutivo do mercado editorial e da constituição dos campos culturais, Mazza e Pallas contribuem para construir coletivamente um espaço de práticas editoriais de vital importância para a valorização da afrobrasilidade. A coexistência de diferentes catálogos voltados a essa temática – e comprometidos com a publicação de livros de autores/as negros/as – é essencial à constituição de um espaço público plural, em que todas as vozes possam ser ouvidas. Afinal,

É claro que os tempos mudaram, que lutas por direitos civis desembocaram também na literatura, fazendo com que mulheres, negros, homossexuais, índios começassem, timidamente, a se revelar na condição de escritores. Mas ainda não foram incorporados de fato. [...] Parece que apenas os negros têm cor [...]. Romper com essa estrutura de pensamento é muito mais difícil quando não se percebe, ou não se assume, que nosso olhar é construído, que nossa relação com o mundo é intermediada pela história, pela política, pelas estruturas sociais. (DALCASTAGNÈ, 2012, p. 193)

A perspectiva comparada mostra-nos que o espaço de práticas editoriais no qual Mazza e Pallas atuam está atravessado por condi-

cionantes (políticos, econômicos, sociais, culturais etc.) comuns. Evidência disso é o efeito positivo que a lei 10.630 exerceu na formação de ambos os catálogos, uma vez que impulsionou a produção e a difusão de livros relacionados à afrobrasilidade, particularmente no segmento infantojuvenil. Por outro lado, a compreensão da atividade dessas duas editoras não se esgota nas semelhanças. Além das características muito distintas que ambos os catálogos foram assumindo de suas origens até hoje, é necessário considerar também que eles são resultados de diferentes trajetórias pessoais e profissionais, de distintos contextos regionais e das diferentes redes de relações editoriais tramadas por suas lideranças.

Caracterizados pela diversidade teórica, metodológica e disciplinar, os estudos sobre livro e edição têm avançado em diferentes caminhos: a análise das histórias de vida de editores/as e de outros agentes do universo editorial; a análise dos objetos editoriais, em suas configurações textuais, paratextuais, gráficas, visuais e materiais; a análise das instâncias e instrumentos de financiamento, distribuição, divulgação e consagração das obras e das próprias editoras etc. Este artigo buscou dar uma contribuição para uma outra frente de trabalho, a análise quantitativa dos catálogos, para a qual se propõe aqui um primeiro esforço de sistematização metodológica, a ser desenvolvida e aperfeiçoada em trabalhos futuros. Além disso, nosso objetivo foi explorar algumas possibilidades da análise comparativa para oferecer novas interpretações sobre a realidade editorial brasileira contemporânea.

Referências bibliográficas

ALIANÇA INTERNACIONAL DOS EDITORES INDEPENDENTES. *Declaração Internacional dos Editores e Editoras Independentes 2014, para manter viva e fortalecer juntos a bibliodiversidade*. Paris: Aliança Internacional dos Editores Independentes, 2014. Disponível em: <www.alliance-editeurs.org/IMG/pdf/declaracao_internacional_dos_editores_e_editoras_independentes_2014_brazil.pdf>. Acesso em: 5 nov. 2019.

BRASIL, Legislação. Lei n. ° 10.639, de 9 de janeiro de 2003. Altera a Lei n. ° 9.394, de 20 de dezembro de 1996, que estabelece as diretrizes

e bases da educação nacional, para incluir no currículo oficial da Rede de Ensino a obrigatoriedade da temática "História e Cultura Afro-Brasileira", e dá outras providências. *Diário Oficial da União*, 2003.

COLLEU, Gilles. *Editores independentes: da idade da razão à ofensiva?* Rio de Janeiro: Libre, 2007.

DALCASTAGNÉ, R. *Literatura brasileira contemporânea: um território contestado*. Rio de Janeiro, Vinhedo: Editora da UERJ, Horizonte, 2012.

GOMES, Letícia Santana. *Da minha língua vê-se o mar: os editores independentes e a imagem de si*. 2018. 170 f. Dissertação (Mestrado em Estudos de Linguagens). CEFET-MG, Belo Horizonte, 2018.

IBGE. *Censo Demográfico*, 2010. Disponível em: <https://sidra.ibge.gov.br/tabela/137#resultado>. Acesso em: 23 jun. 2019.

MUNIZ JR., José de Souza. O editor como (mediador) intelectual e o espaço editorial como ilusão de óptica: apontamentos teórico-metodológicos. In: CONGRESSO BRASILEIRO DE CIÊNCIAS DA COMUNICAÇÃO, 42., 2019. *Anais...* São Paulo: Intercom, 2019.

MUNIZ JR., José de Souza. A Sagração da Primavera: formação de conglomerados e coletivização da independência. In: GRUSZYNSKI, Ana Cláudia; MARTINS, Bruno Guimarães; GONÇALVES, Márcio Souza (Org.). *Edição: agentes e objetos*. Belo Horizonte: PPGCOM-UFMG, 2018.

MUNIZ JR., José de Souza. Os sentidos sociais da produção cultural independente: usos e abusos de uma noção instável. *Parágrafo*, v. 4, n. 1, p. 106-117, fev. 2016a.

MUNIZ JR., José de Souza. *Girafas e bonsais: editores "independentes" na Argentina e no Brasil (1991-2015)*. 2016. 335 f. Tese (Doutorado em Sociologia). Universidade de São Paulo, São Paulo, 2016b.

MUNIZ JR., José de Souza; MICELI, Sergio. Intelectuais do livro: instâncias de formação e autorreflexão do espaço editorial no Brasil e na Argentina. In: SOBRAL, Maiara; NASCIMENTO, Genio;

OMENA, Adriana. (Org.). *Pesquisa em Comunicação nos Prêmios Estudantis do Intercom 2015: objetos, interfaces e análises*. São Paulo: Intercom, 2016. p. 176-202.

OLIVEIRA, Luiz Henrique Silva de. Os quilombos editoriais como iniciativas independentes. *Aletria: Revista de Estudos de Literatura*, v. 28, n. 4, p. 155-170, dez. 2018.

PEREIRA, Alessandra et al. (Org.). *Maria Mazzarello Rodrigues*. Belo Horizonte: Ed. do Autor, 2015.

PERISSINOTO, Renato. Comparação, história e interpretação: Por uma ciência política histórico-interpretativa. *Revista Brasileira de Ciências Sociais*, v. 28, n. 83, 2013, p. 151-165.

RIBEIRO, Ana Elisa. Mulheres editoras de livros (literários): por um mapeamento preliminar no Brasil. In: GRUSZYNSKI, Ana Cláudia; MARTINS, Bruno Guimarães; GONÇALVES, Márcio Souza (Org.). *Edição: agentes e objetos*. Belo Horizonte: PPGCOM-UFMG, 2018.

SZPILBARG, Daniela. Armas cargadas de futuro: hacia una historia feminista de la edición en Argentina. *Malisia*, ano 1, n. 4, maio 2018, p. 15-29.



A REALIDADE DAS EDITORAS QUILOMBOLAS: ESTUDO DE CASOS

Isabela Cristina Silva Mesquita
Roberta De Bon Silva Mesquita

Introdução

O campo editorial revela várias facetas, retratando as construções sociais presentes na sociedade. Um desses aspectos é o racismo estrutural, tão arraigado em nossa sociedade e tão ignorado por tantos, inclusive pelo próprio Estado, razão pela qual tornou-se necessário desenvolver formas de combatê-lo, seja por meio de ações estatais, seja por iniciativa de particulares, como os criadores das editoras independentes negras.

O governo desenvolveu ações afirmativas visando conferir melhores condições de acesso ao segmento negro da sociedade, como as cotas de vagas em universidades públicas, cotas para ingresso no quadro do funcionalismo público e, inclusive, a lei nº 10.639/03, que estabeleceu a obrigatoriedade do ensino de história e cultura africana e afro-brasileira. Tais medidas governamentais buscam conferir melhores condições de acesso aos afrodescendentes, uma vez que foram historicamente prejudicados e até então pouco havia sido feito para reparar essa desigualdade de condições entre negros e brancos.

Por outro lado, também houve iniciativas particulares, que buscavam meios de combater esse racismo velado e, simultaneamente, conferir a oportunidade à parcela negra da população brasileira de se sentir de alguma forma representada. Foi a partir desses movimentos que surgiram uma das formas de combate ao racismo estrutural e que será abordada no presente artigo: as editoras independentes negras.

Tais casas editoriais, também denominadas de quilombos editoriais, surgiram justamente frente à falta de representatividade negra, isto é, da falta de espaço dado a protagonistas negros, autores afrodescendentes, livros sobre as matrizes religiosas e demais elementos culturais que simplesmente não eram publicados. Além dos aspectos práticos, esses quilombos editoriais atuam de forma a criar redes de so-

ciabilidade entre si e, juntos, buscam combater o racismo por meio da conscientização e valorização da cultura afrodescendente ao dar voz aos marginalizados.

Mazza Edições

A Mazza Edições é uma casa editorial voltada para publicações sobre a cultura afro-brasileira. Foi fundada em 1981, sob comando de Maria Mazzarello Rodrigues, também conhecida como Mazza. Iniciou suas atividades após um período de mestrado na França, onde conheceu artistas e escritores negros. Tal época foi marcada pela efervescência dos movimentos negros, que exerceram grande influência na jovem, que acabara que regressar do exterior. Mazza decidiu abrir uma editora que publicasse a intelectualidade negra brasileira, tão preterida pelo mercado editorial. Sua proposta era publicar sob o ponto de vista dos negros, dos colonizados, tendo como base os princípios de justiça, liberdade e ética.

Sua entrada no mundo editorial não se deu de forma fortuita. Mazza adquiriu experiência com o serviço gráfico quando participou do programa PABAAE – Programa de Assistência Brasileiro-Americano ao Ensino Elementar – entre os anos de 1956 e 1964. Nos anos seguintes, abriu a Editora do Professor e a Livraria do Estudante, junto a Ana Lúcia Campanha Baptista. Em 1978, época em que Mazza se afastou para os estudos de mestrado, a Editora do Professor recebeu a contribuição de um grupo de professores da UFMG e, fundida à Grafi-quinha, se tornou Editora Veja.

Os primeiros vinte anos de vida da editora Mazza são marcados por grande dificuldade financeira. Seu catálogo era caracterizado por publicações dedicadas aos movimentos negros, com obras de autores afrodescendentes; contudo, a casa era sustentada pelo capital vindo de poetas, que se autopublicavam. Sua grande virada aconteceu somente em 2003, a partir da presidência de Luiz Inácio Lula da Silva, com a lei nº 10.639/2003, que estabeleceu a obrigatoriedade do ensino da cultura africana, indígena e afro-brasileira nos três níveis escolares brasileiros. A editora era a única que tinha um material focado em ensino da cultura afro voltado para as escolas e um catálogo infantil que permitia seu trabalho em sala de aula. A Mazza Edições participou de compras governamentais e teve algumas de suas produções adotadas por escolas brasileiras.

Para abordar o universo infantil, foi criado o selo Peninha, que busca trabalhar questões como a autoestima, a criação de referenciais de beleza negra através da figura de princesas, aceitação e afirmação da identidade afro-brasileira, tão caras ao universo afrodescendente.

Editora Nandyala

A casa editorial Nandyala foi criada em Belo Horizonte no ano de 2006, tendo sido visionada por duas professoras mineiras negras, Íris Amâncio e Rosa Margarida. Inicialmente uma livraria e, posteriormente, uma editora, a Nandyala foi desenvolvida voltada especificamente a autores e à cultura afro-brasileira e não por motivos de sobrevivência no mercado, mas por operar pautada em uma ideologia: a de dar voz a um grupo social silenciado ao longo da história.

O próprio nome da editora, Nandyala, faz referência a um personagem de uma peça angolana, cujo nome significa “nascido em tempo de fome”. Esse nome resume bem os propósitos desse quilombo editorial, o de prover livros de literatura, de âmbito acadêmico e demais aspectos da cultura afrodescendente. As casas editoriais independentes negras surgiram para dar representatividade ao segmento negro da sociedade, o qual era e continua a ser ignorado pelas grandes editoras.

Tal quilombo editorial, como seu próprio nome indica, possui *ethos* discursivo voltado às questões negras, o que acarreta em estimular a produção de livros cujos autores sejam africanos ou afro-brasileiros e que abarquem literatura, cultura, produções acadêmicas e matrizes religiosas, bem como conscientização e valorização da cultura negra.

Essa é uma casa editorial que busca sobreviver com pouco capital econômico e, como a maioria das editoras independentes, busca soluções para alcançar seu público e operar no mercado.

Editoras Independentes?

A Mazza Edições é uma editora de pequeno porte, com poucos funcionários. Sua sobrevivência tem sido através da adoção de livros por escolas, participações em feiras e eventos de grande importância local e nacional. Situação semelhante vivencia a Editora Nandyala, tendo como diferencial o seu público voltado para o ensino universitário. Poderíamos, pois, caracterizar tais casas como editoras independentes?

Para compreendermos as características de tal categoria editorial é importante retomarmos os conceitos definidos por López e Malumián (2016). Para eles, os empreendimentos na área podem ser classificados em três categorias: 1) Capitalistas selvagens; 2) Humanistas; e 3) Híbridas ou Independentes. O primeiro tipo volta-se apenas ao capital econômico obtido a partir da venda dos livros. O segundo dedica-se ao capital de ordem simbólico, ou seja, à produção de um catálogo de qualidade. Já a terceira categoria se mostra uma junção das outras duas, tendo-se em vista que prioriza tanto o capital econômico quanto o capital simbólico, razão pela qual é também denominada de híbrida.

A editora independente pode, então, ser definida como híbrida, ou seja, aquela em que há uma busca pela qualidade do conteúdo sem se descuidar do retorno financeiro. Os autores também apontam uma apropriação do termo independente para designar o editor que tem capital próprio ou o fato de ser de pequeno porte, quando na verdade seria a junção das duas características, posto que o editor independente deve prezar por uma coerência de suas publicações, buscando também o lado financeiro, necessário para sua sobrevivência.

Como os autores bem apontam, a independência não implica estar fora do mercado, mas estar dentro de nichos e ter um público-alvo bem delimitado. É possível, portanto, dizer que tanto a Mazza Edições quanto a editora Nandyala possuem tais características. Ambos os catálogos têm como característica a divulgação da cultura negra no Brasil, nicho esse considerado marginal dentro do próprio mercado editorial. Suas obras tem como perfil livros teóricos sobre a causa afro-descendente, livros didáticos e livros religiosos de matriz africana.

Bourdieu (2004) afirma que no campo das produções intelectuais também há luta de classes. A origem de um autor influi na posição social que ele ocupa enquanto produtor social, sendo o campo literário também um campo de poder, posto que “é o espaço das relações de força entre agentes ou instituições que têm em comum possuir o capital necessário para ocupar posições dominantes nos diferentes campos” (BOURDIEU, 2004, p. 244). Assim, é possível pensar na posição ocupada por ambas editoras dentro da periferia do campo editorial como uma transposição do próprio lugar de seus agentes.

Quilombos editoriais

As editoras analisadas empreendem uma série de ações que visam colocar em prática seu projeto ideológico. Dentre tais medidas, podemos citar a abertura da casa para oficinas, narrativas de histórias e biblioteca voltada para a comunidade, no caso da Mazza. Já a Nandyala criou um instituto cujo propósito é dar suporte às atividades culturais da casa editorial, estimulando a formação de uma consciência negra crítica aos desafios da sociedade, por meio de cursos, treinamentos e palestras. É possível pensarmos que, em ambos os casos, o aporte simbólico caminha lado a lado com o aporte financeiro, posto que tais práticas almejam a afirmação das causas negras, indo, muitas vezes, além da busca pelo lucro.

Oliveira (2018) vê nesse tipo de ação um caráter de resistência, uma vez que há o desejo de afirmação de uma identidade cultural afro-brasileira e a conquista de uma territorialidade. O autor denomina tais frentes como quilombos editoriais e explica:

por quilombos editoriais entendo um conjunto de iniciativas no campo editorial comprometidas com a difusão de temas especificamente ligados ao universo afrodescendente, com claro propósito de alteração das configurações do imaginário social hegemônico. Essas iniciativas possuem caráter deliberadamente independente e seus autores são, preferencialmente, negros ou, em alguns casos, não negros comprometidos com o combate ao racismo em todas as suas formas. [...] Possuem nítido projeto de intervenção político-intelectual a fim de criar debates e formar continuamente leitores sensíveis à diversidade em sentido amplo. Para além de casas de publicação, operam como territórios de ação e resistência ao bloqueio tácito no campo editorial brasileiro. (OLIVEIRA, 2018, p.157)

Deste modo, os quilombos editoriais se firmam como editoras independentes e produtoras de cultura voltadas a um mercado historicamente e socialmente excluído, possuindo uma grande importância pelo papel que desempenham junto à sociedade.

Podemos observar tais características presentes entre as editoras negras estudadas, já que ambas desejam mudar a figura do afrodescendente construída de modo negativo no imaginário social. Ambas possuem uma política editorial de intervenção cultural, que visa

promover o debate de ideias e a conquista de um espaço voltado aos afrodescendentes, historicamente apagado pela dominação branca.

Oliveira (2018) também classifica os quilombos editoriais como parte de redes de sociabilidade entre afro-brasileiros, porém tais redes são mais amplas e abarcam outras atividades além das editoriais. São iniciativas que têm como objetivo o fortalecimento da identidade negra e a resistência dentro da sociedade. Nesse sentido, podemos considerar as contínuas ações empreendidas junto à comunidade por parte da Mazza Edições, bem como da Nandyala, como articulações de redes de sociabilidade, pois trazem aporte simbólico e criam *networkings*, servindo como forma de divulgação e venda de seus produtos.

Como foi dito, as editoras Nandyala e Mazza Edições, objeto de análise do presente artigo, estão inseridas no campo das editoras independentes negras. A partir disso, cabe uma análise do que essas casas editoriais possuem em comum, capaz de inserindo-as na mesma categoria, assim como o que lhes confere uma identidade própria.

Estratégias de resistência e sobrevivência

As casas editoriais estudadas atuam na periferia do mercado editorial, ocupando espaços deixados pelas grandes editoras que não se interessam pela causa afrodescendente. Seu público-alvo são nichos constituídos por pessoas negras e outras pessoas favoráveis à causa.

Para dar início às atividades gráficas, tanto Mazzarello quanto Íris Amâncio investiram a partir de suas economias particulares. O funcionamento de seus empreendimentos se deu através de seu capital por vários anos até que conseguissem captar um público leitor.

Apesar de prezarem pelo capital simbólico, as editoras admitem a importância do capital econômico para que possam seguir com suas atividades. A casa editorial é vista, tanto por Mazza quanto por Íris, como uma empresa e deve operar como tal.

Para tanto, a casa Nandyala investiu em estudo de mercado e na qualificação de sua equipe a fim de entender seu lugar no campo editorial. Suas ações são também pautadas pela lógica mercadológica, pois a empresa precisa de capital para sobreviver.

A Mazza Edições também possui uma visão empresarial. Sua principal estratégia de sobrevivência se dá pela participação em licitações de compras de livros por parte do governo. Contudo, essa tática se

revela problemática, pois depende de políticas públicas voltadas para a educação. A transição entre governos e a mudança do cenário político alteraram o panorama de investimentos em diversas frentes, gerando perdas para a editora. Frente a essa situação, a gerência da Mazza passou a investir em feiras e visitas às escolas. Também começou a dar cursos e fazer pequenos eventos.

Almeida (2019) afirma que as instituições carregam em si os conflitos existentes na sociedade. Desse modo, “as instituições também são atravessadas internamente por lutas entre indivíduos e grupos que querem assumir o controle da instituição” (ALMEIDA, 2019, p. 39). Assim, os conflitos raciais também são parte de sua estrutura e refletem-se em suas práticas sociais. Podemos pensar, então, que o campo editorial também pode ser um campo vetor de tais discursos ou um local de combate e reapropriação de posições discursivas.

Nesse sentido, podemos apontar as redes de sociabilidade como artifícios importantes para a resistência e sobrevivência de tais casas editoriais, posto que constituem mecanismos que, além de atuarem na construção e afirmação da identidade negra, combatendo o racismo, formam também leitores críticos que, por sua vez, tornam-se consumidores de seus produtos.

O grande desafio vivido por tais casas é operar fora dos nichos aos quais estão restritos e ganhar uma fatia maior do mercado. Para isso, a atuação de coletivos e frentes afirmativas torna-se um instrumento de combate, pois é através da conscientização e do fomento à cultura negra que é possível resistir ao memoricídio e sobreviver ao racismo estrutural.

Semelhanças e diferenças

Apesar de ambas estarem inseridas na mesma categoria e subcategoria, ou seja, apesar de ambas serem editoras independentes negras, existem aspectos que as diferenciam e lhes conferem um aspecto identitário único. Tais aspectos estão interligados e geram resultados distintos.

A Mazza Edições é uma editora negra voltada principalmente ao público escolar, isto é, dedica-se à produção de livros escolares e infantis, ao passo que a Nandyala tem como nicho o âmbito acadêmico, ou seja, produz obras a serem consumidas por estudantes universitários, mestres e doutores. Esse primeiro aspecto gera um segundo

elemento distintivo: o fato de que a lei nº 10.639/03 teve efeitos distintos nas duas casas editoriais. Essa lei acima determinou a obrigatoriedade do ensino da história e da cultura africana e afro-brasileira no ensino básico e, dessa forma, contribuiu para combater o racismo e estimular o orgulho afrodescendente por meio da difusão do passado de lutas e resistência desse grupo.

Com a obrigatoriedade do ensino da cultura negra, o governo passou a ter de adquirir materiais didáticos que atendessem aos requisitos da lei mencionada. Essas editoras independentes negras atendiam às novas demandas, e os quilombos editoriais, encabeçados pela Mazza Edições, foram fortemente impactados, tendo obtido capital para dar maior amplitude a seu catálogo. Como a Nandyala está voltada ao mercado acadêmico, não foi contemplada com os benefícios da lei.

Oliveira (2018) aponta algumas estratégias de atuação que são possíveis de serem percebidas em ambas as editoras estudadas: 1) independência de capital e liberdade na escolha editorial; 2) profissionalismo dos editores; 3) produtos editoriais de qualidade e a um baixo custo; 4) processo de retroalimentação, no qual o capital gerado é reinvestido em novas publicações e ações culturais; 5) atuação dentro de um nicho específico, tipicamente marginalizado pelo mercado editorial.

Conclusão

A partir do estudo das editoras negras independentes Nandyala e Mazza Edições, é possível perceber como as redes de sociabilidade, dentre elas os quilombos editoriais, constituem importantes instrumentos para o fortalecimento da identidade negra. Também podemos verificar como os quilombos editoriais promovem a circulação de discursos dissidentes e assumem um lugar de resistência. Tal como nos afirma Oliveira (2018), tais lugares constituem espaços de visibilidade para os autores negros, gerando debate e promovendo uma reconfiguração do campo editorial.

