

**UNIVERSIDADE FEDERAL DO RIO GRANDE DO SUL**  
**FACULDADE DE LETRAS**  
**PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM LETRAS**

**LIVROS DO MAL:  
UM PROBLEMA DE HISTÓRIA EDITORIAL**

**Milton Colonetti**

**Prof. Dr. Antônio Marcos Vieira Sanseverino**

Orientador

Dissertação apresentada como requisito parcial para a obtenção do grau de Mestre em Literatura Brasileira, pelo Programa de Pós-Graduação da Faculdade de Letras da Universidade Federal do Rio Grande do Sul.

Porto Alegre, 2010

## **Agradecimentos**

À CAPES e à UFRGS, por possibilitarem que eu cursasse o Mestrado; ao professor Antônio Sanseverino, pela orientação e paciência extrema; ao professor Homero Araújo, pelo modelo de intelectual; aos meus colegas, em especial ao Atílio e ao William; aos meus amigos e amigas, como um todo e a cada um deles, em especial ao Mojo, pela abertura e disponibilidade.

## **Resumo**

Esta dissertação de Mestrado estuda o fenômeno das incubadoras literárias, tomando como exemplo a *Livros do Mal*, a partir dos conceitos de *habitus* e campo literário, provenientes do paradigma teórico de Pierre Bourdieu. A partir destes conceitos, são analisados a série histórica do campo literário brasileiro e o estado contemporâneo do campo, com maior ênfase para a primeira metade da primeira década do século XXI. O objetivo é a especificação das posições e disposições que dão suporte à agência dentro do campo literário contemporâneo.

Palavras-chave: Literatura Brasileira, Campo Literário Contemporâneo, Incubadoras Literárias, Livros do Mal.

## **Abstract**

Based on the concepts of *habitus* and literary field, originated in Pierre Bourdieu's theoretic paradigm, this master's degree thesis studies the phenomenon of literary incubators, and utilizes *Livros do Mal* as example. The historic series and the contemporary status of the literary field are analyzed through these concepts, with greater detail to the first part of the first decade of XXI century. The objective is the specification of the positions and dispositions that function as support for the agency inside the contemporary literary field.

Keywords: Brazilian Literature, Contemporary Literary Field, Literary Incubators, Livros do Mal.

# Sumário

<b>1 Considerações iniciais</b> .....	06
1.1 Preliminares do jogo.....	06
1.2 Do problema ao sistema .....	07
1.3 A matéria da questão.....	10
1.4 Campos, habitus e capitais .....	11
1.5 Incubadora: para além da pequena independência .....	13
1.6 O valor do objeto.....	15
1.7 Estrutura da dissertação .....	20
<b>2 Panorama histórico do campo literário brasileiro</b> .....	21
2.1 Tardio e anômalo.....	21
2.2 Gênese e estrutura.....	23
2.3 O século do jornal.....	25
2.4 O ciclo de 30: expansão e profissionalização.....	35
<b>3 Livros do Mal</b> .....	47
3.1 O advento da Internet.....	49
3.2 CardosOnline.....	51
3.3 “leia o novo. é trimmassa.” .....	54
3.4 Agentes do Mal.....	61
3.5 Obras do Mal.....	69
3.6 Posição do Mal.....	83
3.7 Sinetes do Mal.....	94
3.8 Oclusões Críticas.....	97
<b>4 Considerações finais</b> .....	109
<b>Referências</b> .....	112
<b>Anexo I – O Pinto</b> .....	114
<b>Anexo II – Capas das edições</b> .....	115
<b>Anexo III – Mapa dos pontos de distribuição e publicação de críticas</b> ....	117
<b>Anexo IV – Curva de Gauss com distribuição normal</b> .....	118

# 1 Considerações iniciais

Ao tomar como objeto geral a especificidade da literatura brasileira produzida na primeira década do século XXI, ponderei sobre qual seria o modo mais adequado de abordar a questão.

## 1.1 Preliminares do jogo

As estruturas analíticas disponíveis em meu horizonte disciplinar poderiam ser agrupadas, rasteiramente, em três grandes tendências: *imanes*, *transcendentes* e *dialéticas*. Das imanes participam os jogos teóricos centrados na textualidade do literário, que analisam as estratégias linguísticas e estilísticas ativadas na produção da forma, enfatizando suas relações internas e autorreferentes. Transcendentes são os jogos teóricos centrados na contextualidade do literário, responsáveis pela análise das estratégias retóricas e discursivas em ação no texto, e que enfatizam os temas e imagens, constitutivas da forma produzida, em sua relação com o contexto sócio-histórico de produção e de recepção. Por fim, dialéticos são os jogos teóricos que têm como centro analítico a relação interdependente entre textualidade e contextualidade, enfatizando a tensão constituída, na produção e na recepção, pela presença ou ausência de uma forma, e da textualidade que lhe confere existência, em um contexto sócio-histórico. Durante meu curso de mestrado, entrei em contato com uma terceira tendência, que de certa maneira estava presente, mas não em evidência, e que poderíamos chamar de *materialista*.

Talvez não seja adequado considerar o *materialismo* como uma tendência em si, uma vez que as três tendências referidas poderiam ser “declinadas”, com maior ou menor propriedade, no modo materialista. Por *modo materialista* de análise entendo aqueles jogos teóricos que levam em consideração as *condições materiais objetivas* da produção e da recepção dos produtos culturais. Tais condições materiais incluem as informações sócio-biográficas referentes aos autores, o estágio de desenvolvimento dos empreendimentos produtores de mercadorias culturais e as condições políticas, econômicas e sociais de que participam os agentes que autoram, fabricam e consomem tais mercadorias. Estas condições possuem, além do mais, um vetor *temporal*, o que equivale dizer que estão imersas no *dever intra-histórico* e, portanto, são o produto de uma série contínua de transformações, transformações estas que imprimem sua marca na forma do objeto elencado para análise.

Em relação ao objeto geral por mim eleito, pude perceber, no primeiro momento, que uma estrutura analítica imanente não poderia dar conta, por si só, da especificação das características da literatura brasileira dos anos 00 do século XXI. Caso elencasse como objeto focal uma única obra ou um único autor, sem estabelecer paralelos comparativos com autores precursores ou contemporâneos, ficaria restrito a conclusões que, imagino, exaltariam qualidades e peculiaridades estéticas de acordo com minhas inclinações de gosto, além das qualidades e peculiaridades legitimadas pela teoria interpretativa escolhida como referência. Por outro lado, uma abordagem transcendente, mesmo que focalizada em uma única obra, tornaria possível a exposição de algumas características discursivas e imagéticas em atividade na amostragem selecionada, que poderiam ser ou não ser características gerais da literatura brasileira do período delimitado. Assim, as conclusões estariam, suponho, centradas na especificidade da relação entre o objeto focal e seu contexto sócio-histórico contemporâneo, tornando dificultoso o processo analítico que pretendesse abarcar os aspectos gerais do período, pois se faria necessário uma análise relativamente exaustiva das produções deste período, com o intuito de determinar o peso e a hierarquia das características específicas no contexto geral. Da mesma maneira, uma análise dialética exporia a relação entre objeto e contexto, com o ganho de permitir, se bem encaminhada, entrever as mediações performadas pelo produtor em seu exercício criativo e, a partir daí, identificar os pressupostos que coordenam, não a visão de mundo em evidência na obra ou no contexto, mas, a visão de mundo que integra, via de regra em um todo contraditório, texto e contexto.

## *1.2 Do problema ao sistema*

Devido a esta característica totalizante das conclusões possibilitadas pela estrutura analítica dialética, decidi por investir nesta via. O primeiro passo consistiu na familiarização com a produção crítica acadêmica brasileira que se enquadra nesta estratégia. Para isso, o ambiente de discussões que encontrei no PPG de Literatura Brasileira da UFRGS foi de inestimável valia, uma vez que grande parte dos professores e uma parcela considerável dos mestrandos tem como objeto (por vezes de estima, por vezes de trabalho, na maior parte dos casos ambos) a obra machadiana. Tal circunstância, conjugada com a formação e inclinação dos professores<sup>1</sup>, tornou a obra

---

<sup>1</sup> Aos bois, os nomes: prof. Dr. Antônio Marcos Vieira Sanseverino (lukacsiano); prof. Dr. Homero Araújo (schwarziano); prof. Dr. Luis Augusto Fischer (candidiano). Os adjetivos em parêntesis são *half in jest*, pois não passam de conclusões subjetivas baseadas em parciais demonstrações objetivas de

crítica de Roberto Schwarz um dos pontos focais dos cursos regulares e das discussões informais de que participei.

A análise schwarziana, como habilmente explicitado na obra *A passagem do três ao um* de Leopoldo Waizbort, toma como coordenadas heurísticas os pressupostos constituintes do arcabouço teórico do crítico húngaro Grýgory Lukács, marxista militante e, portanto, dialético em suas análises materialistas históricas. A dialética histórica de Schwarz se faz presente em obras como *Um mestre na periferia do capitalismo* e *Ao vencedor as batatas*, referências nos estudos machadianos. O mesmo é válido para o *mestre-açu* de Roberto Schwarz, o crítico Antonio Candido.

A obra de Candido, de escopo mais abrangente<sup>2</sup> do que a de Schwarz, põe maior ênfase nos aspectos sociais que circundam – e pelos quais circulam – produtores, produtos e consumidores. Este é o tripé que serve de estrutura ao conceito operativo nomeado por Candido como *sistema literário*. A ideia da literatura como sistema é bem diversa daquela professada pelos partidários da literatura como comunicação. Na segunda estão presentes os mesmos elementos da primeira: a obra, o autor, o público. Entretanto, cada um deles é um centro individual de solipsismo, sendo que o encontro de um elemento com outro é único e individualizado, nos quais ou se é indiferente e superficial ou se estabelece uma situação de cumplicidade que permite a comunicação íntima<sup>3</sup>. Em um sistema, diversamente, não há entes distintos interagindo acidentalmente, mas partes com funções específicas agindo mútua e concomitantemente umas sobre as outras. Assim, cada um dos elementos não é mais um todo, pois o todo, o sistema, só existe enquanto durar a dinâmica entre as partes, sem que haja falta de qualquer uma.

---

partidarismo. Além do mais, não pretendem resumir ou simplificar o trabalho desenvolvido por cada um deles. De qualquer modo, foi sob a influência – benéfica, ativa e inquietante – destes três professores que vicejaram minhas elucubrações dialéticas e materialistas. Cabe aqui a ressalva de praxe: a eles, os méritos; a mim, as falhas.

<sup>2</sup> A amplitude pantagruélica de A.C. é praticamente exaustiva em relação à literatura brasileira. Para manter o equilíbrio comparativo, digamos que a qualidade superlativa de Schwarz é proceder a uma análise *exaustivamente minuciosa*.