Por meio do presente estudo, foi possível ver o modo como os quilombos editoriais operam no campo da publicação e da intervenção cultural, como agentes fomentadores de debate e engajados na formação de leitores críticos e sensíveis ao lugar do sujeito negro na sociedade. São espaços de resgate de tradições religiosas, linguísticas, literárias e culturais dos povos afrodescendentes e acabam por fazer uma ponte

entre passado e presente, recuperando elementos caros à formação da identidade negra. Sua atuação se dá na periferia do mercado editorial, muitas vezes escapando à lógica pautada nos grandes centros financeiros brasileiros.

Por fim, ao analisar a Mazza Edições e a editora Nandyala, podemos verificar o papel do editor como agente promotor de resistência ao dispositivo discursivo ideológico vigente, mostrando, portanto, a importância dos estudos editoriais para a formação de leitores e para o combate ao racismo estrutural.

Referências bibliográficas

ALMEIDA, Silvio Luiz de. *Racismo estrutural*. São Paulo: Sueli Carneiro; Pólen, 2019.

BOURDIEU, Pierre. *As regras da arte: gênese e estrutura do campo literário*. São Paulo: Companhia das Letras, 1996.

BOURDIEU, Pierre. *Os usos sociais da ciência: por uma sociologia clínica do campo científico*. São Paulo: Ed. Unesp, 2004.

LOPEZ WINNE, Héran; MALUMIÁN, Victor. *Independientes de qué? Hablan los editores de América Latina*. México: FCE, 2016.

OLIVEIRA, Luiz Henrique Silva de. Os quilombos editoriais como iniciativas independentes. *Aletria*, Belo Horizonte, v. 28, n. 4, p. 155-170, 2018.



**PRÁTICAS EDITORIAIS E
INOVAÇÕES LITERÁRIAS**



POESIA LIVRE E AS CHUVAS DE POESIA: A RELAÇÃO ENTRE A POESIA EM SACOS E A POESIA JOGADA AO VENTO – BREVE ANÁLISE DE DOIS PROJETOS EDITORIAIS DE GUILHERME MANSUR

Ana Paula da Costa

Guilherme Mansur nasceu em 1958, em Ouro Preto. Seu trabalho é prismático, múltiplo, mescla diversos saberes técnicos, artísticos, literários e editoriais, sendo, portanto, interdisciplinar. Iniciado na tipografia, ele transita na edição, na poesia, na performance, no design e na fotografia. É editor e poeta – recebeu de Haroldo de Campos o apelido de *tipoeta*. Em sua juventude iniciou um arrojado projeto editorial, o *Poesia Livre*, com o selo da Tipografia do Fundo de Ouro Preto, em plena ditadura militar, no ano de 1977. Até o ano de 1985 foram editados dezesseis exemplares semestrais, onde publicou indistintamente poetas desconhecidos, escritores famosos, homens, mulheres, anônimos, provocando a proliferação de muitos outros veículos onde circulava uma literatura chamada de marginal e independente.

Nosso objetivo é verificar como as linhas de fuga desse projeto se metamorfoseiam em um jogo com uma cartografia própria no território da expressão do desejo, da produção poética e da política, “esquizofrenizando” a cena literária do período, como definem Deleuze e Guattari (2004). Essa esquizofrenia de oito anos deixará marcas indeléveis no trabalho de edição de Mansur, marcas que serão aprimoradas, evoluindo à medida em que o designer-editor-tipoeta adentra em nossa contemporaneidade. Iremos analisar as características editoriais do *Poesia Livre* e suas ligações com as performances artístico-poéticas do *Chuvras de Poesia*, que acreditamos ser o desdobramento que ocorre na década de 1990 e chega até os dias atuais.

As linhas de fuga, para Deleuze e Guattari, representam a ruptura da causalidade pelo processo de desterritorialização. Quando o jovem editor Mansur se entrega à edição do *Poesia Livre*, observamos um processo editorial alinhado com uma linha de fuga, com bastante potência, que produz outras linhas de fuga, em um processo dinâmico

e rizomático. Dentro do encarte da edição de nº 5, por exemplo, Mansur declara que “*Poesia Livre* é uma publicação ‘marginal’ do final dos anos 70 que marcou, pela sua maneira simples e direta de ser feita e também pelo que carrega dentro” (MANSUR, 1979). A máquina de guerra é uma grande rede que se conecta desde a saída dos exemplares da prensa da Tipografia do Fundo de Ouro Preto até a chegada do carteiro que entra aos destinatários a nutrição para o pensamento libertário e contestador. Os saquinho de poesia eram feitos do mesmo papel dos de pão, por isso a analogia do conteúdo como alimento para as pessoas. Na capa do saquinho de papel da edição nº 5, essa analogia está presente nos versos do poeta:

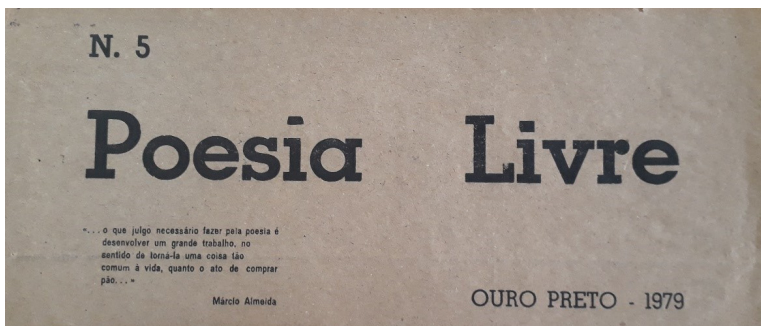


FIGURA 1 - Capa da edição nº 5 do *Poesia Livre*. Ouro Preto, 1979.

Tamanho real: 9,8 cm x 23,7 cm. Fonte: foto da autora.

“...o que julgo necessário fazer pela poesia é desenvolver um grande trabalho, no sentido de torná-la uma coisa tão comum à vida, quanto o ato de comprar pão...”¹

Esse saquinho, ou, para usar a terminologia do campo editorial, capa e contracapa, também carregava mensagens, imagens e poemas, como o de Márcio Almeida, transcrito da capa da Figura 1, onde ele compara a poesia ao pão. A forma do conteúdo consiste de um miolo de lâminas ou páginas soltas, sem dobra, um formato singular, de 9,8 cm de largura por 23,7 cm de altura, impresso frente e verso, carregando muitas vezes um encarte dobrado, também, nessas dimensões. Esses saquinhos se tornam objetos colecionáveis. Anos depois esses

¹ ALMEIDA, Márcio. *Poesia Livre* Nº 5.

exemplares irão adquirir valor simbólico, relevância histórica, e também valor de mercado, devido a sua raridade, por tratar-se de impressão tipográfica de pequenas tiragens. A rede em torno do fazer poético produzia o desejo e criava agenciamentos contra o jugo unindo poetas de norte a sul do país.

O desejo é um exílio, o desejo é um deserto que atravessa o corpo sem órgãos, e nos faz passar de uma das suas faces para a outra. Não é nunca um exílio individual, nem um deserto pessoal, mas um exílio e um deserto colectivos. É demasiado evidente que o destino da revolução está unicamente ligado ao interesse das massas exploradas e dominadas. Mas o problema está na natureza dessa ligação: ligação causal determinada, ou ligação de uma outra espécie. Trata-se de saber como é que se realiza um potencial revolucionário, na sua relação com as massas exploradas ou os “elos mais frágeis” de um dado sistema. Agirão estes ou estas no seu devido lugar, na ordem das causas e dos fins que promovem um novo *socius* ou, pelo contrário, são o lugar e o agente de uma inesperada e repentina irrupção de desejo que se liberta das causas e dos fins e que volta ao *socius* sobre a sua outra face? Nos grupos sujeitados o desejo define-se ainda por uma ordem de causas e de fins, e ele próprio tece um sistema de relações macroscópicas que determinam os grandes conjuntos numa formação de soberania. Pelo seu lado, a única causa dos grupos sujeitos é uma ruptura de causalidade, uma linha de fuga revolucionária; e embora se possa e deva determinar nas séries causais os factores objectivos que tornaram essa ruptura possível, como os elos mais frágeis, só o que é da ordem do desejo e da sua irrupção pode explicar a realidade que ela adquire num dado momento, num dado lugar. (DELEUZE; GUATTARI, 2004, p. 396)

Na esteira de Deleuze e Guattari (2004), o que pode explicar a linha de fuga e sua natureza revolucionária naquele dado momento e naquele dado lugar, ou seja, no Brasil dentro de um regime ditatorial, são justamente os factores objetivos que iremos analisar que buscam romper esse jugo, produzem o desejo e alimentam seus *socius* e a resistência, ou seja, os poetas são capazes de mostrar a sua força com sua produção, com a arte poética. Há um potencial revolucionário na poesia, pois ela liberta as amarras do pensamento.

O trabalho dos revolucionários não é ser portador de voz, mandar dizer as coisas, transportar, transferir modelos e imagens; seu trabalho é dizer a verdade lá onde eles estão, nem mais nem menos, sem tirar nem pôr, sem trapacear.

Como reconhecer este trabalho da verdade? É simples, tem um troço infalível: está havendo verdade revolucionária, quando as coisas não te encham o saco, quando você fica a fim de participar, quando você não tem medo, quando você recupera sua força, quando você se sente disposto a ir fundo, aconteça o que acontecer, correndo até risco de morte. (GUATTARI, 1977, p. 16)

Segundo Guattari (1977) dizer a verdade é um ato revolucionário. Dizer a verdade de onde se está estabelece o real, e essa é uma grande força. A verdade estabelece a ligação com o real e representa a luta do povo por vir, mesmo que o preço que se pague seja alto. A poesia é capaz de revelar a verdade por meio de jogos de palavras e imagens. Nem todos têm a capacidade de encontrar ou ler a verdade e compreendê-la de imediato. Por isso a máquina de guerra necessita de militantes dispostos a arar campo muito árido, contra a máquina despótica, ainda mais em um país tão atrasado em termos de educação e leitura. Mansur é um militante no âmbito da poesia e suas ações integram atos e palavras. Ele age. Sua capacidade de conectar poetas e artistas do país inteiro, criando uma rede criativa que se amparava na troca literária e nos acontecimentos via correios, ganha a admiração de grandes autores do cânone, como Carlos Drummond de Andrade. No encarte nº 5, de 1979, ele escreve: “Até Carlos Drummond de Andrade nos mandou um bilhete, dando a maior força” (MANSUR, 1979). Ele continua dizendo que o saquinho resistiu e continuou, inspirando até mesmo o surgimento de outras revistas, jornaizinhos, em outros lugares e em Ouro Preto, mostrando a ação rizomática dessa produção independente.

E ninguém sabe ao certo se *Poesia Livre* é revista, ou se é jornal, ou o que quê é!? Mas todo mundo sabe que taí, na roda. E isso ninguém discute. E as pessoas acreditam no saquinho. E isso é importante. E mandam coisas de norte a sul e do centro do nosso país pro *Poesia Livre* publicar. (*idem*)

Mansur admite não saber qual é ao certo o formato do *Poesia Livre*. É um veículo híbrido, que por alguns pode ser considerado livro, por outros uma revista, por outros um jornal; para alguns, uma miscelânea com características dos três. A credibilidade e a verdade deste veículo de criação poética adquirem valor social, histórico e artístico iminentes. Ele publica autores conhecidos e desconhecidos, poemas sob pseudônimos, poemas de pessoas que estão presas, poemas produ-

zidos por ele, que ora ele assina, ora não. O *Poesia Livre* de páginas livres e soltas permite um movimento do leitor em relação à edição, pois ele pode manipular as lâminas, sorvê-las ao seu bel-prazer, montando um percurso particular de leitura, escolhendo aleatoriamente os poemas que mais chamarem sua atenção. As páginas não possuem numeração, o que indica que qualquer ordem é a certa, pois é a ordem do leitor. Vale a pena nos debruçarmos sobre algumas peças gráficas do *Poesia Livre*, como o poema publicado no nº 5, de um autor encarcerado no Rio de Janeiro. Fica a indagação sobre se o *Poesia Livre* conseguia alcançar as pessoas nas prisões ou se essa autoria é um artifício poético.

é penoso
a gente ser
ainda jovem
e quase velho
ainda vivo
e quase morto
quase livre
e tão preso

José R. Resende
preso político
Frei Caneca – RJ.

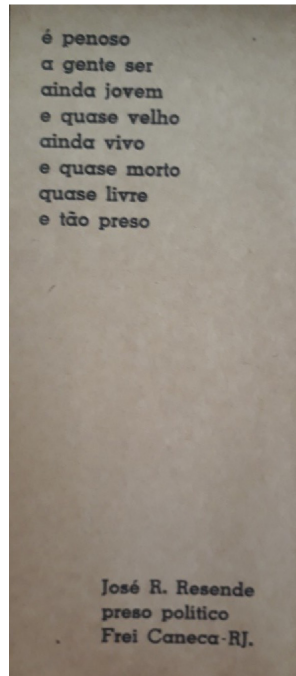


FIGURA 2 – Poema de José R. Resende.
Edição nº 5 do *Poesia Livre*. Ouro Preto,
1979. Tamanho real: 9,8 cm x 23,7 cm.
Fonte: foto da autora.

O poema da Figura 2, de José R. Resende, ganha a devida interpretação quando lemos abaixo de seu nome “preso político”. Para o déspota a prisão é uma forma de tentar pacificar as máquinas desejanter, quando estas conseguem se desterritorializar de todos os aparatos de controle. O poema denuncia a questão das prisões políticas na ditadura. Deleuze e Guattari (2004) explicam por que o déspota se utiliza da

repressão em um regime ditatorial: preciso ser cruel para que o povo não se torne um povo de pensadores.

Assim se compreenderá por que é tão difícil criar na terra um povo de pensadores. A crueldade não tem nada a ver com uma violência qualquer ou com uma violência natural, com que se explicaria a história do homem; ela é o movimento da cultura que se realiza nos corpos, se inscreve neles, domesticando-os. É isto o que a crueldade significa; a cultura da crueldade não é um movimento da ideologia mas sim um movimento que mete à força a produção no desejo e, inversamente – igualmente à força, o desejo na produção e reprodução sociais. (DELEUZE; GUATTARI, 2004, p. 149)

A violência e a repressão domesticam o povo. Pensar e ensinar a pensar se tornam para o déspota atividades cujo movimento precisa ser interrompido, mesmo que à força, para que os corpos aceitem a perda da liberdade, de sua potência. Há em todas as poesias do período de publicação do *Poesia Livre* esse clamor pelo retorno da democracia, como veremos a seguir na poesia de Márcio Almeida:

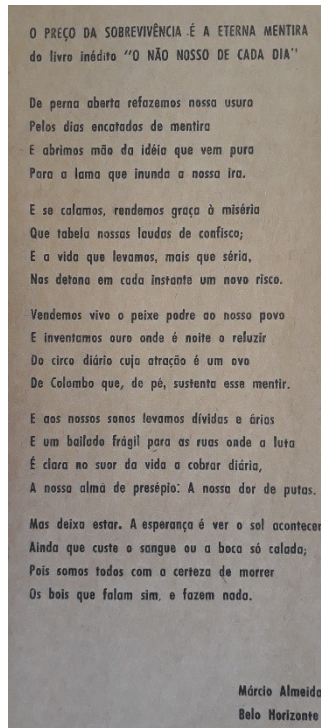


FIGURA 3 – Poema de Márcio Almeida.
O PREÇO DA SOBREVIVÊNCIA É A
ETERNA MENTIRA do livro inédito
“O NÃO NOSSO DE CADA DIA”.
Edição nº 5 do *Poesia Livre*. Ouro Preto,
1979. Tamanho real: 9,8 cm x 23,7 cm.
Fonte: foto da autora.

O PREÇO DA SOBREVIVÊNCIA É A ETERNA MENTIRA
do livro inédito “O NÃO NOSSO DE CADA DIA”

De perna aberta refazemos nossa usura
Pelos dias encatados de mentira
E abrimos mão da ideia que vem pura
Para a lama que inunda a nossa ira.

E se calamos, rendemos graça à miséria
Que tabela nossas laudas de confisco;
E a vida que levamos, mais que séria,
Nos detona em cada instante um novo risco.

Vendemos vivo o peixe podre ao nosso povo
E inventamos ouro onde é noite o reluzir
Do circo diário cuja atração é um ovo
De Colombo que, de pé, sustenta o nosso mentir.

E aos nossos sonos levamos dívidas e árias
E um bailado frágil para as ruas onde a luta
É clara no suor da vida a cobrar diária,
A nossa alma de presépio: A nossa dor de putas.

Mas deixa estar. A esperança é ver o sol acontecer
Ainda que custe o sangue ou a boca só calada;
Pois somos todos com a certeza de morrer
Os bois que falam sim, e fazem nada.

Márcio Almeida
Belo Horizonte

Márcio Almeida é o autor do pequeno excerto que está impresso no saquinho, que age como um poema de abertura e introdução a este poema dentro do encarte. Essa é uma característica de todas as edições do *Poesia Livre*. Na capa da Edição nº 5 ele compara a poesia ao pão. O poema *O NÃO NOSSO DE CADA DIA* joga com a famosa oração cristã *O Pai Nosso*, especificamente com a parte “o pão nosso de cada dia nos dai hoje”, fazendo alusão do “Não” ao pão. O formato do poema segue rimas onde as palavras finais da primeira linha rimam com os finais da terceira linha, e os da segunda com a quarta linha, formando uma sonoridade cantada, trovadoresca, em cada estrofe. A temática é a crítica política e social, denunciando a inércia do povo. A mensagem é que este que não se submeta ou que faça algo, que aprenda a dizer “Não”, que não seja como “os bois que falam sim, e fazem nada” (ALMEIDA, *idem*).

Passemos agora à análise de algumas peças gráficas da edição de nº 10 do Poesia Livre.

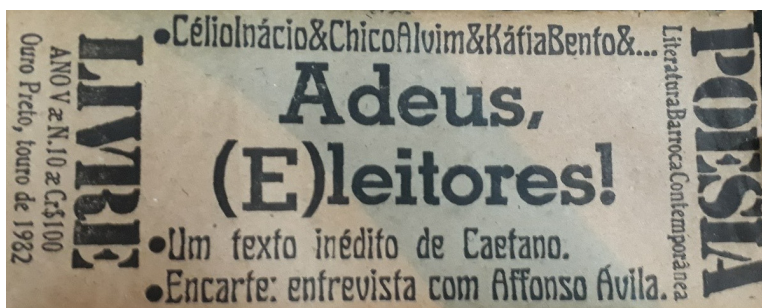


FIGURA 4 – Capa da edição nº 10, ano V, *Poesia Livre*, 1982 – Adeus (E)leitores!
Tamanho real: 9,8 cm x 23,7 cm. Fonte: Foto da autora.

Na Figura 4 observamos o design gráfico da capa do saquinho da edição nº 10, que apresenta um rebuscamento, ou uma liberdade onde a diagramação (em várias direções, tanto horizontalmente, quanto verticalmente) é um trabalho que desconstrói padrões. Os títulos em negrito atraem primeiramente o olhar do leitor, que depois se distribui, ou seja, ele utiliza fundamentos de semiótica, tanto em relação à montagem dos tipos quanto em relação à diagramação. Ao utilizar os parênteses na palavra “Eleitores”, isolando o “E”, ele cria um jogo que explora a polissemia, criando várias camadas de significados. Há uma relação que explicita o momento histórico, marcado pela ausência de eleições e também uma leitura mais profunda que se relaciona a questão da leitura. O subtítulo abaixo do *Poesia Livre*, “Literatura Barroca Contemporânea”, sem espaços, mostra a ligação da edição com a entrevista de Affonso Ávila no encarte, que, por sua vez, é um poeta e estudioso do Barroco, escrevendo poemas muitas vezes sem espaço algum. Os poetas barrocos contemporâneos se utilizam de artifícios como esses nos poemas, não só em relação aos jogos com palavras, mas jogam também com os vazios e os espaços.

A contracapa do saquinho dessa edição apresenta uma diagramação simples, vertical, assemelhando-se à chamada seção “editorial” de uma revista ou jornal, com informações técnicas e gerais sobre a edição e o projeto. Importante notar que o texto apresenta um toque irônico, por exemplo, ao citar “Não-olheiros”, pois durante o regime ditato-

rial “olheiros” eram pessoas que frequentavam as aulas para observar professores e alunos. Isso gerava grande tensão no ambiente escolar, um clima de repressão e suspeitas.

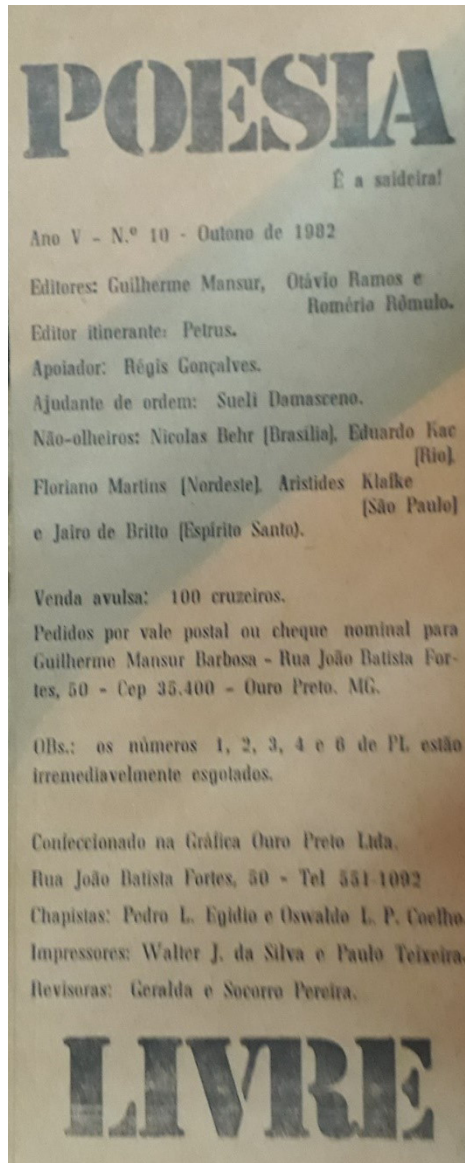


FIGURA 5 – Contracapa da edição nº 10, ano V, *Poesia Livre*, 1982. Tamanho real: 9,8 cm x 23,7 cm. Fonte: Foto da autora.