<sup>3</sup> Tal ideia foi forjada durante as conturbadas renegociações da posição do escritor que se realizaram durante a revolução industrial e burguesa do período que abrange os séculos XVII-XIX, primeiramente na Europa (o par Inglaterra-França é a pedra de toque rotineira). Com a massificação do público, a industrialização da prensa e a produção em massa de produtos escritos (livros, jornais, panfletos, revistas) o escritor perde o contato *caseiro* e *dengoso* que mantinha com seu público, formado por leitores empíricos participantes de seu círculo social íntimo e por um leitor virtual que pode ser considerado como o equivalente social de um conhecido de vista. Ao se dirigir à massa de mil rostos cujo nome é multidão, o escritor teme assumir a posição de *incomunicado*. Para resgatar o contato perdido, ele recobre a obra com um discurso que visa fixar nela seu desejo de cumplicidade. O trauma da *perda da comunicação* é pano para a carapuça identitária que vem de par com a *literatura comunicativa*.



Em seu artigo “O escritor e o público”, Candido define desdobradamente o conceito operativo *sistema literário*. Conforme o texto (CANDIDO, 1967, p.83-89), o escritor não seria apenas “um *indivíduo* capaz de exprimir a sua originalidade”, estando imerso no contexto social que lhe confere sentido e existência, e aí desempenhando um *papel social* pré-existente. Ao assumir tal papel, o escritor se instaura em uma *posição* definida por sua relação com o grupo profissional afim, e “certas expectativas” por parte dos leitores. O panorama aí posto complica-se “pela ação que a obra realizada exerce tanto sobre o público” quanto sobre o autor, pois a obra “esculpe na sociedade as suas esferas de influência, cria seu público, modificando o comportamento dos grupos e definindo as relações entre os homens”. A partir de tais considerações, afirma o crítico que

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

(CANDIDO, 1967, p. 86-87)

A definição segue com a especificação das características do autor, da obra e do público. Para o crítico, o autor depende da “posição social do escritor”, que por sua vez, depende tanto da “noção desenvolvida pelos escritores de constituírem segmento especial da sociedade” quanto do “conceito social que os grupos elaboram” em relação aos escritores. A configuração dos fatores segue a fórmula “unidos e combinados”, no qual cada parte depende e determina umas às outras: “Se a obra é mediadora entre o autor e o público, este é mediador entre o autor e a obra, na medida em que o autor só adquire plena consciência da obra quando ela lhe é *mostrada* através da reação de terceiros” (CANDIDO, 1967, p. 88). O público, por sua vez, é tanto uma “coleção inorgânica de indivíduos, cujo denominador comum é o interesse por um fato” constituindo uma *massa abstrata*, quanto “agrupamentos menores, mais coesos [...] como são os círculos de leitores e amadores entre os quais se recrutam quase sempre as elites, que pesarão mais diretamente na orientação do autor”. Ademais, “um público se configura pela existência e natureza dos meios de comunicação, pela formação de uma opinião literária e a diferenciação de setores mais restritos que tendem à liderança do gosto” (idem, p. 89).

Literatura como um sistema triádico. Ao me familiarizar com esta ideia, percebi que seria possível abarcar o objeto caso fosse focalizado o funcionamento

específico do sistema literário da década de 00, mapeando as mediações e relações estabelecidas entre obras, autores e públicos. Neste ponto, surgiu outra questão importante na definição do objeto focal: quais obras, quais autores, quais públicos? Comecei por excluir toda a literatura produzida por escritores consagrados antes do início da década, pois tais escritores trariam consigo discursos e práticas estabelecidos na conjuntura específica que permitiu sua consagração, o que faria com que a percepção do período pretendido fosse em parte bloqueada. O segundo passo consistiu em procurar um nexos que congregasse os escritores.

### 1.3 A matéria da questão

Participo de um círculo social no qual as relações são fortemente mediadas por produtos culturais, sejam estes filmes, músicas, artes plásticas, revistas ou livros. Neste círculo travei conhecimento com um grupo de produtores, a maioria pertencente ao curso de graduação em Jornalismo da FABICO, que ao final da década de 90 criou e manteve uma publicação semanal distribuída por e-mail intitulada *CardosOnline* (COL). Três dos *COLunistas* acabaram por montar uma editora que desenvolveu suas atividades nos primeiros anos da década de 00, e obteve um considerável sucesso em sua inserção no contexto cultural, tanto municipal quanto regional e nacional.

A editora *Livros do Mal* parecia reunir em si as características necessárias à abordagem do problema: escritores publicando em 00, obras de ressonância e, portanto, um público ativamente engajado em sua recepção. Dada a dinâmica específica desta editora, surgiu uma complicação extra na focalização de meu objeto. A ação dos escritores tornados editores não poderia deixar de levar em consideração a própria estrutura editorial por eles montada. Os discursos, práticas e produtos gerados estavam todos imersos em um sistema simbólico coerente, que atribuía uma identidade específica e marcante ao empreendimento. Ou seja, o nexos de coerência era a característica mais *material* da literatura, os processos editoriais que formatam tanto objetivamente quanto subjetivamente os produtos gerados.