Os “Não olheiros” dessa edição são: Nicolas Behr, Eduardo Kac, Floriano Martins, Aristides Klafke e Jairo de Brito, escritores muito ligados à produção poética. A questão da raridade das edições é explicitada aqui e também comprova o que afirmamos anteriormente quando lemos: “Obs.: os números 1, 2, 3, 4 e 6 de PL estão irremediavelmente esgotados”. Finalmente não podemos deixar de notar a celebração da pequena frase abaixo da palavra “POESIA”: “É a saideira!”, formando um poema concreto que invoca o vinho, o prazer, a boemia. Poesia como pão, na edição de nº 5. Poesia como bebida, na edição nº 10.

Fricção é um poema intrigante e sensual que também compõe a edição nº 10. O tema é a masturbação feminina. A presença do idioma inglês no poema, com a palavra *candy* e outras, e do neologismo *flamboiava*, logo na primeira frase, demonstram características concretistas. Publicado sob pseudônimo, ao final tem-se uma nota explicativa. A “ vaidade sem fundo” nos remete ao fazer artístico, pois o artista deseja trazer sua criação a público, portanto, há na explicação pós-versos uma colocação irônica se referindo ao ego do escritor, ou mesmo a uma crítica a todos os escritores e artistas. Versos como “o rito o ritmo o átimo o átomo” apresentam uma construção sonora sofisticada, concatenando sentidos intrínsecos e ligados ao desejo ou à satisfação deste. A menção a Henriqueta Lisboa no poema, sendo a *candy poetisa*, assume um ar de crítica à poesia feminina, mesmo nos comentários da observação, “tão assexuada, tão antisséptica”. Percebe-se que não se trata de um autor iniciante, é conhecedor de autores do cânone, trata-se de um artista que domina o fazer poético. O erotismo está presente nas imagens dos versos “a vida pulsa entre minhas pernas” e “rosa vermelha”, dentre outras expressões que evocam a imagem do prazer. Há um delírio final, uma felicidade incontida, disjuntiva.

FRICÇÃO

Minha alma flamboiava com a meiga e candy
poetisa,
mas meu corpo se acendia com a lembrança
do seu.

Rápido o inferno se instalou
e um anjo ventou desejos em meu ouvido.
Adeus virgens de leves túnicas brancas!
Goodbye lípidos luars nostálgicos!
Meu corpo máquina febril
se move réptil oleosamente
Minha mão engrenagem fabril
descarrega o que é eletricidade e aflição
Self-service
Mergulho nas anáguas da carne
A vida pulsa entre minhas pernas
- rosa vermelha madura que lateja -
O rito o ritmo o átimo o átomo
Beirada de abismo
Tri-Nitro-Tolueno aos quilos em explosão
Lissérgica messalina shazan
Qual era mesmo a máxima velocidade permitida?

Então a radiola toca uma música transparente
e eu, locomotiva que descarrilhou,
me procuro sob escombros,
espatifadamente feliz.

(A carta de M. diz que ela tem 19 anos, é mãe de família e nunca escreveu nada. Estava lendo Henriqueta Lisboa, “aquela coisa tão assexuada tão antisséptica”, e seu corpo exigiu sexo. “Vocês bem que podiam publicar, sussurra minha modéstia; publiquem pelo amor de Deus, grita minha vaidade sem fundo”)

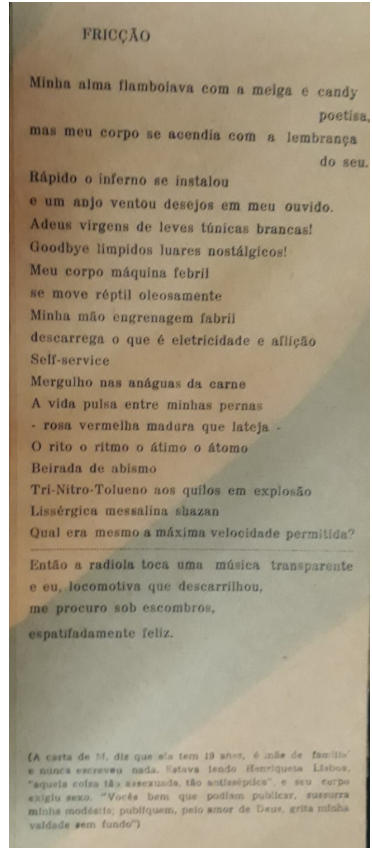


FIGURA 6 – Fricção – Autor: “M”. PL nº 10, 1982. Tamanho real: 9,8 cm x 23,7 cm. Fonte: Foto da autora.

O fazer poético pode ser considerado uma das linhas de fuga para os indivíduos se desterritorializarem de tantos instrumentos a que são submetidos pela máquina despótica. Em *Fricção* há o rompimento com a moral. Observa-se na explicação: “é mãe de família e nunca escreveu nada”, criticando a moral estagnante que delega às mulheres o papel de “mães de família”, como se o ofício de escrever não fosse usual para as mulheres. A expressão “mãe de família” é uma forma de conseguir se territorializar, de obter “um lugar ao sol” na sociedade. Nota-se uma certa ironia no uso do anonimato, uma vez que o *ethos* poético

pode ser uma voz feminina criada pelas mãos de um hábil escritor, que usa esse jogo para dissimular sua natureza e talvez para dar voz a uma crítica da inserção de novas vozes femininas na literatura.

Percebemos em Mansur o desejo de cartografar a sua realidade, de expandir seu universo, e ele assim o faz, publicando diversos poetas e artistas que encontram em sua criatividade a forma ideal para seus poemas. Consideramos *Poesia Livre* também como uma espécie de laboratório onde ele testou diversas fórmulas que, depois desse projeto experimental, expandem seu universo editorial. Veremos a seguir um poema de autoria assumidamente feminina, *Meninas de Minas*, de Thaís Guimarães, que também integra a edição nº 10, onde a poeta cartografa o universo feminino tradicional mineiro:

Meninas de Minas

Banhos de óleo, raros perfumes
As meninas se vestem de renda
E esperam.

Vaporosos cabelos, ruge discreto
As meninas respiram o silêncio
E esperam

Delicadas cozinheiras, mãos de pérola
As meninas preparam bocados
E esperam

São prendas cobiçadas
São dotes preciosos
São bois, éguas de porte
E terras

No entanto esperam
Nas cadeiras da varanda
Em seus banhos de lavanda
Em currais aveludados

Thaís Guimarães

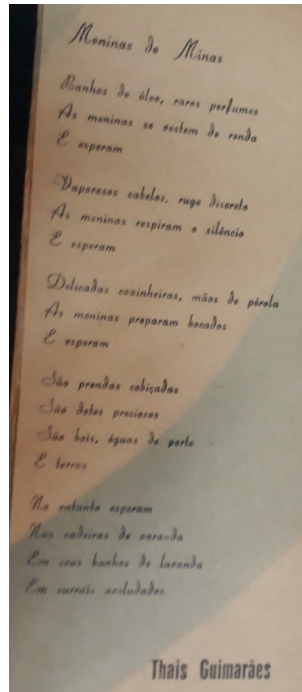


FIGURA 7 – Meninas de Minas. Thaís Guimarães. *Poesia Livre*, nº 10, 1982. Tamanho real: 9,8 cm x 23,7 cm. Fonte: Foto da autora.

O percurso do universo feminino em *Meninas de Minas* começa pela diagramação da lâmina. Observamos que a escolha dos tipos apresenta uma delicadeza, uma feminilidade, que ilustra as imagens evocadas pelo poema, como uma caligrafia de “moça”, com as letras bem desenhadas, uma escrita cursiva, arredondada. A crítica em relação ao papel das mulheres denuncia a mercantilização de seus corpos, que são arrebanhados para o casamento. Essa objetificação perpassa toda a luta feminista das mulheres na sociedade brasileira, e em Minas a objetificação é radicalizada pelo conjunto da moral da “Tradicional Família Mineira”, que perpetua a cultura colonial, a cultura sexista e a segmentaridade. É a cultura dos casamentos arranjados, são negócios, e as mulheres desde cedo são presas em “currais aveludados”.

A poesia ensacada de Mansur acabou em 1985, mas em 1993 ele cria as *Chuvas de Poesia*, eventos de ações poéticas-performáticas que acontecem na cidade de Ouro Preto. Elas consistem em milhares de folhas com poemas que são lançadas das torres das igrejas de Ouro Preto: “É uma ideia dionisíaca, uma celebração [...]. É um *happening* que envolve a cidade” (MANSUR, 2018).

Mansur imprime as *Chuvas de Poesia* em folhetos em papel fantasia de diversas cores; esse papel leve dará à poesia uma aerodinâmica que não existia no Poesia Livre, para que as lâminas possam voar. No início, as chuvas seguiam o calendário de festividades da cidade (Carnaval, Semana Santa, Festa do Rosário, aniversário da cidade) e ele inventava títulos, marcas ou nomes para batizar cada chuva. Por exemplo, no Carnaval, *Confetinas & Serpentes*; Semana Santa, chuva *Credo & Cruz*; nas festas juninas, chuva do *Haikai Balão*; no Dia das Crianças, a chuva *Ou Isto ou Aquilo*; na festa da Inconfidência Mineira, a chuva do *Sal & Sangue*. Todas as chuvas eram compostas em tipografia de caixa, e eram feitos logotipos de cada uma.

As chuvas temáticas incluem poemas de vários autores em torno de um assunto específico e, assim, acabavam compondo uma antologia. Por exemplo, na Semana Santa de 1995 ele fez a chuva *Sermões*, composta dos *Remédios de Amor*, fragmentos do *Sermão do Mandato*, de 1643, do padre Antônio Vieira. Outra chuva inesquecível para o tipógrafo foi a *Cantaria Barroca*, de Affonso Ávila, um livro de poesia todo voltado para Ouro Preto, que caiu da Igreja do Rosário durante a festa do Triunfo Eucarístico, em 1996.

Essas ações poéticas-performáticas continuam a ser realizadas anualmente em eventos ouro-pretanos, e até mesmo fora da cidade de Mansur. Se o *Poesia Livre* é um projeto editorial sem a tradicional dobra, de poemas soltos, mas dentro de saquinhos, que Mansur declara não conseguir definir se jornal ou revista, posteriormente esse formato se radicalizou com as *Chuvas de Poesia*, onde os poemas voam e cujo percurso é totalmente livre e ao mesmo tempo incerto, uma vez que, soltas as lâminas, impressas em papéis muito finos, com aerodinâmica para voar, elas serão lançadas do alto das igrejas, sofrerão a ação do vento e irão alcançar não só as pessoas que estão ali, reunidas, mas voarão para longe, podendo chegar a pessoas e lugares distantes de onde ocorreu a manifestação poética. Às vezes os poemas podem ficar por dias em cima de telhados, árvores e daí se soltarem e parar nas mãos de pessoas que nem estiveram ou que ouviram falar da performance. Assim a cidade se torna um suporte para um tipo de leitura que será aleatória. Essa será a radicalização final, a esquizofrenia total do *Poesia Livre*, na década de 1990 em diante, transformando a cidade em um grande suporte para a leitura.

Referências bibliográficas

DELEUZE, G.; GUATTARI, F. *O anti-édipo: capitalismo e esquizofrenia*. Lisboa: Assirio & Alvim, 2004.

GUATTARI, Felix. *Revolução Molecular: pulsações políticas do desejo*. Brasiliense: São Paulo, 1985.

MANSUR, Guilherme. *Poesia Livre*. Nº 5. Ouro Preto, 1979.

MANSUR, Guilherme. *Poesia Livre*. Nº 10. Ouro Preto, 1982.

MELLO, Simone Homem de. *Guilherme Mansur*. São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo; Com-Arte, 2018. (Editando o editor, 9)



ARTISTA-EDITOR: O CAMINHO DE QUEM ESCOLHEU O LIVRO COMO SUPORTE – UM RELATO DE PERCURSO

Thyana Hacla

Minha atuação como artista visual nem sempre esteve vinculada ao livro. A escolha por trabalhar com esse suporte e investigar suas potencialidades é fruto de um percurso de estudos, experimentações e encontros. Pretendo mapear os traços desse caminho ao longo deste relato, criando aqui um desenho esboçado da trajetória de uma artistaeditora.

Antes de ingressar na faculdade, fiz parte de um ateliê de xilogravura promovido pela prefeitura de Botucatu (SP) e coordenado pela artista Eliset Alvarenga. Essa experiência teve influência em minha escolha pela habilitação em gravura, no curso de Artes Visuais da Universidade Federal de Minas Gerais (UFMG). É no ateliê de litogravura, ao cursar uma matéria introdutória da habilitação, que me encontro pela primeira vez com o livro de artista. Essa confluência da gravura com o livro de artista é o cerne condutor dessa trajetória, contudo ela está longe de ser linear, pois existem voltas e desvios importantes para arrematar a ligação presente entre o meu fazer artístico e a produção de livros do PHONTE88.

Voltando para a cidade de Botucatu, no mesmo período em que iniciava meus estudos em artes gráficas através da xilogravura, me aproximei do fazer literário em um curso dedicado à produção de contos. Os contos produzidos durante essa experiência seriam resgatados dois anos depois, na edição do *Histórias de um Caderno Azul*. O livreto é uma das minhas primeiras experiências com autopublicação e foi produzido dentro do ateliê de litogravura no curso de artes visuais. Mais à frente retomarei a história desse trabalho.

Essa caminhada que se inicia no interior de São Paulo rumo a Belo Horizonte é também meu percorrer pela arte (gráfica) e pela literatura, que seguem como estradas paralelas até o ponto de encontro: o livro de artista. Essas coordenadas, onde as fronteiras se cruzam em

um objeto híbrido, são o início da minha produção atual (tanto como artista, quanto como pesquisadora). Abrem-se um espaço de possibilidades e um desejo de investigar o que permeia essa zona fronteira, que se materializa na criação do PHONTE88, um projeto compartilhado fundado em 2014 com a artista e escritora Circe Clingert, definido na época como coletivo de experimentação gráfica, e que hoje toma, cada vez mais, os contornos de uma editora.

O coletivo surgiu como uma estratégia para divulgar nossa produção autoral, facilitando a participação em feiras e editais voltados às artes gráficas. O formato inicial era aberto à participação de outros artistas, sendo que cada artista era responsável pela criação do conceito do seu trabalho, mas a execução e distribuição era feita de forma coletiva. Alguns artistas participaram como membros no coletivo PHONTE88 durante períodos específicos; outros realizaram parcerias entre seus projetos pessoais e o coletivo. Contudo, mesmo com essa abertura, o PHONTE88 sempre foi caracterizado pela parceria entre o meu trabalho e o trabalho da Circe, funcionando como laboratório criativo para o desenvolvimento e a aplicação das nossas pesquisas individuais. Atuaria não apenas como um meio de distribuição, mas também como um ambiente de criação e desenvolvimento de obras e técnicas, cada vez mais especializado em pensar o livro como suporte.

Quando conheci a Circe, entre 2013 e 2014, ela cursava Letras - Espanhol na Faculdade de Letras da UFMG e se autopublicava por meio de zines (e livretos) produzidos desde 2008. No período em que nos conhecemos eu tinha três publicações: *Pra dançar aquela dança* (ilustrações de trechos das músicas do Graveola e o Lixo Polifônico no formato de uma história em quadrinhos); *Verborragia* (um conjunto de três cartazes A4 dobrados, com experimentações de caligrafia em textos sobre verborragia unidos por um envelope/luva); e *Caderno Azul* (a primeira versão dessa publicação reunia meus contos, com ilustrações apropriadas de domínio público disponibilizadas pelo Flickr da Biblioteca Nacional de Londres). Essas publicações foram anteriores à criação do coletivo, em um momento em que eu estava me aproximando do universo das publicações independentes e livros de artista; minha principal referência na época era o zine como meio de se autopublicar.

Resolvemos unir nossas produções para dividir o espaço em feiras. A primeira foi antes da criação do coletivo, uma feira gráfica que aconteceu em 2013 no Edifício Maletta em Belo Horizonte. Em

2014 começamos a produzir trabalhos novos, realizados em parceria, e isso começou a gerar influência entres nossos modos de produzir que caracterizariam o PHONTE88 enquanto projeto.

Pouco tempo depois a Circe iniciou um percurso dentro da habilitação em Edição, que ainda estava em processo de implantação, sendo apenas considerada uma ênfase vinculada ao curso de Letras. Aos poucos fui me familiarizando com processos da edição, enquanto cursava as matérias das artes gráficas e da habilitação em gravura na Escola de Belas-Artes (EBA) da UFMG.

Retomando o caso do *Caderno Azul*, essa familiarização com os estudos relacionados à edição e ao livro modificou a minha forma de enxergar este trabalho: deixei de vê-lo apenas como um suporte para distribuir o texto e passei a pensá-lo como obra, um projeto que deveria integrar todos os seus elementos. Comecei a transformá-lo, trocando as ilustrações, que eram apenas reproduções das imagens de domínio público, por colagens autorais que utilizavam a mesma fonte em sua composição.

Entretanto, o *Caderno Azul* não teve uma única reedição: as experimentações eram vivas, e a cada novo formato explorado seu conteúdo circulava nas feiras; os contos ganharam quatro edições diferentes entre os anos de 2013 e 2019, sendo que três edições saíram sob o selo do PHONTE88. A segunda edição, de 2015, foi a primeira vez em que as ilustrações autorais acompanharam o texto, e a poesia que vinha no final da primeira edição foi retirada, tornando o *Histórias de um Caderno Azul* um livro só de contos. Essa versão não tinha uma capa bem resolvida, teve apenas dois exemplares finalizados e não foi comercializada. A terceira edição foi comercializada e doada para o acervo da Biblioteca Mário de Andrade em São Paulo durante a Feira Miolo(s) de 2016; nessa edição, cada conto era um livrinho de 8 páginas formato A6 e a ilustração ficava na capa. O livro foi transformado em uma pequena coleção de livretos, entendidos como zines pela maioria do público devido à proximidade com o formato de distribuição. Em 2019, na quarta edição, os contos voltam a um livreto, impresso no formato A5 como caderno único costurado à mão. Na última versão, os elementos gráficos da guarda e as cores são os mesmos da terceira edição, o livro ganha contos inéditos, revisão da Leticia Santana, diagramação realizada em parceria com Iago Passos, da editora Alecrim, e uma nova capa, que é produzida baseada em litogravura pensada para esse projeto, que nunca chegou a circular.

O histórico do *Histórias de um Caderno Azul* é um registro gráfico do meu processo de aquisição de conhecimentos sobre processos editoriais, sendo uma das produções do PHONTE88 que não é um livro de artista, e sim uma publicação independente de literatura, ainda que exista uma forte presença do meu pensamento gráfico, tanto no projeto quanto nas ilustrações.



FIGURA 1 - *Histórias de um Caderno Azul*, edições de 2015, 2013 e 2016.
Créditos: Thyana Hacla.

Mesmo começando com contos e poesias, o PHONTE88 sempre teve uma inclinação para produções gráficas experimentais, procurando investigar técnicas de impressão, formatos e papéis que pudessem se relacionar com o conteúdo de forma integrada. É o caso do *Pontos Cordiais*, uma publicação no formato A6 com 8 páginas, de autoria da Circe Clingert, confeccionada em papel pólen quadriculado. O tipo de papel se relaciona com os poemas e os mapas vetorizados apresentados em linhas finas, que, ao serem impressos, criam uma cartografia, onde texto e imagem ganham coordenadas nos cruzamentos do papel. Essas experimentações, alinhadas com outra frente de estudos (a encadernação e a impressão), foi o que possibilitou o surgimento da produção de livros de artista, seguido da pesquisa e do estudo do tema dentro do projeto PHONTE88.

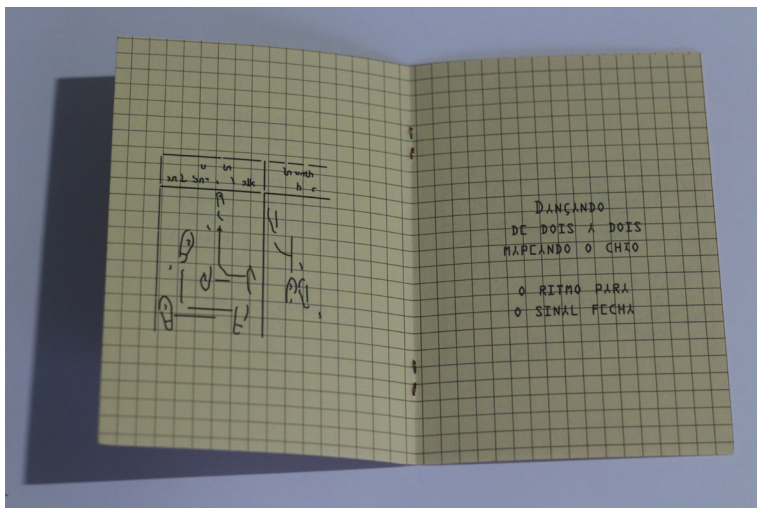


FIGURA 2 - *Pontos Cordiais* (2015). Créditos: Thyana Hacla.

Circe se especializou em encadernação, cursando matérias do percurso de conservação e restauração na EBA-UFGM, onde foi também monitora das disciplinas de encadernação. Além desse percurso de 4 anos, em paralelo com curso de edição na Faculdade de Letras, Clingert participou de oficinas temáticas, uma delas realizada pela ABER (Associação Brasileira de Encadernação e Restauro) em uma das edições da Feira Miolo(s). A Feira Miolo(s) acabou se tornando também um lugar de formação dentro do percurso de atuação do PHONTE88.

Eu, por outro lado, me dediquei aos estudos sobre o impresso e a arte impressa, tanto na gravura quanto nas artes gráficas. Justamente por entrar em contato com a pesquisa da Maria do Carmo de Freitas Veneroso, minha orientadora no ateliê de gravura e no trabalho de conclusão de curso (TCC), e do Amir Brito Cadôr, que foi meu professor nas artes gráficas, que me enveredei no universo dos livros de artista, ao perceber que poderia entender o livro como um espaço expositivo.

Do desejo de colocar em prática esses estudos, conjuntamente com alguns resultados das experiências anteriores, Circe e eu realizamos um projeto paralelo ao PHONTE88, com a produção de dois livros de artista pensados para o espaço expositivo: *Quando a poeira mancha* e *Às vezes o vazio desalinha*, ambos de 2016. Esses dois livros foram apresentados vinculados a um cenário instalativo, no qual os elemen-

tos internos ao livro interagem com os elementos externos presentes na instalação.



FIGURA 3 - *Às vezes o vazio desalinha* (2016). Créditos: Thyana Hacla.

Depois da realização desse projeto surgiu o *Museu de Marionetes* e, com ele, uma outra categoria de trabalhos dentro do projeto PHONTE88 que, apesar de já esboçada em trabalhos como o *Diálogos sobre a pele*, agora tomava contornos cada vez mais nítidos.