O sistema triádico candidiano, entretanto, não atribui um papel distinto às editoras, que participam do sistema congregadas ao polo *público*, sendo apenas um dos elementos que configuram esse polo, reconhecido como “os instrumentos de divulgação”, relevantes, mas não estruturantes. Caso desejasse utilizar a noção de sistema literário, precisaria primeiro proceder ao desdobramento do polo *público* e a consequente criação de um quarto polo, que contemplasse as *editoras*. Neste estágio, já obtivera familiaridade com a obra *Intelectuais à brasileira*, de Sergio Miceli, uma

reunião de dois livros e quatro artigos nos quais o autor procede a uma análise sociológica e materialista das interconexões entre os intelectuais, o poder, a política e a comunidade em suas mediações culturais. A obra de Sergio Miceli possui como lastro teórico o trabalho do sociólogo francês Pierre Bourdieu, cujas estruturas conceituais se assemelham àquelas desenvolvidas por Antonio Candido<sup>4</sup>. A incorporação da teoria de Bourdieu, percebi, permitiria transferir o foco do binômio autor-obra para a estrutura editorial, sendo que nesse processo precisaria abandonar o conceito de *sistema literário* candidiano em favor do conceito de *campo literário* bourdiano.

#### 1.4 Campos, *habitus* e capitais

Segundo Bourdieu<sup>5</sup>, um *campo* (seja literário, artístico, político ou do poder) é uma “rede de relações objetivas (de dominação ou de subordinação, de complementaridade ou de antagonismo, etc.)”, estruturado pelas “oposições sincrônicas entre as posições antagonistas (dominante/dominado, consagrado/novato, ortodoxo/herético, velho/jovem, etc.)”. Tais posições são *lugares estruturais* que podem ser ocupados por produtos, grupos ou agentes individuais. No funcionamento de um campo,

Cada posição é objetivamente definida por sua relação objetiva com outras posições ou, em outros termos, pelo sistema das propriedades pertinentes, isto é, eficientes, que permitem situá-la com relação a todas as outras na estrutura da distribuição global das propriedades. Todas as posições dependem, em sua própria existência e nas determinações que impõe aos seus ocupantes, de sua situação atual e potencial na estrutura do campo, ou seja, na estrutura da distribuição das espécies de capitais (ou de poder) cuja posse comanda a obtenção de lucros específicos (como o prestígio literário) postos em jogo no campo. Às diferentes *posições* (que, em um universo tão pouco institucionalizado quanto o campo literário ou artístico, não se deixam apreender senão através das propriedades de seus ocupantes) correspondem *tomadas de posição* homólogas, obras literárias ou artísticas evidentemente, mas também atos e discursos políticos, manifestos ou polémicas, etc. – o que obriga a recusar a alternativa entre a leitura interna da obra e a explicação pelas condições sociais de sua produção ou de seu consumo. [...] O campo literário é um campo de forças a agir sobre todos aqueles que entram nele, e de maneira diferencial segundo a posição que aí ocupam (seja, para tomar pontos muito afastados, a do autor de peças de sucesso ou a do poeta de vanguarda), ao mesmo tempo que um campo de lutas de concorrência que tendem a conservar ou transformar esse campo de forças. E as tomadas de posição que se pode e deve tratar como um “sistema” de oposições pelas necessidades da análise, não são o resultado de uma forma qualquer de

---

<sup>4</sup> Candido publica a maior parte de sua obra antes que Bourdieu tenha entrado em cena. O autor brasileiro, em muitos pontos, precede o autor francês, tanto em seus acertos teóricos quanto nos apartes necessários à inserção do discurso sociológico no meio disciplinar da crítica literária. Em certos momentos, as formulações de Bourdieu são tão próximas às de Candido que temos a impressão de que o autor francês está glosando o autor brasileiro.

<sup>5</sup> BOURDIEU, Pierre. *As regras da arte: gênese e estrutura do campo literário*.

acordo objetivo, mas o produto e a aposta de um conflito permanente. Em outras palavras, o princípio gerador e unificador desse “sistema” é a própria luta.

(BOURDIEU, 1996, p. 262-263)

Como se pode perceber, a estrutura montada por Bourdieu substitui adequadamente o desdobramento do sistema triádico candidiano em uma estrutura quadrática, pois especifica e parametriza os termos em que se dá a interação entre os agentes que participam do campo. Ligado ao conceito de campo, encontramos outro conceito fundamental para a análise de Bourdieu, o de *habitus*.

O *habitus* pretende incidir e explicitar as ações dos agentes no campo, englobando simultaneamente a esfera consciente das tomadas de decisão e a esfera inconsciente que delimita tais tomadas, sem que seja feita uma diferenciação entre o que seja consciente e o que seja inconsciente. Bourdieu afirma que “era preciso revelar e descrever uma atividade cognitiva de construção da realidade social que não é, nem em seus instrumentos, nem em seus passos, a operação puramente intelectual de uma consciência calculadora e raciocinadora” (cf. BOURDIEU, 1996, p. 205).

O *habitus* pode ser tanto um procedimento específico de um campo (como as cerimônias de iniciação) quanto a ação isolada ou modo de ação de um agente (como o uso da concordância nominal ou verbal, o modo de se portar à mesa, os hábitos de consumo cultural, etc.). A partir do *habitus* um agente identifica os pertencimentos afiliativos de outros agentes, e do mesmo modo torna evidente suas afiliações. Aqueles que pretendem adentrar um campo específico precisam possuir o *habitus* do campo, seja por uma aquisição inconsciente devido à posição social em que nasceu ou por uma aquisição consciente posta em curso pela emulação do *habitus* de outros agentes. Ao mesmo tempo, todo campo possui uma posição desprivilegiada que é ocupada por aqueles que pretendem participar do campo, mas não possuem o *habitus* específico. É em relação a esta posição que se constrói a oposição determinante da distinção que classifica e hierarquiza os agentes dentro do campo.