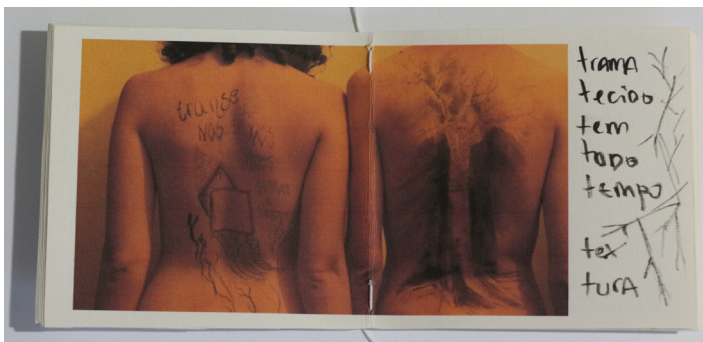


FIGURA 4 - *Diálogos sobre a pele* (2015). Créditos: Thyana Hacla.

O *Museu de Marionetes* é um fotolivro de autoria conjunta entre eu e a Circe, pensado para o formato *starbook* pela relação que a encadernação proporciona entre as imagens (passadas quadro a quadro) das vitrines do Museu de Marionetes (registradas em Lübeck, Alema-

nha) e o formato aberto, que cria uma relação parecida com o ambiente expositivo que abrigava essas vitrines. Outra característica dessa publicação é que foi projetada para utilizar apenas as cores magenta e ciano, estratégia que balanceava o uso dos cartuchos gastos de forma desigual de acordo com a imagem impressa. Assim, *Museu de Marionetes* apresenta uma paleta de cor diferente das outras publicações. Essas cores também intensificaram um aspecto sombrio presente nas fotografias, criando uma aproximação com os circos de horror.



FIGURA 5 - *Museu de Marionetes* (2016). Créditos: Thyana Hacla.

Os elementos gráficos reforçam o conceito da publicação, dando força ao conjunto, mas também respondem às necessidades práticas de uma produção artesanal e caseira, o que permitiu que passássemos a pensar a materialidade de um projeto sob dois focos: a solução de problemas para sua viabilidade e sua coerência conceitual; “a técnica então é escolhida pelas suas próprias características, pelas qualidades inerentes e únicas ao meio” (CADOR, 2016 p. 527).

E foi essa experiência acumulada que possibilitou trabalhos como o *Teatro de sombras*, de autoria da Circe Clingert, que surge como uma continuidade do *Museu de Marionetes*, explorando a mesma encadernação e o conceito com espaços expositivos. Nesse projeto, a interação entre objeto e observador é ainda maior, convidando o público a interagir com a obra, pois ao mesmo tempo em que as figuras precisam ser ativadas por uma fonte de luz, direcionada pelo observador que coloca o livro em movimento em busca dessa sombra, ele também é convidado a assistir os efeitos da projeção, que provoca espantos e surpresas ao não reagir como o esperado, projetando as figuras próprias do teatro de sombras.



FIGURA 6 - *Teatro de Sombras* (2018). Créditos: Circe Clingert.

Alguns trabalhos tiveram um processo contrário, como foi o caso do *Verborragia* (2013). Seu conceito e sua solução gráfica surgiram de forma intuitiva, e mesmo sofrendo inúmeras alterações – tipo de impressão, papéis e forma de acabamento (por exemplo, uma versão é finalizada com uma luva em papel colorido e outra em uma caixa-nha transparente de plástico) –, a essência do trabalho permanência a mesma: a relação entre escrita e oralidade. O conceito do *Verborragia* estava no jogo com a caligrafia, a ocupação da página, a tensão entre a palavra e a imagem e, sobretudo, a forma como o tema é trabalhado.

Se esse conjunto de elementos fosse respeitado, não importaria o método de impressão ou o tipo do papel. Mesmo que esses elementos alterem a primeira recepção do observador/público, o trabalho acontece em um segundo estágio de leitura, na relação com o conceito e na materialidade, para além dos materiais utilizados (papel e tinta). A obra acontece na materialidade da escrita, nos aspectos gráficos e formais. Mas essa percepção sobre o *Verborragia* foi adquirida aos poucos e só foi possível de ser observada com distanciamento ao olhar, lado a lado, as várias versões acumuladas, sob a ótica de novos conhecimentos. Foi justamente na comparação entre versões, que chegamos a um conjunto definitivo de elementos, que configuram o *Verborragia* como obra.



FIGURA 7 - *Verborragia* (2013). Créditos: Thyana Hacla.

O *Bizarro Borboletário Botânico* (2016) teve um processo muito parecido com o *Verborragia*, inclusive porque ambos são desdobramentos de investigações dentro da minha pesquisa como artista visual, que trabalha o mesmo tema em diferentes suportes e linguagens. No caso do *Verborragia*, ele surge de uma performance denominada *Sou Verborragica e Acabo Anêmica de Sentido*; já o *Bizarro Borboletário Botânico* é fruto de uma investigação da relação entre arte e ciência, relacionada às enciclopédias e gabinetes de curiosidade. Como essas publicações surgem vinculadas a obras em processo, elas mantêm uma força de obra aberta: propiciam alterações, experimentações e investigações de suportes, cores e formatos, podendo até vir a se tornar um projeto de exposição em que o livro pode estar presente como parte de um conjunto de obras com o mesmo tema.



FIGURA 8 - *Bizarro Borboletário Botânico* (2016). Créditos: Circe Clingert.

O *Bizarro Borboletário Botânico* é realizado por meio de colagens entre insetos e plantas coletados na criação de seres inventados. A mesma técnica foi utilizada para a criação das fotografias que geram o livro, para a produção de quadros e a criação de um inventário em potes de vidro, passando assim pelo bidimensional no suporte do livro e do quadro, e pelo tridimensional nos potes. O livro aqui é entendido, portanto, como uma obra, da mesma forma que o quadro ou o pote, e

essas obras individuais criam um conjunto em torno do mesmo tema/ investigação, o que abre espaço para a produção de outros livros que façam parte da mesma série.

O *Bizarro Borboletário Botânico* é um ponto de encontro entre minha produção como artista visual e minha atuação como editora no PHONTE88. Ele é uma obra que acontece ao mesmo tempo dentro e fora do coletivo. Ele foi pensado e projetado para ser uma obra de arte dentro do suporte livro e, como ele, outros títulos produzidos dentro do PHONTE88, como os já citados *Museu de Marionetes* e *Teatro de Sombras*, podem ser considerados livros de artista.

A escolha pelo livro como suporte, no caso do PHONTE88 e na minha trajetória pessoal, é marcada por uma formação híbrida entre arte e literatura, mas que passa por uma aquisição de conhecimentos técnicos que ligam essas duas áreas. As artes gráficas sempre estiveram presentes no livro, em uma relação intrínseca entre palavra e imagem, forma e conteúdo.

O livro proporciona uma experiência de leitura e recepção da imagem que se aproxima muito do vídeo. Existe uma ocupação de tempo e espaço como elementos importantes no conceito e na realização dessas obras. O livro de artista consegue criar uma aproximação com o público a partir da própria tecnologia do livro: ele exige manuseio para acontecer. Outra grande vantagem, presente em muitos livros de artista, é a possibilidade de ser um múltiplo, produzido em série e até mesmo facilmente reproduzido, copiável, criando assim uma estratégia de alcance de público para os artistas visuais para além do formato exposição ou mostra.

Contudo, por sua natureza híbrida, marcada pelo “processo da conjunção e interação entre várias mídias” (VENEROSO, 2012, p. 85), e por ser relativamente novo como arte – uma vez que o livro de artista surge como categoria em meados dos anos 60 (levando em consideração o tempo de existência da pintura e escultura como contraponto) –, ainda existe um estranhamento em torno do livro de artista, e algumas obras acabam ficando entre fronteiras pouco definidas.

Na produção do PHONTE88, umas das questões que atravessam nossas reflexões é a necessidade de pensar sobre essas fronteiras e observar as características de cada projeto, tentando entender qual a sua natureza para poder identificá-lo dentre as múltiplas categorias que a publicação e a arte impressa oferecem. Procuramos pensar o que

difere um zine de um livro de poesia para além do formato de apresentação. É como pensar na relação entre prosa e poesia: é claro que é possível produzir uma prosa poética, mas para isso é necessário se familiarizar com a linguagem e as características de cada uma, para depois compreender suas hibridações.

O livro de artista atua como um gênero dentro das artes visuais, ao mesmo tempo que funciona como mídia-linguagem para a criação de uma obra, e é um suporte, onde as características formais ligadas ao espaço da dobra e do virar de página vão funcionar como elementos de construção do conceito da obra. São parte da linguagem própria do livro de artista enquanto gênero artístico, na mesma medida em que também pertencem ao livro como objeto gráfico. Essa relação entre o tempo de leitura e a forma do livro acontece porque

o foco poético se fixa justamente no modo de narrar, que acontece tanto pelas articulações inéditas entre a palavra e a imagem, quanto pela sua materialidade, a sequência das páginas e sua estrutura formal. (DERDYK, 2012, p. 167)

O livro de artista se apresenta em diversas formas; em algumas, se aproxima mais do livro enquanto objeto literário (comum em obras que contém narrativas, diários de bordo, registro de processos, fotolivros ou obras com forte presença textual); em outras, se aproxima mais da escultura (em livros-objetos, encadernações de materiais estranhos/atípicos, como o *Livro de carne* de Artur Barrio, esculturas em forma de livro, como o livro *Como Imprimir Sombras* de Waltercio Caldas, ou livros modificados, como o livro atravessado por uma bala do artista Nuno Ramos intitulado *Balada*). Dentro dessa gama de possibilidades de exploração do conceito “livro de artista” existe uma infinidade de temas possíveis, como esboça Amir Brito Cadôr em sua tese de doutorado, *O Livro de Artista e a Enciclopédia Visual* (2016), ao criar uma catalogação enciclopédica do gênero. Mas nem toda obra impressa é um livro de artista e nem todo livro produzido por um artista é um livro de artista.

Com a experiência de frequentar feiras gráficas com o coletivo PHONTE88 e ao refletir sobre o tipo de produção gráfica presente nessas feiras (e também em outros meios), é possível perceber algumas recorrências de formatos e temas, bem como a diversidade de projetos e hibridações entre as categorias. Isso vem enriquecendo nossa produção

criativa, tanto em projetos pessoais e autorais, como em prestações de serviço para outros artistas.

Esse é um trajeto que está em curso e, portanto, em construção e transformação. Observar as influências, os lugares e os vestígios do caminho já percorrido é uma forma compreender como essas escolhas desenharam esse percurso, para qual direção elas apontam e por qual estradas pretendo seguir.

Referências bibliográficas

CADOR, Amir Brito. *O Livro de Artista e a Enciclopédia visual*. Belo Horizonte: Ed. UFMG, 2016.

DERDYK, Edith. A Narrativa nos Livros de Artista: por uma partitura coreográfica nas páginas de um livro. *Revista Pós*, Belo Horizonte, vol. 2, n. 3, p. 164-173, maio 2012.

VENEROSO, Maria do Carmo de Freitas. Palavra e Imagens em Livros de Artista. *Revista Pós*, Belo Horizonte, vol. 2, n. 3, p. 82-103, maio 2012.

O EDITOR E O MAR: AS ESTRATÉGIAS DOS PUBLICADORES CONTEMPORÂNEOS

João Varella

A crise

Entra e não deixa de entrar água no barco do livro. Os buracos se alastram. Aos números, marujos.

Reino Unido, Espanha, Colômbia, México, EUA, França e Brasil apresentam queda no faturamento em comparação a dez anos atrás, levando em consideração a inflação do período. O mercado editorial desse conjunto heterogêneo de países foi analisado pela economista Mariana Bueno, da Fipe, por levantamento a partir de dados obtidos junto às organizações sindicais de cada país e com base nos dados macroeconômicos como PIB, inflação etc. Mesmo quando há alta nas vendas, ela está abaixo do crescimento do PIB. No Brasil, há um rombo no casco do navio: queda de 21,9%.

Se o Brasil dá a sensação de ter uma situação pior do que os países mencionados, é porque é isso mesmo. Convertendo todas as moedas locais para uma mesma unidade, que aí considera as diferenças de custo de vida, rendimento e poder de compra, o Brasil encolheu 58% entre 2007 e 2017. Em 2008, o mercado brasileiro era seis vezes maior que o mercado colombiano. Em 2016, essa relação mudou para 3,5 vezes, segundo Bueno.

Um problema para enfrentar essa conjuntura é quando a tripulação se nega a reconhecer a situação e a tentar resolver problema. É o que se vê aqui no Brasil com algumas vozes respeitadas do mundo editorial avisando que se trata de uma crise isolada, de duas simples varejistas.

Em respeito à inteligência desses caros especialistas, entendo que se trata de uma tática de boa-fé. Nos negócios, é importante ter otimismo. Quem não acompanha o noticiário econômico talvez não saiba quão importante é esse sentimento. É até simples de entender: para alguém abrir a carteira e investir precisa ter a sensação de que vai dar certo.

Porém, falar que se trata “apenas” da quebra da Livraria Cultura e da Saraiva é omitir o encerramento da Laselva, rede de livrarias que estava presente em muitos aeroportos; da RR Donnelley, gráfica com um parque robusto que culpou o mercado editorial por sua falência; da BookPartners, distribuidora que tinha um conjunto enorme de serviços; do aporte de 10 milhões de euros da Penguin Random House para salvar o caixa da Companhia das Letras antes de tomar o controle da editora brasileira... Poderia continuar, mas acho que não precisa. É por causa desses dados que vesti meu colete salva-vidas.

Mas o que fazer? Há algum porto próximo para atracar? Eu tenho algumas sugestões, mas antes vejamos a carta náutica de nosso tempo.

Circunstância

Considero proveitoso observar outros campos artísticos, entender como a tempestade atingiu outras embarcações. Até porque muita gente defende que os livros perderam força em razão da concorrência feita por outras linguagens que disputam o tempo do leitor, que é também espectador, jogador e ouvinte.

Vejamos, por exemplo, o que acontece no audiovisual. A Netflix e demais serviços de *streaming* mudaram a forma como essas produções são pensadas. O foco principal são os seriados, com todos os episódios da temporada disponíveis de uma vez só. É uma relação diferente do ritmo semanal ou diário da televisão, com horário rígido e estipulado; e ainda difere do longa-metragem típico do cinema.

A música passou por situação similar, com a volta dos EPs (músicas lançadas individualmente), tirando parte da força do álbum nas plataformas de *streaming* musical, como Spotify. Ao abrir um álbum nesse aplicativo musical, que é o mais popular, a primeira e mais clara opção para dar *play* é em ordem aleatória. Chora, Pink Floyd: aqui o narrativo *The Wall* pode começar pelo meio, com “Run Like Hell” ou “Comfortably Numb” ou vai saber qual faixa, é por sorteio.

A arte da capa dos discos agora deve ser pensada para ser visualizada em telas como computadores, TVs ou outros dispositivos digitais. A mudança não para por aí. Surge uma nova geração que não aguenta ouvir uma música completa, como constatou Samuel Rosa, da recentemente dissolvida banda Skank – a filha dele, Ana, de 17 anos, assegura que ninguém escuta a música até o fim. Talvez seja essa a con-

seqüência de prover acesso pleno e irrestrito a um *buffet* livre. O consumo acontece pegando um pedacinho de cada prato, só trechos.



FIGURA 1 - Álbum *The Wall*, Pink Floyd (1979), na plataforma *Spotify*.

Em essência, essas plataformas tecnológicas não tiveram intervenção direta na linguagem. O que elas propõem é uma nova maneira de distribuição. Mas essa mudança de paradigma influencia diretamente a criação. É preciso apagar de uma vez por todas a imaginária e intransponível trincheira que separa a venda da concepção artística; há uma ligação importantíssima entre as duas pontas do processo. Essa influência acontece em outros artefatos ou produtos culturais, como livros, porém de maneira um pouco menos óbvia.

Para começo de conversa, o livro é mais antigo, carrega um DNA analógico. Livro constitui-se em tinta e papel; é o jeito encontrado para a perpetuação da escrita há séculos. Música, em essência, é som, ar, movimento de vento; pode ser até mais antiga que a escrita (é uma luta entre idosas avançadas). A captura dessa performance é outra coisa muito mais recente, jovem perto do livro. As passagens do vinil para fita K7 depois para Laserdisc e, então, para o CD foram relativamente tranquilas: cada suporte apresentava uma vantagem inegável em comparação com o anterior. Quando veio o Napster, no final dos anos 1990, foi vislumbrada a possibilidade de extinção da mídia física; o programa compartilhava entre usuários arquivos MP3 de maneira gratuita e pirata. Com as ressalvas usuais, o público abraçou

como mais uma etapa da evolução da mídia. As vaias dos audiófilos apontando queda na qualidade sonora foram abafadas pelos aplausos às comodidades digitais.

A indústria fonográfica sofreu um baque. Só conseguiu retomar as rédeas na década de 2010, quando pôde oferecer uma vantagem ainda maior, aprofundando a imaterialidade com a nuvem, provendo um serviço prático e organizado para os ouvintes por meio das assinaturas de Spotify, Deezer, YouTube e derivados. As gravadoras se reinventaram, buscaram outras fontes de receita, mas não vou me estender muito porque o assunto aqui é outro.

Voltemos para 2007: ainda com o eco da narrativa do Napster e seus sucessores mudando radicalmente o mundo das gravadoras, surge Jeff Bezos, o “sr. Amazon”, mostrando o Kindle – o livro digital – destacado em capas de revista. O *timing* foi ótimo. O iPhone, da concorrente Apple, ainda era entendido como uma cruz de celular com iPod, portanto, um aparelho musical.

Quando o Kindle chegou ao Brasil, em 2012, o povo já estava com *smartphones* no bolso e havia um encantamento com os tablets. Ficou mais difícil de defender a compra de um aparelho unicamente dedicado à leitura, embora tivesse lá seus benefícios.

A Amazon não foi a primeira a tentar digitalizar os livros, mas muitas vezes é dado o título de pioneiro àquele que consegue popularizar um conceito. O *ebook*, livro digital, portanto, viria a causar o impacto do Napster nas editoras. E, em vez de jovens americanos que mal tinham idade para beber legalmente, dessa vez a revolução teria a melodia das trombetas da toda-poderosa Amazon.

Os analistas compraram a ideia, o apocalipse do livro impresso era iminente. Faço um *mea culpa*, pois fui parte de diversas redações e cheguei a cobrir diretamente esse assunto como repórter. Se alguém buscar textos meus, um então jovem jornalista, que mal tinha idade para beber legalmente, na memória eterna da internet, é capaz de me encontrar espalhando o cataclisma editorial.

Só que esse apocalipse não aconteceu. Com mais de uma década do lançamento do Kindle, *ebooks* nunca conseguiram nem ameaçar nem ser mais populares que o livro impresso. Na música, a escalada foi bem mais rápida. A revolução do Napster foi a primeira fagulha, seguiu descentralizada, com cada computador que baixava música, virando ao mesmo tempo servidor para mandar arquivos a outros. Um pensamento de rede.

A Amazon agiu como empresa capitalista centralizadora, quis um monopólio, criou um formato proprietário exclusivo para seu dispositivo: só funciona bem na sua própria loja. Não dá para comprar esses livros em outra livraria.

Nos Estados Unidos, principal mercado global dos livros, as vendas de *ebooks* caíram já há alguns anos. No Brasil, nem dá para falar se caiu, pois as vendas nunca se levantaram, representando cerca de 1% do faturamento, um pouco mais ou um pouco menos. Entidades do livro, eventos literários e especialistas promoviam conferências e pesquisas sobre o *ebook*, mas visivelmente esse assunto foi deixado de lado há alguns anos.

Audiobook

O foco do momento é o audiolivro, na rebarba dos podcasts. Seria esse o cruzamento definitivo da trajetória do Napster com o Kindle, o livro em formato de som? Servirá, sim, de maneira tangencial para um estilo de livro mais pragmático, utilitário, como autoajuda, negócios e de algum tipo de ensino. Para a ficção em prosa, tendo a acreditar que não vai decolar. O leitor gosta de dar seu próprio ritmo à leitura, costuma gostar de ler palavra por palavra; num meio que incentiva a multitarefa, isso não dá certo.

Creio ser necessária uma adaptação radical, pensar especificamente para o meio auditivo, como uma radionovela. Colocar radionovela como exemplo em pleno 2019 pode não soar lá muito contemporâneo ou lisonjeiro, mas é o exemplo que já deu certo na mesma proposta do tal *audiobook*. Para alinhar as coisas e não parecer que estou fazendo troça com o livráudio, podcast na minha ótica é o bom e velho rádio. Livro é mídia antiga, lembre.

Não comemoro a falência das adaptações digitais dos livros; talvez o peso semântico e cultural do que é um livro impeça adaptações mais ousadas. A busca pela legitimidade acaba em uma barreira de pudor em abraçar o digital para narrar. O caminho para isso tem mais a ver com videogame do que com o livro impresso.

Quando um livro é adaptado para o audiovisual (entenda: cinema ou série), é esperado que ocorram modificações, que a escrita não seja respeitada ao pé da letra. Por que é diferente no áudio? Por que o locutor deve ler palavra por palavra daquele conteúdo?

Fazer um audiolivro não é fácil, assim como não é fazer um podcast. A informalidade dos programas engana, faz parecer que basta ligar o microfone e gravar. É preciso dominar a linguagem. No caso de audiolivros, há empresas investindo grana grossa comprando direito de adaptações, atores, equipamento, distribuição etc. Parece um jogo de gente grande.

Esses formatos digitais teriam o potencial de fazer o bolo crescer, mais do que dividir. Ou seja, seduzir mais pessoas para consumir narrativas. Creio ser importante entender o que dificulta essa adaptação. Sim, isso tem a ver com editoras contemporâneas.

Os novos livros

É fato que o leitor contemporâneo consome muito conteúdo em telas. O mundo é digital para diversas funções, da socialização à comunicação; do trabalho ao lazer. Até a última década, havia pesquisas para saber quanto tempo as pessoas passavam conectadas durante o dia. A resposta de hoje é: sempre, 100% do tempo, até dormindo com os celulares carregando ao lado da cama.

Com isso, não há mais posse de nada. Na nuvem, a obra pode receber uma alteração silenciosa. Os filmes *Star Wars* no Disney Plus são diferentes dos originais exibidos nos cinemas nas décadas de 1970 e 1980; *Artpop*, da Lady Gaga, não tem mais a faixa “Do What U Want”; os *ebooks* comprados pela loja da Microsoft foram apagados sumariamente.

A troca da posse pelo acesso incomoda, mas não é o único problema do meio digital. Enquanto Mark Zuckerberg faz fortunas com seus aplicativos, cada vez mais as pessoas se ressentem da falta de privacidade e da cacofonia das redes sociais. Capitalismo operante, o Montanha de Açúcar (na divertida tradução literal do sobrenome do dono da coisa toda, uma substância altamente viciante) quer o monopólio dos apps de celular. Tal como uma grande editora disfarçada em mil selos, WhatsApp, Instagram e Messenger: é tudo Facebook com outra cara.