Na constituição do *habitus* participam os diversos *capitais* em jogo nos diversos campos. O capital, como deixa clara a escolha terminológica, é a *moeda de troca* utilizada nas transações entre os agentes. Para um escritor, por exemplo, o *capital simbólico* acumulado diz respeito (entre outras coisas) à sua carreira dentro do campo literário, enquanto o *capital social* dá conta das relações estabelecidas dentro ou fora do campo, sendo seu *capital cultural* constituído (entre outras coisas) pelas referências a autores ou obras que pode mobilizar, seja em suas relações com outros agentes ou na

textualidade de sua obra. Por fim, o *capital econômico* referencia o montante monetário de que dispõe o escritor.

Via de regra, os capitais são conversíveis entre si, sendo que as regras de câmbio são determinadas pela posição do agente no campo e pelo *habitus* específico do campo. Tais operações podem ser exemplificadas da seguinte maneira: um agente pode converter seu *capital cultural* em *capital social* ao se valer deste capital para estabelecer ligações com outros agentes ao demonstrar conhecimento de um autor, obra ou opinião; em um segundo momento, pode se valer do *capital social* adquirido para conquistar uma prebenda ou emprego que garanta algum *capital econômico*; ao acumular *capital econômico*, tal agente exemplar poderia investir em uma formação acadêmica que permitisse acumular mais *capital cultural*, ou realizar uma viagem turística que garantisse um ganho em *capital simbólico*. Quanto ao regramento do câmbio pelo campo, pode-se tomar como exemplo esquemático e simplificado um hipotético autor de um best-seller, que ao acumular grandes quantidades de *capital econômico* arrisca perder, frente a uma parcela das posições legitimadoras do campo, seu *capital simbólico*.

É a partir de tal conjuntura teórica que pretendo desenvolver a análise dos agentes e do empreendimento *Livros do Mal*, procurando determinar qual sua posição no campo, quais os capitais mobilizados e que *habitus* possuem e performam.

### 1.5 Incubadora: para além da pequena independência

Como acima exposto, a análise aqui desenvolvida pretende incidir sobre os grupos relativamente autônomos que acabam por formar uma *pequena editora*. Antes de tudo, é preciso problematizar tal conceituação, que não parece ter a adequação explicativa necessária à análise da estrutura empírica a que se refere.

Acredito que os termos *pequena editora* e *editora independente* não sejam os mais adequados nesta discussão. Tais termos têm sido utilizados de modo intercambiável, tanto nas análises teóricas quanto no discurso crítico e jornalístico, aparecendo por vezes com a chancela autoritativa dos próprios componentes dos grupos a que se referem. Os termos em questão utilizam como lastro a oposição constituída entre os agentes estabelecidos no campo e os agentes recém-chegados que almejam sua inserção no campo, e partem da prerrogativa de que a distinção entre uma posição e outra se baseia no acúmulo e disposição do capital monetário que possibilita sua agência. Deste modo, o adjetivo *pequena* faz referência ao tamanho do aparato empresarial que dá suporte ao empreendimento, enquanto que o adjetivo *independente*

se refere às relações estabelecidas, seja com o campo mercadológico, seja com o campo do poder. Em matéria<sup>6</sup> para *Zero Hora*, a jornalista Patrícia Rocha realiza a seguinte tentativa de definição:

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

A adição do critério de títulos lançados por mês pode ajudar no entendimento relativo do tamanho do empreendimento, entretanto acredito que tais características não são suficientes à especificação do fenômeno, pois há editoras estabelecidas (simbólica e monetariamente) cujo tamanho do aparato empresarial se assemelha, em sua relação com as grandes casas editoriais, ao tamanho das editoras ditas *pequenas*, apresentando igualmente lançamentos esparsos com tiragens tímidas. De modo semelhante, a *independência* referida entra em xeque quando são objetivadas as relações estabelecidas entre as editoras *independentes* e o capital monetário público captado mediante leis de incentivo cultural e, de outro lado, o julgamento do valor simbólico conquistado por tais editoras com o sucesso na circulação de seus produtos no campo mercadológico, o que inclui o estabelecimento de relações funcionais e proveitosas com os agentes disseminadores que atuam no campo, tais como distribuidores, livreiros, críticos e jornalistas<sup>7</sup>.

Ao invés de *pequenez* ou *independência*, o que parece haver é a reunião temporária de autores com interesses literários afins, dispostos a trabalhar conjuntamente na formação de uma estrutura que permita a publicação e divulgação de suas obras com maior agilidade do que a permitida pelos entraves (sociais e formais) do grande mercado editorial, o que configuraria uma espécie de *incubadora literária*.

A ideia que conforma as *incubadoras industriais, tecnológicas e empresariais* criadas por algumas instituições de ensino parece possuir uma melhor adequação explicativa em relação ao fenômeno: um espaço experimental de pequena escala, que auxilia o desenvolvimento inicial de um empreendimento, até o momento

---

<sup>6</sup> *Manual de sobrevivência da pequena editora*. Publicado em 04.11.2008, disponível em <http://zerohora.clicrbs.com.br/zerohora/jsp/default.jsp?uf=1&local=1&newsID=a2280794.htm&section=SEGUNDO%20CADERNO>

<sup>7</sup> O conceito de *independência* possui uma função específica dentro da estratégia assumida pelos grupos, e que será caracterizada mais detidamente no desenvolvimento da análise.

em que haja condições de autonomia. A ressalva é que, no caso dos grupos tomados como objeto (e do grupo tomado como exemplo), a autonomia conseguida ao final do experimento não é a da estrutura empresarial da editora, mas a de alguns escritores que conseguem, por seus méritos formais e sociais, inserir sua produção, primeiro, no campo e, posteriormente, no mercado literário. Ao fim do experimento, a editora ou desaparece ou é fagocitada por uma grande editora, tendo sua identidade mantida na forma de um selo editorial.