O arranjo monopolista quita possibilidades expressivas do próprio meio digital. Em vez da profusão de formatos de páginas e blogs da virada do milênio, os perfis de rede social adotam um padrão. Já não é mais possível fazer hiperlinks com a mesma facilidade.

O livro acompanha a mudança tecnológica, é influenciado por ela, seja em caráter complementar, seja de oposição. Aos que estão nervosos com a quebra de grandes estruturas da cadeia do livro, acatelem-se: não é a primeira vez na história que isso acontece.

Escritor não escreve livro, escritor escreve texto, disse alguém que infelizmente não guardei o nome. Livro é o conjunto completo, da primeira à quarta capa. Mesmo assim, esse pedaço importante, vital, do conteúdo também é influenciado pelo seu contexto. Um narrador contemporâneo relata diferentemente de alguém de 300 anos atrás. Vale um teste: se eu escrever a palavra “Tóquio”, provavelmente evocará alguma imagem em sua cabeça, mas isso talvez não acontecesse no século XVIII, época em que não havia tanto repertório imagético à disposição das pessoas.

Uma característica do livro, problemática e vantajosa, é que sua linguagem não fica defasada facilmente. Enquanto um filme, videogame ou gravação musical muda radicalmente a cada década (tente assistir ao *Exterminador do Futuro 2* original ou assista a próxima E3 – principal convenção de videogame – para entender o que estou dizendo), os livros permanecem. É provavelmente isso o que muita gente aspira ao publicar livros, essa tal de eternidade. Pois bem, há uma consequência nefasta em ser *Highlander*.

Observe as regras de domínio público: autores consagrados são oferecidos gratuitamente – um incentivo à literatura para permanecer como está, relançando Machado de Assis pela 782.659.249ª vez (número aproximado). É Machado de Assis versão econômica, luxuosa, de trás para frente, de frente para trás, comentado, ilustrado etc. etc. etc. Fica mais difícil de a literatura se renovar se os autores clássicos ocupam as energias editoriais e a atenção da escassa cobertura literária. Machado é um gênio, mas é um gênio que escreveu para um leitor de outro tempo, conseguiu transcender e já é muito lido. Obrigado pelo seu esforço editorial, mas a gente já consagrou esse camarada.

Difícil convencer alguém a largar a série contemporânea para ler (ou reler) *Dom Casmurro*. Perceba, por mais que a Netflix tenha *Friends*, a plataforma de *streaming* tem como política lançar novidades com gente atuante, no ápice de sua criatividade – *A Casa de Papel*, *The Witcher*, entre outros.

Parece difícil para o autor contemporâneo? Calma que piora. Some a tara por domínio público à altíssima quantidade de traduções

para você ver como falta oxigênio para termos uma cena pujante. Olhe nas listas semanais de mais vendidos a quantidade imensa de autores mortos e estrangeiros. Esse é um fator crucial para deixar a crise brasileira mais aguda do que em outros países.

Se tivéssemos por aqui um cenário de autores capaz de agitar livrarias e eventos, certamente teríamos uma resistência maior à decadência mundial do livro. Chamar Mark Manson e Hal Elrod para uma turnê pelo Brasil é caro, considerando passagem internacional, hospedagem, tradutor etc. Pagar uma passagem de metrô ou um Uber de um autor da zona norte de São Paulo para agitar alguma livraria da zona sul é bem mais em conta. Isso sem falar que o brasileiro que mais vende livros nem está aqui, está na Suíça. Fora as consequências nefastas de ler material de segunda mão.

Respeito nossos competentes tradutores, mas perceba como transitam em julgado com tranquilidade as “atualizações” que fazem diante de novas edições. Se é ok fazer isso com Joseph Conrad, Salinger e companhia, por que a gente não pega e atualiza os escritos do Lima Barreto com a mesma falta de constrangimento?

Digital, mas no papel

Corta para Johannes Gutenberg, o pioneiro dos tipos móveis. Lembra o que falei sobre pioneirismo? Pois é, tipos móveis já existiam, mas o “Montanha Boa” (tradução literal de Gutenberg) foi quem popularizou. No começo, teve de usar desenhos de letras parecidos com o formato manuscrito; depois mudou.

Precisou fazer isso porque era assim que as pessoas estavam acostumadas a ler. As novidades disruptivas (para usar um termo da moda) precisam de um tempo de transição com características reconhecíveis pelo leitor. Não dá para mudar a embalagem da Maizena de amarelo para azul sem antes passar por um verde. Repare como os ícones da tela do computador e dos celulares até hoje remetem a um escritório.

A partir da popularização dos tipos móveis, foi habilitada a reforma da Igreja; as pessoas agora podiam fazer suas próprias interpretações da Palavra. Além disso, foram publicados livros de muitas temáticas. A tecnologia possibilitou uma multiplicidade de vozes de livros. Guardada as devidas proporções de estarmos a séculos de distância, é um fenômeno parecido com o que acontece hoje. Mas daqui a pouco chegamos lá.

De Gutenberg até os anos 2000, a industrialização evoluiu, sempre apontando para tiragens maiores por custos menores. Na virada do milênio, houve um cavalo de pau nessa tendência. Entramos na era da cauda longa. A internet passa a unir pontos com muito mais facilidade. Pessoas interessadas em navegação no rio Guaíba têm agora a possibilidade de se reunir. Soma-se a isso, no caso específico do meio editorial, a impressão digital, que habilitou tiragens menores a custos competitivos. É ela que permite a chamada impressão sob demanda (POD – Printing On Demand, na sigla em inglês). Isso, sim, foi revolucionário. Mas como as pessoas estavam seduzidas pelo canto da sereia da Amazon, poucos prestaram atenção.

Se Antonio Candido defendia o direito à literatura, Eduardo Lacerda, editor da Patuá, avança e fala no direito de publicar. Em sua pequena editora, ele chega a publicar cem livros novos por ano, mas cujas tiragens somadas não chegam a um mês de venda de *A sutil arte de ligar o foda-se*, de Mark Manson. E tudo bem que não chegue, pois o norte da editora é outro. A Patuá existe graças à impressão digital.

Essa modalidade despertou uma nova geração de editores e criadores. Formou-se um novo arranjo para o mundo do livro que afeta a cadeia completa. Inclusive, os criadores foram além da impressão digital. A baixa tiragem habilitou e valorizou o resgate de técnicas de impressão do passado, como xilogravura, serigrafia, a própria tipografia do “Montanha Boa”, numa proposta de valorizar cada exemplar dos livros. Uma ideia que conversa mais com a galeria do que com a livraria. Um calendário robusto com mais de 70 feiras especializadas, em 2019, mostra que há interesse do público por esse novo jeito de encarar o livro; a materialidade passou a ser central, um campo expressivo que a tela do *smartphone* não tem.

Enquanto essa revolução silenciosa acontecia no porão do navio, as grandes livrarias foram seduzidas pelo dinheiro fácil do aluguel de espaço. Venderam barato o que é caro: a curadoria, o olhar do livreiro. Sacrificaram assim a diversidade. O aluguel pasteuriza, faz as livrarias parecerem muito umas com as outras. Se é tudo igual, ganha a preferência quem tem o preço mais baixo. E quem consegue vender mais barato que uma gigante avaliada em US\$ 870 bilhões?

A crise pode ser um sinal da transformação do livro. Segundo a pesquisa Painel do Varejo de Livros no Brasil, a indústria de livros viu seu faturamento cair 14,5%, se compararmos o primeiro semestre de

2019 com o de 2018. A quebra das livrarias Saraiva e Cultura chamou muito a atenção, mas com ela ficou clara uma administração ruim das contas a receber das editoras. Quem deixa a dívida chegar aos milhões e mantém o fornecimento de livros? A quem interessava esse faturamento artificial?

Lote 42

Diante desse cenário, fica mais fácil de entender as escolhas que tomamos. Quando fundei a Lote 42, no final de 2012, entendi que era inviável bater corrida com as grandes editoras. Seria um barquinho a vela contra transatlânticos. Não tinha recursos, nem família de banqueiros querendo me apoiar. Nosso capital inicial eram alguns recursos que acumulei como repórter, devia ser equivalente ao gasto mensal com canetas de uma grande editora. O jeito foi ir por outro caminho: apostar no *e-commerce* próprio, chegar direto ao público final. Em vez do típico comportamento B2B das editoras, tínhamos uma atitude B2C, ou seja, em vez de atender outra empresa (*business to business*), fomos ao consumidor (*business to consumer*).

Silvia Ribeiro, minha editora quando eu era repórter e cobria cidades no Portal R7, me incentivava a encontrar brechas no sistema para não ficar chateado com o dia a dia da redação. Vale para a reportagem, vale para a vida. Encontrei a Tanlup, uma plataforma de *e-commerce* que atendia bem os pequenos produtores de roupa, artesanato, decoração e bijuterias. Tinha um plano gratuito para testes, limitado por cinco itens. Pouco para bijuteria, mais de um ano de editora para a Lote 42 (uma semana, talvez menos, para a Patuá).

Foi nossa aposta. Só depois, às vésperas do primeiro lançamento, conheci uma feira de publicações independentes com uma pegada mais gráfica. A Feira Plana aconteceu no Museu da Imagem e do Som (MIS) e eu entendi que não estava sozinho, havia toda uma geração de criadores gráfico-independentes. Se soubesse da Plana, provavelmente adiantaria o planejamento e tentaria participar de alguma forma com nosso então primeiro livro.

Justiça seja feita: antes da Plana já tinha a Tijuana (organizada pela editora homônima, vinculada à Galeria Vermelho) e a Ugra (da loja e editora homônima), mas todas elas passavam longe de meu radar enquanto leitor. A Plana parece ter dado um “choque anafilático” nos editores, artistas, autores e designers – teve ares de marco zero.

A energia estava no ar.

Pausa para esmiuçar o termo “gráfico-independente”, que pode ter causado algum ruído em sua leitura. As editoras que frequentam feiras como a Plana, a Tijuana e a Miolo(s) (organizada pela Lote 42) se caracterizam por explorar a produção gráfica de suas publicações. É uma segmentação dentro do universo de editoras independentes, caracterizada pela experimentação gráfica. Não nasceram do curso de Letras, mas sim do design e das artes visuais. Fazem aquilo que o digital não consegue, não alcança.

O ambiente para que isso floresça no Brasil é profícuo. O país tem uma tradição forte em design, criou uma geração de leitores que reconhece os esforços gráficos graças ao trabalho de quase duas décadas da CosacNaify. Pela Lote 42, tivemos a oportunidade de viajar para diversos eventos internacionais e é notável como os livros brasileiros estão sempre entre os mais poderosos em termos gráficos – uma posição em que não estamos acostumados a estar.

Cecilia Arbolave, minha sócia na empreitada chamada Lote 42, e a editora Georgina Ricci, de Rosário (Argentina), certa vez debateram acerca disso em 2016. Conclusão: como no Brasil a luta para chamar a atenção do leitor é mais dura, as editoras se esforçam mais no projeto gráfico. Como diz o ditado, há malas que vêm de trem.

As editoras gráfico-independentes fazem oposição dialética à lógica de busca da diluição de custos por meio da escala. Valorizam a baixa tiragem, não raro numerada e assinada. A tática adotada vem da galeria, não da livraria. Aliás, não fazem só livro: vale print, objeto, zine... Chame do que quiser, faça como for. São publicações que exibem a beleza do objeto físico, de verdade, oposto à sensação tátil fria dos aparelhos digitais (salvo quando esquenta a bateria, aí é quente mesmo).

Daria para ler o *Ensaio de Voo*, da Paloma Vidal, em formato de texto digital? Sim, mas aí perderia o relevo gerado pela pressão da tipografia da editora Quelônio, que, em sua pequena gráfica, resgata técnicas de impressão de séculos atrás. O mesmo vale para a encadernação japonesa de *Jardim do Seu Neca* (de Ana Rocha/Polvilho Edições), os envelopes do *Querida Ter Ficado Mais* (várias/Lote 42), o acordeón com tiras de imagens da série *Alfaias* (Rossana di Muno/Borogodó), entre muitos outros exemplos.

Esforços monopolizadores feitos por caras como o Zuckerberg resultaram na internet perdendo expressividade em comparação con-

sigio mesma. Se antes existia uma diversidade de blogs e sites, cada um com um estilo, hoje as páginas de rede social são todas iguais. O desenho das letras é sempre o mesmo. Quando colocou um processador de texto nos computadores da Apple, Steve Jobs bateu pé, exigiu que houvesse opções para o usuário escolher suas fontes. Hoje não é possível nem mesmo negritar ou colocar itálico em nada.

A formatação é padrão, empapuca facilmente. Isso em meio à cacofonia atordoante das redes sociais. As publicações se apresentam como uma espécie de oásis de calma. É biblioterapia que chama? É chegada a hora do livro ser oposição ao robô, um manifesto humanitário.

Diante disso, é curioso testemunhar o retorno do zine – pelo menos em nomenclatura. Como relata Márcio Sno em *O Universo Paralelo dos Zines*, o formato foi em grande parte abandonado pelas promessas e facilidades da internet. O retorno veio em outra forma. Hoje o que se vê em feiras de publicação e arte impressa dificilmente seria entendido como um zine se entrasse numa máquina do tempo, ajustada para voltar 30 ou 40 anos.

Tal qual Netflix e Spotify, as feiras indicam uma mudança na distribuição. O entretenimento de massa se dá em plataformas digitais. Mandar objetos físicos a longas distâncias fica cada vez mais caro e ineficiente. Esse é um ambiente de negócios que estimula as pequenas tiragens, típicas de feiras, que podem trazer experiências diferenciais, táteis, que a tela não consegue.

A característica de uma feira ser um ponto de encontro entre pessoas muito próximas ao processo de criação (editor, autor etc.) e um público interessado em conhecer esses bastidores acaba propiciando uma mudança nos processos criativos dos livros. As obras são necessariamente vendidas com a explicação profunda dos vendedores. Elementos como os típicos paratextos comerciais de capa, sinopse, código de barras e biografia resumida do autor podem ser abdicados em prol de uma obra pensada para ser completamente um objeto artístico, o que lhe dá uma valia diferente. Os paratextos mencionados são empregados para dar autonomia ao livro, para que um leitor desavisado entenda a proposta daquela obra quando estiver flanando por uma livraria.

Nessas feiras, há todo tipo de editora. Muitos projetos não estão interessados em participar do mercado editorial convencional. Os trabalhos respondem a inquietações próprias e artísticas, às vezes sem um fim de subsistência financeira.

As feiras também pautam o mercado das grandes editoras. A Festa do Livro da USP, notória pelo fato de todas as editoras participantes oferecerem livros com 50% de desconto, parece influenciar outras universidades a seguirem o mesmo caminho, de feiras com desconto obrigatório. Além dos principais *campi* da USP, em 2019, houve feiras similares na UFRGS, Unisinos, PUCPR, UFF, UFMG, entre outras.

É um exemplo específico e claro que trago aqui para sinalizar, mais uma vez, como a distribuição está mudando: a perda de fôlego das livrarias estimulou a vinda de feiras. Talvez livros sejam produtos para serem adquiridos em momentos específicos, tal qual as antigas feiras medievais ou frutos que só dão em uma determinada estação do ano. Isso muda o processo de editoração, muda o processo de criação.

Uma possibilidade meio remota, mas que é preciso observar e pensar: a logística também passa por um momento importante de transformação com aplicativos servindo para aproximar a chamada última milha. Na logística existem, *grosso modo*, dois momentos: um deles é a viagem de um ponto a outro (digamos, uma encomenda indo de um centro de distribuição de Belo Horizonte para outro de Porto Alegre); o outro é a entrega no endereço específico (digamos, em Guaíba/RS), a chamada última milha.

Enquanto o livro perde potencial de viagem (afinal, o entretenimento trafega pelos cabos de fibra óptica), ganha na última milha, porque qualquer coisa que pode ser comprada em loja física pode ser retirada por um motoboy de aplicativos como Loggi ou Rappi.

Assim, qualquer comércio é também *e-commerce*, por mais que não tenha nem endereço de e-mail. E mais: com entrega em poucos minutos. Esses serviços se acoplam a qualquer varejo. Isso reforça a visão de uma literatura ainda mais localizada, com distribuição mais e mais pulverizada.

A literatura morreu, viva a literatura. Em vez do cânone universal, surgem os autores da cidade, do bairro, do alcance do Rappi. Está cada vez mais difícil fazer *best-sellers*, que renderão cada vez menos aos grandes grupos capitalistas que jogam Banco Imobiliário (*Monopoly*, no título original em inglês).

A Lote 42 ocupa um meio-termo: trabalha muito em feiras, chega a produzir algumas delas, como a Miolo(s), Tinta Fresca e Compasso, mas também privilegia pequenas livrarias. Em razão disso, há os paratextos típicos de livros, incluindo o ISBN, que por sua vez é o SKU

– Stock Keeping Unit (ou Unidade de Manutenção de Estoque, em português) da maioria das grandes livrarias, e que gera o código de barra.

Talvez a Lote 42 não faça jus ao termo “editora independente”. As duas palavras podem não fazer jus ao que fazemos. O polêmico segundo vocábulo, “independente”, é até mais fácil de defender. Para a Aliança Internacional dos Editores Independentes, o editor independente concebe “sua política editorial em total liberdade, de modo autônomo e soberano. Não é o órgão de expressão de um partido político, uma religião, uma instituição, uma comunicação de grupo ou uma empresa” (ALIANÇA..., 2014, p. 4). A Aliança menciona também o não fazer parte de uma *holding* ou grande empresa. Coesão Independente e Libre (Liga Brasileira de Editoras) têm definições parecidas e a gente se encaixa tranquilamente. A questão que talvez seja mais enroscada é “editora”. Em vez de focar suas energias na produção de livros, a Lote 42 faz uma série de outras coisas, como a produção de eventos literários ou a realização de cursos.

O nome Lote 42 explicita uma diferença com relação ao pensamento comum das editoras. A política da maioria é de apostar em diversos títulos, para assim encontrar um *best-seller* que vai salvar a lavoura. Isso gera uma desconfiança do leitor com relação à qualidade de selos editoriais, defasagem da valorização do livro (os livros que “deram errado” vão parar em saldões com preço abaixo do custo). Sem condição – nem vontade – de aplicar essa política, a Lote 42 investe na política de poucos e bons livros, como um lote selecionado. Não qualquer lote, o 42, para deixar ainda mais específico.

Esse ritmo mais parcimonioso de lançamentos faz com que os livros sejam bem editados, sem automatismo, quebrando a lógica de linha de montagem. A parte visível desse jeito quase artesanal de editar é o projeto gráfico, mas essa tentativa de chegar a um livro de excelência, essa busca incessante pelo melhor livro possível, está em todas as etapas.

Entenda que o melhor livro possível não é, necessariamente, um livro caro. Pelo contrário, muitas vezes decisões são tomadas no sentido de baixar o preço de capa. Fazer livro caro e bonito é fácil. E o caminho mais fácil não é a nossa natureza.

Diversas escolhas editoriais da Lote 42 levam em conta o caráter artístico mais do que o financeiro. Uma ação como a Casa de Papel, na Flip, seria vista como uma ação estapafúrdia dentro de uma empresa tradicional, que visa só o lucro. Nós fizemos porque era importante.

Assim como Massao Ohno (1936-2010), vejo a Lote 42 como uma editora que se dá ao luxo de fazer algumas loucuras. Somos inovadores por obrigação. Se o mar em que todos navegam não está para peixes, desbravar novas águas pode nos levar além. Arrisca dar certo.

Isso significa nadar contra a corrente natural do meio editorial. Hoje todo mundo entende que estar em uma grande rede de livrarias pode ser uma barca furada, mas no começo da Lote 42 parecia o caminho natural e óbvio a seguir. Escolhemos fazer o próprio ponto de venda, a Banca Tatuí, uma marca neutra para poder abraçar todas as editoras independentes em condições similares. Em vez da efemeridade das feiras, um espaço aberto em horário comercial. O *e-commerce*, que já sabíamos fazer desde o início da editora, passou a servir mais de 200 editoras independentes.

Novamente, a dialética explica. No lugar da lógica individualista e competitiva do grande mercado, cooperação no andar de baixo.

A maior ameaça ao novo momento do livro, que vem a passos de tartaruga, é a sedução de eventos e prêmios voltados à grande estrutura. É difícil, o ego é uma âncora. Mas enxergar as engrenagens e desviar da sedução, do canto de sereia das velhas práticas, é o primeiro passo para levarmos a linguagem literária para sua nova fase, a mares nunca dantes navegados.

Referências bibliográficas

ALIANÇA Internacional dos Editores Independentes. *Declaração internacional dos editores e editoras independentes 2014, para manter viva e fortalecer juntos a bibliodiversidade*. Paris: AIEI, 2014. Disponível em: https://www.alliance-editeurs.org/IMG/pdf/declaracao_internacional_dos_editores_e_editoras_independentes_2014_brazil-3.pdf.

APPLE lança o iPhone, celular com iPod. *Folha de São Paulo*, 10 jan. 2007. Disponível em: <https://www1.folha.uol.com.br/folha/informatica/ult124u21338.shtml>.

BERGAMO, Mônica. Samuel Rosa anuncia a separação da banda Skank. *Folha de São Paulo*, 03 nov. 2019. Disponível em: <<https://www1.folha.uol.com.br/colunas/monicabergamo/2019/11/samuel-rosa-anuncia-a-separacao-da-banda-skank.shtml>>.

BUENO, Mariana. *¿Cómo se comportó el mercado editorial en la última década?*. Bogotá: Cerlalc, 30 set. 2019. Disponível em: <<https://cerlalc.org/como-se-comporto-el-mercado-editorial-en-la-ultima-decada/>>.

COZER, Raquel. Concorrência inflaciona aluguel de espaços em livrarias e reduz variedade dos destaques. *Folha de São Paulo*, 29 dez. 2012. Disponível em: <<https://m.folha.uol.com.br/ilustrada/2012/12/1207526-concorrenca-inflaciona-aluguel-de-espacos-em-livrarias-e-reduz-variedade-dos-destaques.shtml?mobile>>.

MCWHERTOR, Michael. Lucasfilm changed Star Wars' Han vs. Greedo scene again for Disney Plus. *Polygon*, 12 nov. 2019. Disponível em: <<https://www.polygon.com/2019/11/12/20961250/star-wars-changes-han-shoots-greedo-disney-plus>>.

MOLINERO, Bruno. Onda de podcasts cria aposta por crescimento dos audiolivros no Brasil: Editoras enxergam no formato um pequeno alívio para a crise que o setor enfrenta. *Folha de São Paulo*, 18 out. 2019. Disponível em: <<https://www1.folha.uol.com.br/ilustrada/2019/10/onda-de-podcasts-cria-aposta-por-crescimento-dos-audiolivros-no-brasil.shtml>>.