Outra característica importante apresentada por uma *incubadora literária* é seu papel de conversor de capital específico: ao investir na criação e manutenção de uma *incubadora*, os participantes demonstram, frente ao campo, sua habilidade no reconhecimento e aceitação das regras do jogo que estruturam o campo literário, colocando em evidência não apenas seus produtos culturais, como também a incorporação e exposição das disposições que conformam o *habitus* específico do campo. Mais do que uma facilitadora e expositora do produto cultural, uma *incubadora* bem sucedida é uma *marca sensível de aptidão*, que demonstra objetivamente a adequada acumulação de capital simbólico exigida à inserção pelas regras que estruturam o campo.

No atual estado do campo literário brasileiro, parece haver indícios que permitem afirmar que a estratégia representada pela criação de uma *incubadora literária* tenha sido incorporada às regras de funcionamento de tal campo, o que torna uma *incubadora* um estágio legítimo do processo de inserção no campo. Se este for o caso, tal incorporação é um *dado novo* apresentado pelo campo literário brasileiro, sendo este dado uma das características que conferiria *especificidade* ao estado contemporâneo do campo.

### 1.6 O valor do objeto

Tendo firmado este *pé conceitual*, é preciso que se estabeleça a validade do objeto. Por que a escolha de editoras e editores (e, por extensão, *incubadoras literárias*) poderia servir como perspectiva privilegiada na análise do campo literário? A resposta a tal questão pode começar com a enunciação do fato de que são os editores e seus empreendimentos que possibilitam tanto a geração dos produtos culturais que servem de base ao funcionamento do campo literário quanto a valoração e distribuição destes produtos. Para que um produto cultural como o livro saia das mãos do escritor e chegue até o público se faz necessário que passe pela instância do editor. Mesmo que o advento da internet tenha modificado levemente esta equação, abolindo em alguns casos o editor

e sublimando a materialidade do produto final, é preciso atentar para o fato de que os *escritores* que se valem da internet como único meio de publicação parecem, salvo engano, não atingir o status de *autor* antes que sejam publicados e lidos no suporte material do livro, mesmo que esta publicação constitua apenas uma reprodução do material disponível online.

As considerações de Chartier podem nos ajudar a compreender tal estado de coisas:

[...] a relação da leitura com um texto depende, é claro, do texto lido, mas depende também do leitor, de suas competências e práticas, e da forma na qual ele encontra o texto lido ou ouvido. Existe aí uma trilogia absolutamente indissociável se nos interessamos pelo processo de produção do sentido. O texto implica significações que cada leitor constrói a partir de seus próprios códigos de leitura, quando ele recebe ou se apropria desse texto de forma determinada.

(CHARTIER, 1998, p. 152)

O sentido *literário* atribuído a um produto cultural parece ainda depender, em grande parte, do suporte material do livro em papel. Tal circunstância explica, em certa medida, por que o status de *autor* só é alcançado quando o escritor tem sua obra impressa e incluída, assim, na comunidade de práticas e produtos que lhe dão sentido e o legitimam como manifestação do *habitus* do campo literário. A compreensão desta circunstância é expressa<sup>8</sup> da seguinte maneira por Daniel Galera, um dos editores da *Livros do Mal*:

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

O processo de geração do produto cultural material que é o livro implica, subjetivamente, o cumprimento das progressivas etapas de legitimação que instituem o status literário, sendo que a legitimação aí intuída será diretamente proporcional ao acabamento do produto final: o quanto mais *profissional* e *respeitável* (segundo as coordenadas heurísticas determinadas pelo estado do campo no momento da produção e no momento da recepção) parecer o produto final, maior será o status literário atribuído ao produto<sup>9</sup>.

<sup>8</sup> Em entrevista ao site Prólogo publicada em outubro de 2001 e disponível em [http://www.ranchocarne.org/ldm/clip\\_prologo.html](http://www.ranchocarne.org/ldm/clip_prologo.html)

<sup>9</sup> Este fenômeno será abordado de modo detalhado no desenvolvimento da análise.



Segundo Chartier (1998, p. 16), o campo literário francês do século XIX possuía uma estrutura de divisão do trabalho claramente delineada, que separava o papel de autores daquele de editores, tipógrafos, distribuidores e livreiros. Esta divisão, fruto da revolução industrial da imprensa, se intensificou durante o século XX graças à ênfase profissionalizante e corporativa exercida desde dentro pela indústria cultural. Entretanto, a revolução digital oferece oportunidades nas quais estes papéis se tornam miscíveis. Ainda segundo Chartier (idem), “um produtor de texto [no mundo eletrônico] pode ser imediatamente o editor, no duplo sentido daquele que dá forma definitiva ao texto e daquele que o difunde diante de um público de leitores”. Há indícios de que as *incubadoras literárias*, algumas vezes motivadas e estruturadas pelo mundo digital, realizem a transposição deste modelo de autor-editor para o campo do mercado editorial, e no processo promovam a reorganização do campo literário, estabelecendo compromissos de estabilidade que atualizam o mercado editorial em relação às novas práticas do campo.

Uma das estratégias que procura assegurar e autorizar a transposição destes autores-editores é a tentativa de emulação formal do livro em sua materialidade, equiparando, pelo projeto gráfico, o produto *amador* da *incubadora literária* com o produto *profissional* das editoras estabelecidas, apostando nesta indiferenciação como um suporte de autorização frente ao campo. Outro efeito identificável desta indiferenciação é a construção de um contínuo perceptivo que capitaliza sobre o investimento publicitário das editoras estabelecidas, no momento em que o valor simbólico ligado ao projeto gráfico – inflacionado pelo investimento massivo nas campanhas de divulgação – migra do produto profissional para o amador.