MÜLLER, Léo. Loja de ebooks da Microsoft vai fechar e livros comprados serão deletados. *TecMundo*, 02 abr. 2019. Disponível em: <<https://www.tecmundo.com.br/software/140082-loja-ebooks-microsoft-fechar-livros-comprados-deletados.htm>>.

PRH revela que injetou € 10 milhões na Companhia das Letras antes de assumir o seu controle acionário. *PublishNews*, 18 abr. 2019. Disponível em: <<https://www.publishnews.com.br/materias/2019/04/18/prh-revela-que-injetou-10-milhoes-na-companhia-das-letras-antes-de-assumir-o-seu-controle-acionario>>.



LIVROS DA FLORESTA: EDIÇÃO INDEPENDENTE COMO AUTONOMIA¹

Alice Bicalho de Oliveira

Iniciei meus estudos em edição num período em que a Faculdade de Letras da UFMG ainda não possuía um currículo dedicado a essa formação. Isso se deu porque ao integrar como pesquisadora PIBIC o grupo de pesquisas Literaterras, sob a coordenação da professora Maria Inês de Almeida, me vi diante da necessidade de aprender na prática um modo de produzir livros em colaboração com os povos indígenas de Minas Gerais. Depois disso, como se verifica na minha breve biografia profissional, fui trabalhar em diversas editoras e, provavelmente pelo contexto em que me formei, sempre fiquei atenta a uma questão que me parece muito relevante: raramente, para não dizer nunca, os editores costumam observar que o livro possui uma face contrária àquela que eles costumam exaltar, qual seja, a de objeto capaz de destruir mundos, especialmente daqueles povos da oralidade forçados a se inserir no mundo letrado. Assim é que costumo ver com bastante desconfiança uma parte dos discursos em torno do valor da leitura e do livro, não por considerar que seja, no contexto que vivemos, possível ou profícuo uma busca pela não universalização da alfabetização, mas por achar importante que se considerem as razões, muitas vezes silenciadas por uma supervalorização acrítica da cultura letrada, que obrigam a esta investida. Essa questão é o pano de fundo da discussão que tentarei apresentar nessa mesa sobre edição independente.

¹ Este texto foi escrito após minha apresentação na mesa “Edição independente: criação, autonomia e colaboração” e por isso há diferenças entre o que foi dito e o que segue aqui escrito, por conta de lapsos de memória e porque busquei incluir, no corpo do texto, observações que foram suscitadas pelas excelentes perguntas feitas e que só enriqueceram a discussão. Nesse sentido, peço desculpas por eventuais falhas no registro da minha fala, mas agradeço profundamente aos que participaram com suas excelentes perguntas. Pelas trocas e conversas necessárias à fluidez do pensamento, agradeço, além dos colegas que convidaram para o evento e aqueles que compartilharam a mesa, a Ana Ramo, Fernanda de Oliveira e Gabriel Schunemann.

Se é preciso considerar que o livro e sua leitura são a base da transmissão do conhecimento em nossa cultura, e que esse objeto e prática sofrem constantemente com pressões diversas de grupos que buscam suplantam suas visões de mundo restritas e preconceituosas à riqueza e diversidade dos conhecimentos transmitidos por meio de uma enormidade bibliográfica construída ao longo dos séculos; também é necessário observar que o livro, na mesma intensidade que as armas de fogo, foi e continua sendo uma ferramenta colonizadora capaz de causar desde traumas pessoais – haja vista o enorme sofrimento e constrangimento a que crianças, jovens e também adultos são submetidos quando não conseguem se inserir confortavelmente no mundo letrado – até o apagamento de línguas e culturas – como ocorre historicamente com os povos atacados pela colonização no Brasil e em outras localidades do mundo². Não é raro nos depararmos, ao estudar esse tema, com relatos de indígenas sobre a escrita e o livro como ferramentas da violência contra seus povos:

[...] quando os nossos avôs viram o branco chegar com a espingarda, eles já sabiam que ele estaria com o missionário. [...] Nós já sabíamos que o missionário chegaria com o branco porque Yebá-gõâmi o havia dito! Para o missionário, ele deu um livro [a bíblia] para ele poder viver. [...] Nós sabemos muito bem que o livro [Bíblia] é a arma do missionário. O outro branco possuía como arma uma espingarda. Com essa espingarda ele pratica todo tipo de violência. (LANA, 2000, p. 35)

De fato, se considerarmos que a estimativa é que no território que conhecemos por Brasil, em tempos pré-Cabral, havia mais de mil povos e cerca de 1200 línguas que foram reduzidos a 247 povos e cerca de 180 línguas, não parece exagerada a visão relatada. Sabe-se que aos indígenas não dizimados foram impostas políticas linguísticas violentas nas quais proibia-se que falassem suas línguas originárias com o objetivo de controlá-los, pela extinção de suas culturas, e de consolidar o Brasil como um país sem diversidade de povos e monolíngue do português. Assim é que parece urgente perceber a resistência e sabedoria desses povos não apenas para sobreviverem à destruição de seus mundos, mas para manterem vivas essas 180 línguas diante de um contexto tão violento.

Os últimos anos do Regime Militar brasileiro foram marcados pela proposta do Estado de que antropólogos e outros profissionais li-

² Entre um e outro exemplos, uma enormidade de nuances de consequências do que é uma face do preconceito linguístico.

gados aos povos indígenas trabalhassem para a distinção entre aqueles que mantinham suas tradições vivas e os que já estivessem a tal ponto “aculturados” que pudessem ser absorvidos na população como cidadãos comuns, ou seja, sem direitos específicos, sobretudo no que diz respeito aos territórios. Nesse contexto, inúmeras ONGs começaram a desenvolver projetos com o objetivo de colaborar para o fortalecimento das populações indígenas no Brasil, opondo-se à tentativa de “emancipação” proposta (VIVEIROS DE CASTRO, 2006, p. 2). Em consonância com essas ações e por meio da importante participação de lideranças indígenas nas etapas da Constituinte, estabeleceram-se importantes ganhos para os direitos dos povos indígenas na Constituição de 1988. E nesse mesmo contexto foram idealizados e iniciados os primeiros projetos de escolas indígenas diferenciadas, prevendo um modo de ensino que permitisse aos povos indígenas retomarem e fortalecerem seus conhecimentos tradicionais e ao mesmo tempo adquirirem os conhecimentos não indígenas necessários para uma relação mais equilibrada e justa com a população brasileira.

Esse é o cenário em que se desenvolve uma ação pioneira, realizada pela CPI-Acre, chamada “experiência de autoria”, que consistia “na pedagogia em que a formação do professor indígena passa pela construção de seu próprio material didático, e publicou, entre 1983 e 1996, 13 títulos” (ALMEIDA, 2004, p.199) cujos autores eram representantes de dez diferentes povos indígenas no Acre.

A partir daí inúmeros outros títulos passaram a ser produzidos, financiados, em sua maioria, por ONGs e por órgãos oficiais como a Coordenação de Apoio às Escolas Indígenas do MEC. Segundo a dissertação de Amanda Machado Alves Lima, defendida em 2012, até 2011 haviam sido publicados no país mais de 500 títulos de autoria indígena (LIMA, 2012, p. 37). Pelo modo como são financiados e pelo objetivo dessas publicações, isto é, o aprendizado da escrita alfabética, quando não o desenvolvimento dessa escrita pelos povos e o trabalho de registro e renascimento dos conhecimentos e tradições indígenas, elas não são comercializadas e têm tiragem suficiente (apenas) para a distribuição em Escolas Indígenas no país. Assim, pelo que apresentei até agora, podemos pensar que as condições de financiamento desses livros não podem ser consideradas “independentes”, especialmente pela forte ligação que, nas últimas décadas, passaram a ter com programas governamentais. Mesmo considerando-se que um Estado que

respeite a Constituição de 1988 terá como orientação o respeito pelo trabalho intelectual dos povos indígenas:

Art. 215. O Estado garantirá a todos o pleno exercício dos direitos culturais e acesso às fontes da cultura nacional, e apoiará e incentivará a valorização e a difusão das manifestações culturais.

§ 1º O Estado protegerá as manifestações das culturas populares, indígenas e afro-brasileiras, e das de outros grupos participantes do processo civilizatório nacional. (CONSTITUIÇÃO DA REPÚBLICA FEDERATIVA DO BRASIL, DE 1988)

Infelizmente sabemos da fragilidade da relação que o Estado brasileiro tem estabelecido com sua Constituição. Este é o modo como a Aliança Internacional de Editores Independentes define esse modo de edição, especialmente no que diz respeito ao vínculo com outras instituições:

“O editor independente concebe, assim, sua política editorial em total liberdade, de modo autônomo e soberano. Não é o órgão de expressão de um partido político, uma religião, uma instituição, uma comunicação de grupo ou uma empresa” (ALIANÇA..., 2014). Assim, poderíamos perceber que os fatores econômicos que viabilizam a produção dos livros da floresta são limitados por contextos políticos. Por outro lado, o modo como esses livros têm sido produzidos e algumas de suas características, que mencionarei a seguir, nos permitem pensar que esse grupo de publicações poderia, na sua multiplicidade, ser considerado como um modo de edição independente por ser produtor de autonomia, palavra norteadora desta mesa. Resumirei, por uma questão de tempo, as características de que falo a dois aspectos: o modo de lidar com a escrita das línguas indígenas e a autoria coletiva.

O primeiro aspecto diz respeito, em primeiro lugar, ao registro escrito de línguas indígenas em publicações monolíngues ou bilíngues. Trata-se, muitas vezes, de um trabalho de desenvolvimento de uma escrita própria para tais línguas, e em outras, da revisão dos modelos anteriormente desenvolvidos por grupos missionários, como The Summer Institute. Há ainda um terceiro caso que é o da pesquisa, por meio da memória dos mais velhos, mas também do estudo de outras línguas indígenas, para o resgate de línguas perdidas. Esse é o caso do Patxohã, língua Pataxó em processo de reconstrução, cujo trabalho de escrita pelos professores indígenas, via elaboração de livros e materiais didáticos, visa fazer com que essa língua volte a fazer parte do cotidiano desse povo.

Esse trabalho não é um mero exercício de transcrição da voz, (a escrita nunca o é) mas, sim, a busca pelo registro das vozes de um povo, aliada à necessidade de apropriação dos meios ocidentais de comunicação e do exercício de poder e autonomia. Cada uma das experiências, considerando-se as características específicas de cada língua e dos desejos coletivos de uso dessas ferramentas – a escrita e o livro –, geram questões distintas, que cada povo precisa solucionar. Assim, para dar uma pequeno exemplo, é que entendo a escolha nem sempre óbvia entre a publicação de livros monolíngues e bilíngues: o que se quer compartilhar com um grupo maior, os leitores do português, e o que deve ser preservado, por meio de uma escrita que só a comunidade é capaz de compreender. Mas eu gostaria de chamar a atenção para um outro caso de escrita que é aquele da grafia do português indígena. Calcada por linguistas que desenvolvem trabalho junto aos povos indígenas, essa expressão designa o português tornado língua materna de povos cuja relação com os não indígenas levou à perda absoluta da língua originária. Para a linguista Teresa Machado Maher, a língua indígena é aquela falada por esses povos na contemporaneidade e sua legitimidade se constrói por meio da discursividade indígena:

“falar a língua indígena” não é pré-requisito essencial ou condição sine qua non para que o índio seja índio, porque não é na observância a um conjunto específico de regras morfológicas ou morfossintáticas – “língua” strictu sensu – e, sim, no uso da linguagem, na produção de um discurso indígena, que o índio constrói e revela um “modo de ser” muito particular e específico. (MAHER, 1998, p. 43)

Segundo Maria Inês de Almeida, o português indígena traz em si os modos como a memória da língua indígena perdida, proibida pelo colonizador, transforma a língua portuguesa para cada povo que dela se apropria. Essa memória não é apenas aquilo que acrescenta vocábulos, mas também o que transforma a sonoridade, a sintaxe e os sentidos e usos da língua portuguesa. À discursividade, portanto, se alia uma dicção propriamente Xacriabá, ou Tremembé, por exemplo, tal como se percebe nestes dois trechos retirados dos livros *Revelando os Conhecimentos e Manual do Pescador Tremembé*:

Vasia ou trem

Nossos pais,
Mães
Irmãos
Costumam falar
Vasia ou trem

Quando estão sujas
Sua mãe fala
— Menina, vai lavar os trem!
Mas são usadas várias maneiras
(XACRIABÁ, 2005, p. 7)

Cibola

Não há quase diferença
Porque só tem uma troca
de vogal
Mas pra nós Xacriabá
É a forma melhor que há
(*Idem, ibidem*, p. 9)

Normas que um pescador Tremembé precisa conhecer e seguir para ser um verdadeiro pescador Tremembé

[...]

Saber traçar os caminhos e as chegadas das marambaias.
Saber pescar diferentes tipos de peixes.
Ter paciência na espera do peixe.
Ser ativo: observar tudo o que acontece ao seu redor.
Ser bom mergulhador e bom nadador.
Conhecer e saber dar os tipos de nós usados durante a pescaria.
Conhecer o vocabulário dos pescadores, ou seja, saber se comunicar com os outros pescadores.

(TREMOMBÉ, 2013, p. 11, grifo nosso)

Escrever estes portugueses indígenas, ou seja, pensar como grafá-los, é um trabalho editorial de política linguística que se estabelece apenas se os envolvidos entendem a seriedade de orientações como essas que foram dadas aos pescadores Tremembé. Dito de outro modo, é preciso que se saiba o “vocabulário”, ou seja, o *saber se comunicar* com esses outros povos a partir de seus termos e fazer disso uma orientação editorial. Essa orientação passará, por exemplo, por compreender a necessidade de grafar “vasia” ou “cibola”, sem notas explicativas, ou em detalhes como na escolha de maiúsculas e minúsculas, como em “Céu”, “Terra” e “Mar” no subtítulo da série de livros que inclui o *Manual do Pescador Tremembé*, “saberes Tremembé do Céu, da Terra e do Mar”.

Ela tem como consequência, dentre outras coisas, a afirmação da legitimidade linguística e dos conhecimentos daqueles que os praticam. Nessa direção, reflexões importantes são desenvolvidas pelas equipes durante a produção de livros em português indígena sobre como grafar, respeitando ou não, e em quais limites transformando as normas ortográficas oficiais. É o que fica claro nos textos citados acima. Por outro lado, a não padronização de escolhas ao longo de um mesmo livro ou dos livros de um mesmo povo deixa ver o momento inicial desse tipo de pesquisa e, principalmente, da pouca relação com a tradição ocidental de edição, o que me parece positivo.

Sabemos que o acordo ortográfico teve como pano de fundo – explicitado muitas vezes – a facilitação do comércio de livros entre países falantes do português. Em outros termos, a função comercial, destinada especialmente a favorecer a indústria do livro, suplantou as diferenças entre os portugueses falados em diferentes países, fortalecendo a cisão entre voz e escrita, mas sobretudo apagando na escrita nuances das variantes da língua viva. Em texto intitulado “Concedamos a liberdade de traçar”, Roland Barthes observa que o maior problema das ortografias oficiais não vem a ser a arbitrariedade do normativo, mas sua imposição na forma de Lei, a todos os indivíduos:

Não é o caráter arbitrário da nossa ortografia que é chocante, é que essa arbitrariedade é legal. Desde 1835 a ortografia oficial da Academia tem valor de lei aos próprios olhos do Estado; desde os primeiros estudos da criança francesa, o “erro de ortografia” é sancionado: quantas vidas estragadas por um erro de ortografia! (BARTHES, 2004, p. 53)

Diferente do que afirma Barthes, a ortografia no Brasil não possui uma lei, mas um decreto, e foram realizados alguns acordos ao longo dos séculos. Ou seja, nossa ortografia não é regulada pelo legislativo e sua arbitrariedade não tem o mesmo peso daquela da do francês, na qual há uma enorme distância histórica entre a escrita normalizada e a fala contemporânea. Porém, não precisamos de muita capacidade imaginativa para lembrarmos inúmeras situações em que o “erro de ortografia” ganha o peso de que fala o teórico francês. Além do peso individual, que nesse caso precisa ser considerado como parte de um problema estrutural dos preconceitos da cultura brasileira, a não liberdade de traçar limita a proximidade, a intimidade que indivíduos e grupos podem estabelecer com o código escrito, este se mantendo

sempre como um poder mais ou menos distante e exterior. Por outro lado, se transgredi-lo não é em si um ato ilícito, constitui-se, no caso das experimentações com o português indígena, como apropriação do código e como busca, no ponto da letra, por uma política da inscrição de diferenças. Esse é, a meu ver, um dos pontos mais importantes da autonomia criada pelos livros da floresta, especialmente se compreendermos que, diferentemente do modo como o Estado os vê, os povos indígenas não se entendem como brasileiros, mas existentes num território que se tornou Brasil. Em outras palavras, a busca por uma escrita do português indígena, ainda que tímida, pode transformar o livro, historicamente utilizado como objeto de colonização, em ferramenta de descolonização, materializando uma autonomia.

Um outro aspecto que é necessário comentar, ainda que brevemente, é a ideia de autoria coletiva, conceito complexo e amplo, que, no contexto editorial, se relaciona ao modo como são produzidos os originais dos livros da floresta e que faz oposição direta à autoria individual, pilar da indústria do livro. A bibliografia de que falo para vocês é realizada a partir da escolha pelo coletivo: mesmo que um livro parta do contexto pessoal de um pesquisador indígena – me refiro, por exemplo, a livros cuja demanda inicial parte da realização de uma monografia –, o que será escrito dependerá de um consenso em torno das variáveis elaboradas por um grupo que inclui outros pesquisadores indígenas (e em certos momentos também, e resguardados os limites, não indígenas) e os mais velhos das comunidades.

Não se trata de uma invenção qualquer. Trata-se de uma deliberação política. Os escritores indígenas o fazem de um território imaginário, em que as coisas se renomeiam, no exercício de ocupação do solo simbólico. A escritura é coletiva porque é expressão do que é comum, ou de um consenso em torno do “quem somos”. É política porque reordena a coletividade, valendo-se das palavras pronunciadas pelos seus representantes. Cada livro editado nesse processo de criação literária serve para indicar que é a partir da terra que os livros são escritos. (ALMEIDA, 2004, p. 197)

Gostaria de falar muito brevemente sobre a experiência de produção do livro *Guata Porã*, que pude conhecer inicialmente por meio da fala de Ana Maria Ramo no Festival “O que é um livro?”, que organizamos na UFMG em 2016.

Esse livro foi feito por jovens Guarani que buscavam compreender a prática de seus antigos de fazer longas caminhadas em busca de

terras indicadas por Nhanderu a algumas pessoas que tinham a capacidade de receber essas orientações, os Nhanderu Mirim. A pesquisa visava explicar por que o povo Guarani se espalhou por uma longa extensão na América Latina. Para realizar o livro, esses pesquisadores viajaram para inúmeras terras guarani para conversar com mais velhos sobre essas migrações. Eles passaram por uma experiência afim àquela de seus ancestrais, conversaram com seus mais velhos e escreveram em conjunto com eles o que se deve contar sobre esses conhecimentos. Não se trata, em nenhum momento, de uma escrita com parâmetros do que conhecemos por individual, mesmo que o livro seja composto por fragmentos identificados com o nome de quem os disse. Como não se trata de exaltar a percepção individual desses jovens, nem a de seus ancestrais, por meio da criação de heróis históricos ou personagens literários, e tampouco de realizar a função autor teorizada por Foucault, trata-se de outro modo de relação com o nome próprio e com a pragmática da escrita. Trata-se de reconstruir uma trajetória territorial comum, experimentar essa trajetória, compartilhar os conhecimentos que são o encontro dos saberes dos mais velhos com os dos jovens na construção de uma territorialidade/caminho guarani materializada em livro. O livro é a consequência de um modo de “editar” com o qual a edição ocidental parece não ter familiaridade: o livro é um acontecimento partilhável desde o processo de sua materialização. O livro é lido enquanto é escrito. O livro é um território coletivo.

Em consonância com essa percepção e para fechar este texto, gostaria de mencionar um trecho da fala de Ailton Krenak na Flip deste ano (2019), divulgado amplamente em sites jornalísticos e em redes sociais:

O povo indígena continua sem ter um lugar, e esse lugar tem que ser buscado a cada dia, como uma reinvenção do mundo. O lugar dos índios na Flip [como convidado] é um lugar simbólico. Ele não muda nada, [...].

Quem ainda demarca os territórios são os brancos, em Paraty é a mesma coisa. A cidade é celebrada pela sua colonialidade. Se isso fosse só na arquitetura, estava bem composto. A questão é que isso está também na cultura. Nós estamos imersos no colonialismo até o pescoço. (KRENAK, apud AMANCIO, 2019)

Iniciei este texto falando do livro e da escrita como armas coloniais destruidoras de povos indígenas. Sabemos que esses povos continuaram sendo oprimidos e, portanto, não há como não concordar com a fala

de Ailton Krenak. O que creio, no entanto, é que diferente da Flip e dos livros que se produzem na esfera do mercado editorial – o *mainstream* ou o circuito independente urbano –, os livros da floresta são, sim, uma demarcação de territórios.

A vivência com a terra enquanto mãe e não propriedade, e a experiência de que é da terra que se estabelecem as relações necessárias à vida são marcas muito próprias do modo indígena de existir:

Ser indígena é ter como referência primordial a relação com a terra em que nasceu ou onde se estabeleceu para fazer sua vida, seja ela uma aldeia na floresta, um vilarejo no sertão, uma comunidade de beira-rio ou uma favela nas periferias metropolitanas. É ser parte de uma comunidade ligada a um lugar específico, ou seja, é integrar um povo. (VIVEIROS DE CASTRO, 2017, p. 4)

E, como observa Eduardo Viveiros de Castro, separar os povos indígenas de suas terras “sempre foi vista como condição necessária para transformar o índio em cidadão” (VIVEIROS DE CASTRO, 2017, p.4), ou seja, finalizar o processo de colonização. Ao produzir os livros da floresta, uma experimentação renovada da relação vital e social com a terra se dá. Esses livros reconstróem a experiência com o território – seja ao percorrê-lo, seja ao pesquisar coletivamente os modos de vivê-lo – reafirmando essa relação originária. Por outro lado, ao fazerem seus livros, esses povos estão efetivamente construindo ferramentas necessárias para as disputas políticas de demarcação territorial oficial.

Diferentemente da prática cultural que reflete e reafirma o colonialismo de Paraty, as experiências de edição de que falei desconstróem a ferramenta colonizadora que é o livro e o reinventam, portanto, como outra coisa: experiência com a terra, máquina de luta. Coisa que, como tentei apresentar aqui – e que busco aprofundar em minha pesquisa de doutorado –, parece ser ferramenta de construção de autonomia: capacidade de autodeterminação, de viver segundo seus próprios termos. Uma edição independente, portanto, não porque seus meios materiais serem independentes de contextos e verbas específicas, mas porque gera independências múltiplas por meio dos livros.

Referências bibliográficas

ALIANÇA Internacional dos Editores Independentes. Declaração internacional dos editores e editoras independentes 2014, para manter viva e fortalecer juntos a bibliodiversidade. Paris: AIEI, 2014. Disponível em: https://www.alliance-editeurs.org/IMG/pdf/declaracao_internacional_dos_editores_e_editoras_independentes_2014_brazil-3.pdf>. Acesso em: 29 out. 2019.

ALMEIDA, Maria Inês de; QUEIROZ, Sônia. Os livros da floresta. In: *Na captura da voz: as edições da narrativa oral no Brasil*. Belo Horizonte: Autêntica; FALE/UFMG, 2004. p. 193-300.

AMANCIO, Thiago. ‘É preciso adiar o fim do mundo para contar mais história’, diz autor indígena. *Folha de São Paulo*, 15 jul. 2019. Disponível em: <https://www.geledes.org.br/e-preciso-adiar-o-fim-do-mundo-para-contar-mais-historia-diz-autor-indigena/>. Acesso em: 29 out. 2019.

BARTHES, Roland. Concedamos a Liberdade de traçar. *O rumor da língua*. São Paulo: Martins Fontes, 2004. p. 52-54.

BRASIL. Constituição da República Federativa do Brasil, 1988. Disponível em: http://www.planalto.gov.br/ccivil_03/constituicao/constituicaocompilado.htm. Acesso em: 29 out.2019.

LANA, Luiz Gomes. Nosso saber não está nos livros!. In: RICARDO, Carlos Alberto (Org.). *Povos Indígenas no Brasil*, 1996-2000. São Paulo: ISA, 2000. p. 35.

LIMA, Amanda Machado Alves de; ALMEIDA, Maria Inês de. *O livro indígena e suas múltiplas grafias*. 2012. Mestrado (Estudos Literários) Faculdade de Letras, Universidade Federal de Minas Gerais, 2012.

MAHER, Teresa Machado. “Português é língua de índio”. *Bay: educação escolar indígena em Minas Gerais*, abr. 1998, SEE-MG.

PESQUISADORES Guarani. *Guata Porã*. Belo Caminhar. Santa Catarina; Paraná: Centro de Trabalho Indigenista (CTI), 2015.

TREMEMBÉ. *Manual do pescador Tremembé*. Belo Horizonte: FALE/UFMG/Literaterras, 2013. (Saberes Tremembé do Céu, da Terra e do Mar.)

VIVEIROS DE CASTRO, Eduardo. No Brasil todo mundo é índio, exceto quem não é. In: RICARDO, Carlos Alberto; RICARDO, Fany (Org.). *Povos Indígenas no Brasil, 2001-2005*. São Paulo: ISA, 2006. p. 41-49.

VIVEIROS DE CASTRO, Eduardo. *Os involuntários da pátria*. Elogio do subdesenvolvimento. Cadernos de Leitura n. 65. Belo Horizonte: Chão da Feira, 2017. Série intempestiva. Disponível em: <https://chaodafeira.com/catalogo/caderno-n-65-os-involuntarios-da-patria/>. Acesso em: 12 nov. 2019.

XACRIABÁ. *Revelando os conhecimentos*. Organização de Nelson Gomes de Oliveira e Geovana Paulo Santiago. Belo Horizonte: Cipó Voador, 2005.



BORDAS E DOBRAS PARA UMA ANTROPOLOGIA SOBRE O MUNDO DOS LIVROS¹

Nathanael Araujo

Quando recebi o convite para participar da mesa de discussão *Edição independente: criação, autonomia e colaboração*, dentro do seminário Cartografias da Edição Independente, de pronto aceitei. Entrevi no convite a conjugação de alguns desejos como o de estar novamente com pesquisadores com quem tenho aprendido e interagido; conhecer um pouco da cidade de Belo Horizonte, que tanto povoa meus pensamentos e interesses; vislumbrar o trabalho realizado pela linha em Edição, Linguagem e Tecnologia do Grupo Interdisciplinar de Estudos do Campo Editorial².

Delimitei o que abordaria em minha fala e reuni umas tantas páginas. Com o avançar do tempo, todavia, fui ficando angustiado: o que havia reservado para compartilhar parecia ter caducado. A forma de pensar o trabalho estava em processo de mudança, junto com a compreensão de que o meu habitar no mundo adquiriria novos contornos.

Neste momento, só conseguia recordar, como sempre, do escritor Ítalo Calvino, que, em uma conferência realizada no New York Institute for the Humanities da Universidade de Nova York, em 1983, dissertou sobre a relação entre linguagem e realidade. Em *Mundo escrito e mundo não escrito* (*The Written and the Unwritten World*) ele diz:

Uma importante tendência internacional na cultura de nosso século, aquilo que podemos chamar de abordagem fenomenológica em filosofia e efeito de estranhamento em literatura, nos impele a romper a tela de palavras e conceitos e a ver o mundo como se fosse apresentado pela primeira vez ao nosso olhar. (CALVINO, 2015)

¹ Procurei deixar o presente capítulo o mais próximo possível da apresentação da qual ele é fruto. Agradeço a Patrícia Reinheimer, Ailton Gualande Jr. e David Teixeira pelas leituras e sugestões.

² No Programa de Pós-Graduação em Estudos de Linguagens do Centro Federal de Educação Tecnológica de Minas Gerais (CEFET-MG).

Disto, a indagação persistente: “O que posso apresentar de interessante?”, me perguntava, sem que a resposta viesse. Considerei, então, refletir sobre *Criatividade, improvisação, percepção e movimento*, quatro pontos mobilizados para pensar a vida, cerne por excelência de uma Antropologia na qual venho enveredando e que quero apresentar a vocês como uma possibilidade de contribuição para pensar o campo do livro e da edição no Brasil do século XXI. Assim, voltei a abrir a pasta dos guardados em busca de eixos de discussão: todos, sem modéstia, interessantíssimos.

Afinal, fosse qual fosse, tratar-se-ia de seguir o ditado popular que diz ser “o olho do dono que engorda o rebanho”. Aliás, ultimamente tenho padecido de olho engordativo. O atual rebanho se chama tese, circunscrita em torno da produção, circulação e consumo de “feiras de arte impressa e publicações independentes” em São Paulo nos últimos dez anos. Após mais de três anos de investigação, ao abrir a pasta dos guardados, poderia usufruir de vasto material.

Quero tergiversar um pouco, pois eu, que nunca gostei de metáforas associativas entre tese e gravidez, me peguei reconsiderando. Só neste mês já sonhei cinco vezes com ela. Em duas ocasiões, acordei suando frio: o sonho havia se tornado pesadelo no exato momento em que eu quebrava o protocolo ético e desferia um safanão em um dos integrantes da banca de defesa, uma “bibliografia internacional” que nem se encontra no horizonte do trabalho. Depois disso, nem é preciso dizer que a defesa se tornava novela, com direito a barraco daqueles de fazer a audiência bater recordes. Após despertar, passava um tempo me lembrando de uma professora que, certa vez, escrevera criticando o uso da metáfora da gravidez. Ela dizia não concordar, pois a tese, depois de feita, ia embora, enquanto que filho era para sempre.

Este parecia ser um argumento consolador, não fosse pelos acontecimentos desenrolados na última Bienal do Livro do Rio de Janeiro e suas repercussões. Em resumo, o prefeito da cidade, Marcelo Crivella (PRB), e sua tentativa de impedir a comercialização da história em quadrinho (HQ) *Vingadores, a Cruzada das Crianças*. O teatro da tentativa de censura, analisado por cientistas políticos como estratégia para obtenção de popularidade entre eleitores considerados conservadores (em véspera de ano eleitoral), rendera interesse das pessoas sobre minha pesquisa de mestrado.

Entre os anos de 2013 e 2016 investiguei a emergência de empreendimentos editoriais voltados exclusivamente para a publicação de livros de literatura LGBT no Brasil (SILVA, 2016). A distinção feita pela professora sobre os resultados de uma investigação e a gravidez se desfaziam, para mim, ao ter de me reaver com o “filho mais velho”. Resultado: uma tese para engordar, uma dissertação para não esquecer, e tudo fazendo recordar; como aprendi com Eduardo Galeano em *El libro de los abrazos* (1993):

RECORDAR
Del latín re-cordis,
volver a pasar por el corazón.

O historiador Robert Darnton advoga que os livros impressos possuem aproximadamente um mesmo ciclo de vida. Trata-se, como afirma, de “um circuito de comunicação que vai do autor ao editor (se não é o livreiro que assume esse papel), ao impressor, ao distribuidor, ao vendedor, e chega ao leitor” (DARNTON, 1990, p. 112). Como enfatiza o pesquisador, “o leitor encerra o circuito porque ele influencia o autor tanto antes quanto depois do ato de composição. Os próprios autores são leitores” (DARNTON, 1990, p. 112). O escrutínio desse circuito de comunicação repleto de personagens estabeleceu um campo de conhecimento que agrupa disciplinas e pesquisadores diversos, todos voltados para um “conjunto comum de problemas, todos relacionados com o processo de comunicação” (DARNTON, 1990, p. 109).

Mediante esse campo de estudos rico e diversificado, que, “mais do que um campo, parece uma exuberante floresta tropical” (DARNTON, 1990, p. 111), não é difícil imaginar que qualquer iniciante empolgado fique verdadeiramente desorientado ao se deparar com a “densa vegetação de artigos de revistas” e o “entrecruzamento de disciplinas”, que já não fazem mais possível “distinguir seus contornos gerais” (DARNTON, 1990, p. 111). A obra *L'Apparition du Livre*, do historiador Lucien Febvre com o arquivista-paleógrafo e bibliotecário Henri-Jean Martin, publicado pelas Éditions Albin Michel, em 1958, marca o início desses estudos modernos sobre o livro e a edição. No Brasil, seu correlato pode ser instituído com a publicação da obra *O Livro no Brasil (sua história)*, do biblioteconomista Laurence Hallewell, publicado em 1982, em inglês, e em 1985, em português, pela T. A. Queirós Editor e pela Edusp.

A formulação de programas de estudos a respeito da história do livro emerge entre nós na década de 1980, quando “se afirma um verdadeiro campo de especialização ou subdisciplinas acadêmicas” (SORÁ, 2010, p. 12-13). De acordo com o antropólogo Gustavo Sorá, embora haja alguns trabalhos pontuais desde a década de 1990, “a formação de uma área de estudos sobre o livro e a edição no Brasil” (SORÁ, 2010, p. 13) começa mesmo a ganhar forma no início do século XXI. Como adverte o pesquisador, “faz muito pouco tempo que o livro e a edição são matéria de estudos acadêmicos sistemáticos” (SORÁ, 2010, p. 12), sendo “ação comum de pesquisadores, escritores, jornalistas e agentes, das políticas culturais nacionais [que] logrou tornar a edição e os editores uma questão” (SORÁ, 2010, p. 14).

Sorá (2010, p. 14) indica que “no conjunto dos trabalhos que consideram a atividade editorial no Brasil, podem-se distinguir três grupos bem diferenciados”, sendo eles:

- a) “diagnósticos do setor”, textos que se nutrem tanto de estudos estatísticos, acadêmicos, quanto de memórias e biografias de editores e escritores, e que, em última instância, propõem pontos de vista normativos para verificar barreiras e criar políticas tendentes a ultrapassá-las (por exemplo: Travassos, 1978; Andrade, 1978);
- b) trabalhos que problematizam a produção e circulação de livros como um aspecto mais ou menos importante no contexto dos estudos mais amplos sobre “elites”, “cultura”, “intelectuais”, “literatura” ou “pensamento social brasileiro” (p.e. Miceli, 1979; Candido, 1984; Garcia, 1999);
- e c) estudos especificamente centrados na análise da edição e dos editores (por exemplo: Hallewell, 1985; Pontes, 1988; Moraes, 1995; Bragança, 2004).

No que concerne à disciplina antropológica, são poucos os antropólogos que se debruçaram e se debruçam a “estudos especificamente centrados na análise da edição e dos editores”, nos termos classificatórios de Sorá. Ademais, ao fazê-lo, não denominaram ou denominam por *antropologia do livro e da edição* aquilo que fizeram ou fazem. Se em minha disciplina de formação não existe a consolidação de uma subárea desses estudos, ela trata de algumas dessas dimensões em trabalhos que pensam temas mais abrangentes (SORÁ, 2010; ARAUJO & SORÁ, 2019)³.

³ Outra vertente, como se sabe, reside no universo de investigações em torno da relação entre oralidade e cultura escrita, despontados pelos trabalhos do antropólogo Jack Goody (1977, 1986).

Na antropologia brasileira um dos primeiros trabalhos realizados foi o da antropóloga Heloisa Pontes⁴ (1988, 1989, 1990) que analisou as “três coleções de assuntos brasileiros mais importantes editados no país, nas décadas de 30, 40 e 50”⁵ (PONTES, 1988, p. 56). E sem sombras de dúvidas, a dissertação e a tese do antropólogo Gustavo Sorá marcaram um passo adiante não apenas pelo viés antropológico como pela produção teórica sobre o assunto de modo mais amplo, onde a análise de políticas de traduções, organização de coleções, feiras internacionais do livro, editores e casas editoriais “procurava descobrir os fundamentos estruturais do espaço de competição entre os mais diversos representantes da edição brasileira contemporânea” (SORÁ, 2010, p. 11-13).

Mas como aponta o próprio pesquisador: “para compreender as singularidades do estudo de um editor e de seu mundo é preciso pensar as derivas na construção do objeto sociológico, suas condições cognitivas e materiais de possibilidade no momento em que foi feita a pesquisa e hoje” (SORÁ, 2010, p. 12). As pesquisas nas quais tenho me empenhado ao longo dos últimos anos nunca estiveram circunscritas ao que convencionalmente denominamos *mainstream*. Nunca busquei olhar relacionalmente para empresas culturais de portes distintos em termos comparativos e, em alguma medida, ficaram sempre laterais as reflexões em torno de dimensões institucionais ou disputas por prestígio e legitimação em termos de “campos relativamente autônomos” (BOURDIEU, 1996) circunscritos às configurações de Estado-nação. Se já não podemos nos mover tendo como parâmetro a busca pelo “tempo da afirmação do editor como protagonista da organização da cultura escrita no Brasil, assim como a estruturação de um mercado de livros de dimensão nacional” (SORÁ, 2010, p. 11), podemos ver como sua personagem adquire presença em tramas contemporâneas.

Levando a sério a assertiva, voltemos ao título da apresentação para podermos brevemente refletir. *Criatividade, improvisação, percepção e movimento* são, como dito, quatro pontos mobilizados para pensar a vida, cerne por excelência de uma antropologia na qual venho

⁴ Como parte da pesquisa Histórica das Ciências Sociais, coordenada pelo sociólogo Sérgio Miceli no Idesp com apoio da Finep.

⁵ Trata-se da *Brasiliana* (1931), pela Companhia Editora Nacional, da *Documentos Brasileiros* (1936), lançada pela Livraria José Olympio Editora, e da *Biblioteca Histórica Brasileira* (1940), publicada pela Livraria Martins Editora. Ver ainda PONTES & MASSI (1992).

enveredando e que quero apresentar para vocês. Elas dizem respeito à antropologia que eu me dedico a fazer, definida como “uma investigação generosa, aberta, comparativa e crítica das condições e possibilidades da vida humana no mundo que habitamos” (INGOLD, 2017, p. 223). Acredito que ela tenha algo a dizer sobre a relação entre humanos e não humanos, o que alguns de nós chamamos de “coisas” (dentre elas, os livros). Expressar um modo de pensar e olhar para o ambiente-mundo, permeado por editores, escritores, livros e mais, os conceitos formulados pelo antropólogo Tim Ingold, leitura na qual tenho investido.

É preciso considerar no bojo dessa antropologia a que tenho me dedicado quatro elementos constitutivos, a saber: seu caráter generoso, aberto, comparativo e crítico:

[A Antropologia] É *generosa* porque está atenta e responde ao que as outras pessoas fazem e dizem. [...] A antropologia é *aberta* porque não buscamos soluções finais, mas caminhos através dos quais a vida pode se fazer. [...] A antropologia é *comparativa* pois estamos conscientes que qualquer caminho que a vida possa ter tomado, ele não é o único. [...] E a antropologia é *crítica* porque não podemos estar satisfeitos com as coisas tal como estão. (INGOLD, 2017, p. 223-224)

Tenho, portanto, me empenhado em conhecer uma variedade diversa de seres humanos, suas histórias, seus emaranhados de vida, e buscado compreender desde dentro suas construções enquanto entes junto às suas fabricações em livros e narrativas. Essa é, acredito, uma perspectiva que me aproxima da observação participante, um caminho para a prática desse tipo de antropologia que endossa a dimensão da generosidade “de sua abordagem no ato de participar e responder” (INGOLD, 2017, p. 225). Não se trata, é preciso reafirmar, do ato de coleta de dados empíricos ou mesmo de objetificação, pois “observar não é necessariamente objetificar, é perceber o que as pessoas estão dizendo e fazendo, é olhar e ouvir, e é responder conforme a sua própria prática” (INGOLD, 2017, p. 225).

Ainda de acordo com o antropólogo Tim Ingold (2017, p. 225), “a observação é uma maneira de participar atentamente, e é por essa razão um modo de aprender”. É isso que faço e vivo enquanto antropólogo. E faço e vivo por reconhecimento ao que devo “aos outros pela sua própria prática e educação moral. Em resumo, a observação participante não é uma técnica de coleta de dados, mas um compromisso ontológico. E

este compromisso é fundamental para a antropologia como disciplina” (INGOLD, 2017, p. 225). É assim que minha antropologia se torna um estudar *com* pessoas, fazendo com que a observação participante seja “entendida, principalmente, não como *etnográfica*, mas como *educacional*. É um modo de aprender e este aprendizado – como sabemos – pode ser transformador” (INGOLD, 2017, p. 225, grifos do autor).

Ingold, sobretudo, propõe que se mover, conhecer e descrever não seja entendido como “operações separadas que se seguem uma as outras em série, mas facetas paralelas do mesmo processo – o da vida mesma” (INGOLD, 2015, p. 13). Se o mundo do livro é tão vasto, vastas também são as possibilidades de interpelá-lo. Os caminhos propostos por essa antropologia fazem com que criatividade, improviso, percepção, movimento possam ser tomados como bússola sem ímã, com derivas. Nesse esteio é que me recordo dos encontros com Laura Bacellar e Hanna Korich, editoras da Brejeira Malagueta, apresentada como “a primeira editora lésbica brasileira”, em atuação entre 29 de agosto de 2008 e 31 de janeiro de 2015. Eu estava como apontei, no período de realização da pesquisa de mestrado, que tinha como foco principal a atuação dessas editoras e de sua casa editorial. E confesso que seu fechamento desafiou minhas frágeis certezas sobre o fazer antropológico, me fazendo deixar seguir pela *intuição* e criatividade. Assim passei de percursos imaginados em torno de variadas operações empresariais para seguir os livros e seus eventos e chegar às suas gentes.

É tendo em vista essa antropologia ingoldiana que revejo o material de pesquisa responsável por dar concretude ao meu “filho mais velho”, ainda que agora me seja exigida a responsabilidade de engordar *a tese*. Trata-se de perceber as justificações mobilizadas pelas pessoas para se tornarem editores e a mudança de um posicionamento político localizável para amplo debate. Hanna, por exemplo, me dizia: “quando eu me descobri lésbica eu fiquei, hã, como é que eu vou definir como é que eu fiquei? Eu fiquei num conflito muito grande, porque eu não tinha com quem conversar muito sobre isso, sabe, década de 80. E eu fui atrás dos livros”, ela conclui, ao estabelecer a descoberta de sua sexualidade, mais do que sua origem judaica, como determinante para a mudança de seu olhar sobre os livros. Em seguida a empresária narra um episódio considerado importante:

Um dia eu tava no Aeroporto de Congonhas, entrei na Laselva, indo pro Rio, fui dar uma olhada nos livros. Ai um título

me chamou muito a atenção: *Flores Raras e Banalíssimas*. Peguei o livro, tinha uma figura andrógina na capa, sabe, assim de óculos e uma figura não tão andrógina também na capa. Eu comecei a folhear. Gente, eu fiquei enlouquecida com aquilo, nunca tinha ouvido falar na Lota até então. Isso foi 95, 95-96. Eu peguei esse livro, peguei esse livro e comecei a ler e fiquei fascinada com a história dele, sabe. Eu falei: “Bom, então eu vou resolver esse conflito pelos livros”, porque eu não tinha com quem conversar.

Hanna afirmar ter iniciado uma corrida atrás dos livros a partir daquele momento: “Aí achei a Cassandra, aí a Laura criou o selo GLS. Eu comprei a coleção inteira. Eu ficava de olho. Cada vez que saía um livro, eu comprava e lia”, admite, ao emendar já com a voz embargada: “Os livros me salvaram, me ajudaram a compreender quem eu sou. Eu fico emocionada quando eu falo isso. E desde então eu não parei”.

Laura Bacellar, por sua vez, descreve sua transformação de leitora a editora por outras vias: “Eu resolvi ser editora porque pra mim os livros fizeram diferença. Fizeram a diferença”, e emenda “Pra mim fazia diferença [os livros] e, especialmente, quando eu comecei a ver que eu pertencia a uma minoria, que eu percebi que tava rolando um lance lá de atração por outras mulheres, os livros fizeram toda a diferença”. A editora salienta que sua decisão pela profissão foi confirmada em uma ida à Inglaterra nos anos de 1979 e 1980. Tendo permanecido lá por um ano, pontuava a descoberta e frequência a uma livraria em especial como acontecimento-chave: “Eu ia muito a Londres e descobri a primeira livraria gay do mundo, a *Gays in Word*, que ela chama. E eu comecei a comprar livros e ler e aqueles livros me ajudaram muito”.

A relevância dessa descoberta me era apontada por ela em perspectiva comparada. “Porque aqui no Brasil não tinha porra nenhuma”, afirmava de modo enfático. Em seguida emendava que os únicos textos sobre homossexualidade em português eram os da Cassandra Rios. Fora isso, Laura me contava só haver, “aquele pique pesado, apelativo e tal, e coisas médicas”. A editora salienta também que a homossexualidade no país era tida e tratada como desvio psicológico, doença a ser tratada: “Então eu só tinha tido essa informação. Na Inglaterra eu encontrei esse bando de livros e a leitura foi me ajudando, mudou a minha vida, porque eu fui uma pessoa e voltei outra”.