De acordo com Escarpit (1976, p. 20) “a beleza do livro moderno lhe confere, mesmo quando se trata de volumes deliberadamente funcionais, um valor estético quase literário”. É possível afirmar que, de certo modo, o *habitus* que atribui o status distintivo a um “livro bonito” é inculcado pelos recursos publicitários, que demandam grandes investimentos monetários, inacessíveis aos agentes de uma *incubadora literária*. Em contrapartida, estes se valem do status estabelecido e das técnicas digitais de design e produção gráfica, cada vez mais acessíveis (no sentido monetário), para criar um produto que se assemelhe – e, portanto, comungue do status – aos produtos das editoras estabelecidas. Tais estratégias também seriam parte das características que conferem especificidade ao estado contemporâneo do campo, e se faz necessária uma análise detalhada de tal aspecto.

Ademais, a instância editorial, em geral tida como transparente, na realidade determina muitos dos parâmetros e práticas que conformam o campo literário, como aceitação ou recusa do manuscrito, a remuneração ou oneração do escritor, o número de exemplares, a abrangência da distribuição, as formas de comercialização e o preço do produto final. Para Bourdieu,

Os editores têm também inteira consciência de que o sucesso de um livro depende do lugar de publicação: sabem reconhecer o que é “para eles” e o que não é, e observam que tal livro “que era para eles” foi mal com um outro editor. O ajustamento entre autor e o editor e em seguida entre o livro e o público é, assim, o resultado de uma série de escolhas que fazem, todas, intervir a imagem de marca do editor: é em função dessa imagem que os autores escolhem o editor, que os escolhe em função da ideia que ele próprio tem de sua editora, e os leitores fazem também intervir em sua escolha de um autor a imagem que têm do editor, o que contribui sem dúvida para explicar o fracasso dos livros “deslocados”.

(BOURDIEU, 1996, p. 401, nota 40)

Tomar os editores e seus empreendimentos como objeto permite, portanto, uma visada que leva em consideração não apenas o produto cultural literário em abstrato, como também possibilita explicitar os nexos estabelecidos por este produto em sua circulação subjetiva e objetiva dentro do campo dos produtos culturais, além de auxiliar no mapeamento das coordenadas que orientam o campo literário.

Ainda são poucas as análises que levam em conta as estratégias de atuação e inserção, mobilizadas por escritores recém-chegados, no campo literário brasileiro<sup>10</sup>. Tal modo de análise é importante para o estudo da renovação estilística e formal que se desenrola a cada geração, e que constitui os contornos do desenvolvimento da série histórica do campo literário. Em geral, as estratégias editoriais dos escritores recém-chegados são relegadas a um segundo plano, o que impede a percepção adequada do fenômeno. Assim, os estudos desenvolvidos sobre a literatura contemporânea tendem a ignorar o fenômeno das *incubadoras literárias*, que em sua existência transitória reúnem autores interessados em sua inserção no mercado cultural nacional, o que demonstra uma mudança de perspectiva quanto ao papel do escritor frente à indústria cultural.

A relação ancilar que muitos dos escritores brasileiros estabeleceram com o funcionalismo público, e que caracterizou a história literária do nosso país pelo menos

---

<sup>10</sup> Dentre as exceções, podem ser citados o trabalho da profa. Dr. Rejane Pivetta de Oliveira, que mantém no Centro Universitário UNIRITTER um projeto de meta-pesquisa, que procura estabelecer de que modo se dão as interfaces entre a academia e a indústria cultural; e a dissertação de mestrado, defendida em 2007 por Liana Aragão Lira Vasconcelos no PPG em Literatura do Departamento de Literatura e Teorias Literárias da Universidade de Brasília, intitulada *Estratégias de atuação no mercado editorial: Marcelino Freire e a Geração 90*. Tal dissertação será abordada no desenvolvimento da análise aqui apresentada.

até meados dos anos 30, não é mais vista, pelos recém-chegados ao campo literário contemporâneo, como uma alternativa aceitável. O que vemos hoje é a progressiva profissionalização dos escritores de ficção, o que implica a determinação de uma nova posição autoral que estabelece relações polivalentes com o mercado. Mudanças deste tipo – ativas, em épocas distintas, em países como Inglaterra, França e Estados Unidos – possuem um peso importante também no desenvolvimento das formas ficcionais, e não têm sido adequadamente analisadas.

Outro fator importante, ausente em estudos do tipo imanente que tomam o produto cultural literário como uma abstração despregada das práticas materiais que lhe dão suporte, é a consideração do lastro histórico de precariedade sobre o qual o campo literário se desenvolve no Brasil, desconsiderando, no mais das vezes, as transformações ensejadas pela atuação pregressa de autores atualmente consagrados. A aproximação comparativa realizada com a tradição literária no Brasil fica assim restrita à identificação de afinidades formais que acabam por ser caracterizadas de acordo com a lógica da “influência”.