Ainda sobre o período vivido na Europa, recorda-se de um livro em especial, intitulado *Os gays e lésbicas ao longo da história*: “Aí eu

descobri que eu era parte de uma linhagem antiga, eu e Safo”, finaliza, ao emitir uma de suas longas gargalhadas. Visto se tratar de nosso primeiro encontro, nossa conversa era pontuada por inúmeras de suas gargalhadas e pela minha incerteza acerca de como traduzi-las dentro do nosso contexto. “Em inglês já havia bastante informação. Em português não tinha nada, nada, nada”, resumia, enfatizando o gosto pela descoberta. Depois, Laura conta-me que a proximidade com os proprietários da livraria inglesa lhe permitiu o acesso aos livros, que ela ia devorando, comprando e revendendo para comprar outros. Afirma ter sido este o fator que lhe deu certeza do que desejaria fazer da vida. “Eu acho que os livros mudam a vida das pessoas”, pontua a empresária ao oscilar o tom de voz, diminuir o ritmo, e prosseguir: “Já várias vezes me ajudaram. Nessa e em outras instâncias, quando tive grandes problemas, grandes estresses, grandes pressões, depressão”. Demonstrando um semblante mais reflexivo, conclui a assertiva feita: “Pra mim não é *prozac*, não é nada, pra mim é o livro, entendeu?! Ler um livro ajuda”.

Se havia muito pouco escrito sobre homossexualidade no Brasil, como narram as editoras, o episódio na Bienal do Livro do Rio de Janeiro marca uma mudança. Embora as empresas editoriais exclusivamente criadas para a publicação de *livros de literatura LGBT* tivessem cerrado as suas portas quando eu as pesquisava, entre 2013 e 2016, todas as demais editoras participantes do evento reagiram à censura. Em resposta à tentativa de proibição da venda do livro *Vingadores, a Cruzada das Crianças* pelo prefeito da cidade do Rio de Janeiro, Marcelo Crivella (PRB), editores e empresas editoriais organizaram e expuseram nos dias subsequentes nichos compostos pelo que cada um deles classificou enquanto obras LGBTs presentes em seus catálogos. Mais uma vez, se a censura incidia sobre os livros, as editoras reagiam mostrando serem eles mesmos o caminho.

Tenho aprendido e me transformado de muitos modos. Cada novo encontro e partilha é um “aprender a aprender”. Poderia, ao fim, congregiar uma série de momentos ao longo desses já muitos anos em que percebi a cristalização dessas assertivas. Mas quis trazer para cá, hoje, com todos os riscos de fugir muito de algo mais ou menos antevisto, uma perspectiva para pensar nosso estar no mundo e meus caminhos à margem do chamado universo *mainstream*. Estar em lançamentos de livros, feiras, livrarias, saraus, ateliês, oficinas gráficas,

bibliotecas, boates, igrejas e afins aprendendo sobre as relações estabelecidas entre humanos e impressos, procurando trazer todas essas coisas de volta à vida.

Referências bibliográficas:

ARAUJO, Nathanael; SORÁ, Gustavo. “Um amor, um amor pelos livros que me fez pegar o risco”: diálogos com o antropólogo Gustavo Sorá. *PROA: Revista de Antropologia e Arte*, v. 9, p. 253-276, 2019.

BOURDIEU, Pierre. *As regras da arte: Gênese e estrutura do campoliterário*. São Paulo: Companhia das Letras, 1996.

CALVINO, Ítalo. *Mundo escrito e mundo não escrito*. Artigos, conferências e entrevistas. São Paulo: Companhia das Letras, 2015.

DARNTON, Robert. *O Beijo de Lamourette: mídia, cultura e revolução*. São Paulo: Companhia das Letras, 1990.

GALEANO, Eduardo. *El libro de los abrazos*. Madri: Siglo XXI, 1993.

GOODY, Jack. *The Domestication of the Savage Mind*. Cambridge: Cambridge University Press, 1977.

GOODY, Jack. *The Logic of Writing and the Organisation of Society*. Cambridge: Cambridge University Press, 1986.

INGOLD, Tim. *Estar vivo: ensaios sobre movimento, conhecimento e descrição*. Petrópolis: Vozes, 2015.

INGOLD, Tim. Antropologia versus etnografia. *Cadernos de Campo*, São Paulo, n. 26, v.1, 2017, p. 222-228.

PONTES, Heloisa. “Retratos do Brasil: editoras, editores e coleções Brasileira nas décadas de 30, 40 e 50”. In: MICELI, S. (Org.). *História das Ciências Sociais no Brasil*. São Paulo: Vértice/IDESP, 1989, v. I, p. 359-409.

PONTES, Heloisa. Retratos do Brasil: Um estudo dos editores, das editoras e das “Coleções Brasilianas”, nas décadas de 1930, 40 e 50. *BIB*, Rio de Janeiro, n. 26, 1988, p. 56-89.

PONTES, Heloisa. Brasil com Z. *Revista: Estudos Históricos*, Rio de Janeiro, v. 3, n. 5, 1990, p. 45-65.

PONTES, Heloisa André; MASSI, Fernanda Peixoto. *Guia bibliográfico dos brasilianistas: obras e autores editados no Brasil entre 1930 e 1988*. São Paulo: Sumaré; FAPESP, 1992.

SORÁ, Gustavo. *Brasilianas: José Olympio e a gênese do mercado editorial brasileiro*. São Paulo: EDUSP, 2010.

UNDEPENDINGT

SOBRE AS ORGANIZADORAS, AUTORAS E AUTORES

Alejandra Torres Torres é docente de Literatura Uruguiaia na Universidad de la República (UdelaR) e professora de literatura e de espanhol do Conselho de Formação em Educação (CFE) do Uruguai. Mestre em Literatura Latino-Americana e doutoranda em Letras pela UdelaR. Desde 2007, pesquisa os processos editoriais no Uruguai, especialmente os selos editoriais que surgiram nos anos 1970, a incidência da imigração galega no campo editorial dos anos 1920 ao final dos anos 1950 e a edição de mulheres. E-mail: gabanas@gmail.com

Alice Bicalho de Oliveira é mestre e doutoranda em Estudos Literários pela Universidade Federal de Minas Gerais (UFMG). Foi professora substituta na graduação dessa instituição, na formação em Edição, entre 2016 e 2017. Iniciou sua formação como pesquisadora (PIBIC/CNPq) em projetos de produção de livros literários com populações indígenas. Atua no mercado editorial desde 2006, tendo passado por editoras como Civilização Brasileira, Paz e Terra, José Olympio e RHJ. É uma das fundadoras da Curva editorial. E-mail: alicebicalhodout@gmail.com

Amanda Ribeiro Barbosa é mestranda em Estudos de Linguagens pelo Centro Federal de Educação Tecnológica de Minas Gerais (CEFET-MG), graduada em Pedagogia pela Universidade do Estado de Minas Gerais (UEMG) e professora da rede particular de ensino. E-mail: arb.uemg@gmail.com

Ana Elisa Ribeiro é professora titular do Departamento de Linguagem e Tecnologia do CEFET-MG, onde atua no Programa de Pós-Graduação em Estudos de Linguagens, no bacharelado em Letras e no ensino médio. É doutora em Estudos Linguísticos pela UFMG. Tem vários artigos e livros publicados na área de edição, entre eles *O ar de uma teimosia – Trilhas da publicação em Clarice Lispector, Lúcia Machado de Almeida e Henriqueta Lisboa* (Rio de Janeiro: Macabéa, 2020). E-mail: anadigitalpro@gmail.com

Ana Paula da Costa é mestranda em Estudos de Linguagens e bacharel em Letras pelo CEFET-MG. Pesquisa pequenas editoras, edição e poesia. Publicou o livro *Perfume atrás da orelha*, pelo selo Alma de Gato, da editora Scriptum (2019), e participou de duas antologias editadas pela Página Editora em parceria com o coletivo Mulherio das Letras (2020). Seus poemas e ensaios têm sido publicados em revistas eletrônicas, como *Literatura.BR*, *Ruído Manifesto*, *Habitat* e *Mallarmagens*. E-mail: anpaco@gmail.com

Arthur Matheus Rosa Santos é graduando em Letras – Tecnologias de Edição no Centro Federal de Educação Tecnológica de Minas Gerais (CEFET-MG). É integrante do Grupo de Pesquisa Comunica (UFSCar/CEFET-MG) E-mail: arthurm.r.santos@hotmail.com

Cândida Emília Borges Lemos é diretora da Sutra Comunicação e Consultoria. Doutora em História (Universidade do Porto/Portugal), mestre em Ciência Política (UFMG), bacharel em Jornalismo (PUC Minas). Pesquisadora sobre história do Jornalismo e sobre a comunicação e o Jornalismo. Embaixadora da Universidade do Porto em Minas Gerais. E-mail: candidaemiliabl@gmail.com

Fabiane Cristine Rodrigues é mestra em Estudos de Linguagens pelo Centro Federal de Educação Tecnológica de Minas Gerais (CEFET-MG), onde concluiu a Graduação em Letras – Tecnologias de Edição e obteve licenciatura em Língua Portuguesa. E-mail: fabby-ane@hotmail.com

Flávia Denise de Magalhães é doutoranda no Programa de Pós-Graduação em Estudos Literários da UFMG, onde pesquisa edição. É mestra em Estudos de Linguagens pelo CEFET-MG (2018), formada em Comunicação Social – Jornalismo pela PUC Minas (2008) e concluiu curso em Publishing na New York University (2010). Também é idealizadora e editora da revista *Chama*, de Belo Horizonte. E-mail: flavia.denise@gmail.com

Gabriela Costa Limão é mestranda em Antropologia no Programa de Pós-Graduação em Antropologia Social da Universidade Estadual de Campinas (Unicamp), orientada pela Profa. Dra. Heloisa Pontes. De-

envolve uma pesquisa sobre a Editora Corrupio com financiamento da Fapesp e é integrante do Ateliê de Pesquisa Simbólica e Antropologia (APSA). Na graduação, sob orientação da Profa. Dra. Suely Kofes, realizou sua Iniciação Científica, também com apoio da Fapesp, a respeito das trajetórias das editoras Companhia das Letras e Lote 42. E-mail: gabrielacostalimao@gmail.com

Isabela Cristina Silva Mesquita é psicóloga e psicanalista formada pela UFMG. Também tem atuado no ensino de inglês como língua estrangeira. Atualmente faz graduação em Letras, com formação em Tecnologias de Edição pelo CEFET-MG, onde tem participado de projetos de pesquisa sobre quilombos editoriais e literatura afro-brasileira. E-mail: isabelameska@gmail.com

João Varella é fundador da editora Lote 42 e das livrarias Sala Tatuí, Banca Tatuí e Livraria Gráfica. Escreveu os livros *Videogame, a Evolução da Arte, 42 Haicais e 7 Ilustrações, A Agenda e Curitiba: Diálogos Urbanos*. Jornalista, faz colaborações a veículos como Start/UOL, *Folha de S. Paulo* e *Elástica*. Apresentou o documentário *12 Moedas*, lançado pela HBO em 2020. Nasceu em Guaíba (RS) e mora em São Paulo. E-mail: joao@lote42.com.br

José de Souza Muniz Jr. é professor do Departamento de Linguagem e Tecnologia do CEFET-MG, onde atua no Bacharelado em Letras/Tecnologias de Edição. É doutor em Sociologia, mestre em Ciências da Comunicação e graduado em Comunicação Social/Editoração pela Universidade de São Paulo (USP). Colidera o Grupo de Pesquisa Comunica (UFSCar/CEFET-MG) e é pesquisador do Programa de Estudios del Libro y la Edición (IDES, Argentina). E-mail: jmunizjr@cefetmg.br

Laura Conrado Dias de Oliveira é escritora, jornalista e aluna do mestrado em Estudos de Linguagens no CEFET-MG, Fapemig, pós-graduada em Educação, Criatividade e Tecnologia. E-mail: laura@lauraconrado.com.br

Leonardo David de Moraes é doutorando em Estudos de Linguagens pelo CEFET-MG. É mestre pela mesma instituição e graduado em Letras (Língua Portuguesa, Língua Espanhola e suas Literaturas) pelo

Centro Universitário de Belo Horizonte (UNI-BH). Seus interesses de investigação incluem, atualmente, os estudos sobre os processos de edição, a poesia de língua portuguesa moderna e contemporânea, as relações entre a literatura e outras artes e mídias, as tecnopoéticas e os estudos culturais. E-mail: leodemorais@gmail.com

Leonardo Guedes Marrero é professor de história formado pelo Instituto de Profesores Artigas e mestre em Ciências Humanas pela Universidad de la República (UdelaR). É docente efetivo de História Uruguiaia e Americana e de Historiografia no Departamento Nacional de História do Conselho de Formação em Educação (CFE) do Uruguai. Atualmente, é o diretor acadêmico do Grupo de Estudios sobre Migración y Frontera (GEMFA) do Departamento Nacional de História. E-mail: leonardo.guedes@cfedu.edu.uy

Letícia Santana Gomes é doutoranda e mestra em Estudos de Linguagens pelo CEFET-MG, onde também se bacharelou em Letras (Tecnologias de Edição). É integrante do Piim (Pesquisas Interdisciplinares em Informação Multimídia) e do Grupo de Pesquisas Narrar-se. Desenvolve pesquisas em Análise do Discurso, com ênfase em Narrativas de Vida. Atualmente, é integrante da Coletiva Virgínia, que reúne mulheres profissionais do mercado editorial brasileiro. E-mail: leticiasantanag@gmail.com

Lorrany Mota de Almeida é graduanda em Letras – Tecnologias de Edição e coorganizadora do projeto “Saúde Mental, gênero, racismo e o ambiente acadêmico” no CEFET-MG. Participa do grupo Mulheres na Edição, do CEFET-MG. Foi monitora da LED (editora-laboratório do CEFET-MG) e estagiária na Editora Luas. Atualmente, é estagiária na Mazza Edições. E-mail: lorranymda@gmail.com

Lucas Piter Alves Costa é doutor em Estudos Linguísticos pela Universidade Federal de Minas Gerais e atualmente realiza estágio pós-doutoral pela CAPES/PNPD na mesma instituição. Mestre e Licenciado em Letras pela Universidade Federal de Viçosa. Tem atuado em pesquisas em Análise do Discurso, tendo como tema principal o campo quadrinístico. Também tem interesse nos temas: narratologia, campo literário, traduções intersemióticas, autorialidades, subjetivação, corporeidades, anarquismo. E-mail: alvescosta.lp@gmail.com

Nathanael Araujo é doutorando em Antropologia Social pela Universidade Estadual de Campinas (Unicamp), mestre em Ciências Sociais pela Universidade Federal Rural do Rio de Janeiro (UFRRJ) e licenciado em Ciências Sociais pela Universidade Federal Fluminense (UFF). Tem experiência nas áreas de Antropologia e Sociologia, atuando principalmente nos seguintes temas: educação, mercado editorial, mercado de arte, livros, literaturas, etnografias de trajetórias intelectuais e estudos de gênero e sexualidades. E-mail: n164089@dac.unicamp.br

Priscila Couto Ilha é graduanda em Letras – Tecnologias de Edição no Centro Federal de Educação Tecnológica de Minas Gerais (CEFET-MG). É integrante do Grupo de Pesquisa Comunica (UFSCar/CEFET-MG). E-mail: priscilacoutoilha@gmail.com

Raphael Resende Duarte é licenciado em História pelo Centro Universitário de Araras (2020) e bacharel em jornalismo com ênfase em multimídia pelo Centro Universitário UNA (2018). Pesquisador de História da Mídia, com ênfase no período da ditadura militar (1964-1985) e de análise do discurso político-midiático, com ênfase na teoria semiolinguística do discurso. Integra o grupo de estudos em História e Mídia da PUCRS e atua como jornalista freelancer nas áreas de produção editorial e planejamento digital. E-mail: raphaelrduarte@hotmail.com

Rayana Andrade Mendes Dutra é graduanda em Letras – Tecnologias de Edição no Centro Federal de Educação Tecnológica de Minas Gerais (CEFET-MG). É integrante do Grupo de Pesquisa Comunica (UFSCar/CEFET-MG). E-mail: rayanaandrade@yahoo.com.br

Renata Moreira possui doutorado em Estudos Literários pela Universidade Federal de Minas Gerais, com tese sobre o ensaísmo de Paulo Leminski (2011). Atualmente, é docente e pesquisadora do Programa de Pós-Graduação em Estudos de Linguagens (Linha 4 - Edição, Linguagem e Tecnologia); do Bacharelado em Letras – Tecnologias de Edição e do ensino médio do Centro Federal de Educação Tecnológica de Minas Gerais. Pesquisadora do grupo Mulheres na Edição (CEFET-MG) e do Grupo de Estudos e Pesquisas sobre Cultura Escrita (UFMG). Tem experiência na área de Letras, com ênfase em Literatura e Edição. E-mail: natamoreira@gmail.com

Ricardo Quaresma Chaves é bacharel em Comunicação Social e licenciado em Letras e mestrando no Programa de Pós-graduação em Estudos de Linguagens do CEFET-MG, na linha de pesquisa em Edição, Linguagens e Tecnologia. E-mail: ricardocquaresma@gmail.com

Roberta De Bon Silva Mesquita é advogada, graduada pela PUC-MG. Sua área de atuação é direito tributário e direito autoral. Também atuou como professora de inglês como língua estrangeira. Atualmente faz graduação em Letras, com formação em Tecnologias de Edição, no CEFET-MG, onde tem participado de projetos de pesquisa sobre quilibros editoriais e literatura afro-brasileira. E-mail: roberta.direito@yahoo.com.br

Samara Mirian Coutinho é bacharel em Letras – Tecnologias de Edição pelo Centro Federal de Educação Tecnológica de Minas Gerais. É mestre pelo Programa de Pós-Graduação em Estudos de Linguagens do CEFET-MG, na linha de pesquisa em Edição, Linguagens e Tecnologia, com pesquisa acerca da edição independente e do mercado editorial. E-mail: samaramirian88@gmail.com

Thyana Hacla é estudante do mestrado em Estudos de Linguagens no Centro Federal de Educação Tecnológica de Minas Gerais (CEFET-MG) e bacharel em Artes Visuais pela Universidade Federal de Minas Gerais (UFMG). Cofundadora do coletivo de experimentação gráfica PHONTE88. Atua como artista visual, editora e escritora. E-mail: thyanahacla@gmail.com

Vívian Stefanne Soares Silva é pesquisadora e professora. Mestre pelo Programa de Pós-Graduação em Estudos de Linguagens do CEFET-MG, na linha de pesquisa Edição, Linguagens e Tecnologia. É bacharel em Letras - Tecnologias de Edição pela mesma instituição. Desenvolve pesquisas nas áreas de literatura infantil, mercado editorial e representação negra. E-mail: vivianstefanne@gmail.com

William Ferreira Matos é tecnólogo em Design Gráfico pelo UNI-BH – Centro Universitário de Belo Horizonte (2012) e bacharel em Letras pelo CEFET-MG (2018). Concluiu o mestrado em Estudos de Linguagens pelo CEFET-MG com bolsa CAPES. E-mail: wferreira.lettras2014@gmail.com

UNDEPENDINGT

**Centro Federal de Educação Tecnológica de Minas Gerais
(CEFET-MG)**

Diretor-Geral

Prof. Flávio Antônio dos Santos

Vice-Diretora

Prof^ª. Maria Celeste Monteiro de Souza Costa

Chefe de Gabinete

Prof^ª. Carla Simone Chamon

Diretor de Educação Profissional e Tecnológica

Prof. Sérgio Roberto Gomide Filho

Diretora de Graduação

Prof^ª. Danielle Marra de Freitas Silva Azevedo

Diretor de Pesquisa e Pós-Graduação

Prof. Conrado de Souza Rodrigues

Diretor de Planejamento e Gestão

Prof. Moacir Felizardo de França Filho

Diretor de Extensão e Desenvolvimento Comunitário

Prof. Flávio Luis Cardeal Pádua

Diretor de Governança e Desenvolvimento Institucional

Prof. Henrique Elias Borges

Diretor de Tecnologia da Informação

Prof. Gray Faria Moita

Bacharelado em Letras - Tecnologias de Edição

Coordenadora

Prof^ª. Joelma Rezende Xavier

Coordenador Adjunto

Prof. José de Souza Muniz Jr.

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

Centro Federal de Educação Tecnológica de Minas Gerais
Av. Amazonas, 5.253, Nova Suíça
Campus I, sala 344
Belo Horizonte, MG, Brasil, CEP 30.421-169
Telefone: +55 (31) 3319-7140

Coordenador

Prof. Dr. José de Souza Muniz Jr.

Vice-coordenador

Prof. Dr. Luiz Henrique Silva de Oliveira

Comissão Editorial

Prof^ª. Dr^ª. Ana Elisa Ribeiro

Prof^ª. Dr^ª. Elaine Amélia Martins

Prof. Dr. José de Souza Muniz Jr.

Prof. Dr. Luiz Henrique Silva de Oliveira

Prof^ª. Dr^ª. Maria do Rosário Alves Pereira

Prof. Dr. Rogério Silva Barbosa

Prof. Dr. Wagner Moreira

Conselho Editorial

Prof^ª. Dr^ª. Ana Cláudia Gruszynski (UFRGS, Brasil)

Prof^ª. Dr^ª. Andréa Borges Leão (UFC, Brasil)

Prof. Dr. Cleber Araújo Cabral (Uninter, Brasil)

Prof^ª. Dr^ª. Daniela Szpilbarg (CIS-IDES-CONICET, Argentina)

Prof^ª. Dr^ª. Isabel Travancas (UFRJ, Brasil)

Prof^ª. Dr^ª. Luciana Salazar Salgado (UFSCar, Brasil)

Prof. Dr. Luis Alberto Ferreira Brandão Santos (UFMG, Brasil)

Prof^ª. Dr^ª. Marília de Araújo Barcellos (UFSM, Brasil)

Prof. Dr. Mário Alex Rosa (CEFET-MG, Brasil)

Projeto “Cartografias da Edição Independente”

Professor Coordenador

José de Souza Muniz Jr.

Preparação de originais e tradução do espanhol

Marina Pinheiro Azevedo Lages de Araújo

Revisão

Camila Michel Virgílio Teodoro

Rochelle Paula Silva

Revisão final

José de Souza Muniz Jr.

Sheury Portela Meireles

Projeto gráfico e diagramação

Murilo Vale Valente

Ficha catalográfica elaborada pela Biblioteca Universitária

Bibliotecário: Wagner Moreira de Souza – CRB/6-2623

C325 Cartografias da edição independente / Leticia Santana, Renata
Moreira, Samara Coutinho (organizadoras). – Belo Horizonte:
LED, 2021.

345 p.

ISBN: 978-65-87948-03-4

1. Edição. 2. Editoras. II. Título.

CDD: 070.595

Este *ebook* foi feito com as tipografias
BEBAS NEUE e **Minion Pro**. Projeto editorial
concluído por estudantes de **LETRAS** do
CEFET-MG em 2021.