Uma análise que leve em consideração o desenvolvimento do campo literário na série histórica, colocando sob o foco da investigação a interação da agência entre escritores, editores, obras, públicos e seu contexto sócio-histórico, possui a tripla vantagem de, primeiro, atenuar a percepção de *inovação* com que certas atuações são recebidas; segundo, atribuir qual seja o caráter específico de cada ciclo histórico e, terceiro, delinear o contorno específico do desenvolvimento histórico do campo literário brasileiro como um todo. Tal análise, entretanto, requer uma pesquisa extensiva, que extrapola os limites (temporais, temáticos e formais) de um trabalho dissertativo de âmbito acadêmico ligado a um programa de pós-graduação, e, por este motivo, na análise aqui empreendida, será realizado em escala reduzida, o que, de qualquer modo, não impede que este aspecto ocupe um espaço de destaque e constitua boa parte do corpo discursivo desta dissertação.

Esta postura se justifica de dois modos. Primeiro, uma análise que incidisse exclusivamente sobre o fenômeno das *incubadoras literárias* sem a inclusão de uma visada histórica, mesmo que panorâmica, acabaria por perder sua validade nos momentos em que pretende afirmar características que sejam específicas do ciclo contemporâneo. Segundo, a rede conceitual instituída toma como ponto de partida o fato de que uma *incubadora literária* é uma forma sócio-histórica e que, portanto, está inserida, necessariamente, no desenvolvimento do processo histórico do campo literário

brasileiro. Suas características, sejam *inovações* ou *manutenções*, são produtos da interação dialética entre os sucessivos ciclos históricos e os estágios do campo literário que ali se desenvolveram; e, simultaneamente, são o produto da interação do acúmulo de tais interações com o ciclo contemporâneo, tendo como mediadores da interação os produtores, os agentes culturais e seus produtos.

Deste modo, a dissertação aqui apresentada pretende ser o primeiro passo no desenvolvimento de uma pesquisa mais inclusiva e extensiva, sem com isso abrir mão da realização, em alguns momentos deficitária e parcial, dos objetivos expostos.

### *1.7 Estrutura da dissertação*

Esta dissertação se subdivide em duas grandes partes.

A primeira dá conta da construção de um panorama histórico do campo literário brasileiro, problematizando seu início e seguindo seu desenvolvimento até o final da década de 50 do século XX. A relação de Machado de Assis com o editor Garnier é rapidamente considerada, bem como a posição do escritor durante o século XIX. Após um primeiro salto histórico, são analisadas as disposições do campo literário durante o ciclo de 30, compreendido como o contínuo que vai de meados da década de 20 até o fim da década de 50. Esta primeira parte tem a relevância de evidenciar quais são as sucessivas estratégias mobilizadas pelos agentes na constituição do campo literário brasileiro.

A segunda parte incide diretamente sobre o caso da *Livros do Mal*, iniciando com uma consideração dos antecedentes imediatos que formataram as disposições sob as quais tal empreendimento se desenvolveu. Em um segundo momento são analisadas as estratégias empregadas pelos agentes em questão, sua posição dentro do campo, as obras editadas, e quais identidades são mobilizadas pelo suporte material destas edições. A isso se segue uma descrição sumária dos principais pressupostos que orientam parte da crítica e obnubilam a adequada percepção do fenômeno aqui analisado.

Depois de estabelecer o pacto que nos guiará, peço vênica para fazer como Aristóteles: vamos começar *pelo começo*.

## 2 Panorama histórico do campo literário brasileiro

Antonio Candido constata, em seu “Literatura e Subdesenvolvimento”, que certa *consciência catastrófica do atraso* orientou a produção de alguns autores latino-americanos a partir da década de 30, e com maior ênfase após o final da Segunda Guerra Mundial (cf. CANDIDO, 2006, p. 171-172). Tal consciência da catástrofe diz respeito também ao processo de constituição de uma cultura escrita no Brasil, com suas instâncias de manutenção e consagração, que passam tanto pelas academias quanto pelas práticas cotidianas que envolvem a circulação dos produtos culturais. Candido, ao fazer sua constatação, também se alinha a esta consciência, e parte dela para analisar o processo histórico-literário do Brasil.

No trabalho de realizar uma tentativa de esboço histórico tendo como objeto as editoras e os editores no Brasil, esta *consciência catastrófica* esteve presente em meu horizonte epistemológico em diversas formas. Mesmo uma questão que pode parecer pouco instigadora de catástrofe, como a data de início dessa história, recai sobre quatro possibilidades que trazem em si uma imagem da condição do todo.

### 2.1 Tardio e anômalo

Podemos começar pela data-marco do ano de 1556, quando foi autorizada, pela coroa portuguesa, o estabelecimento de oficinas tipográficas em Goa. Outra escolha possível, e não menos evidenciadora da catástrofe, é o ano de 1590, quando a mesma autorização foi concedida a Macau (cf. LAJOLO & ZILBERMAN, 2001, p. 15).

Pode-se argumentar que estas datas não são válidas, pois não são positivas (já que nada foi criado/permitido em relação ao Brasil), além de não se referirem ao território brasileiro. Contra esses argumentos, basta lembrar que o território brasileiro foi, até 1815, uma colônia subordinada à coroa portuguesa, e, portanto, equiparável e ocupando um lugar de contiguidade com Goa e Macau. Já o argumento de negatividade é o maior fundamento da consciência de catástrofe, uma vez que tanto Goa quanto Macau foram autorizadas a ter tipografias muito antes do que o Brasil<sup>11</sup>.

---

<sup>11</sup> Há outro argumento, avançado pelas autoras de *O preço da leitura*, de que o descaso da coroa portuguesa com o Brasil é apenas um reflexo do substrato ágrafo das culturas que habitavam o território quando da chegada dos portugueses. Assim, contra a milenar cultura escrita presente no subcontinente indiano, a instalação de uma oficina de impressão seria um instrumento tão útil à dominação quanto o poderio econômico e militar. Tal argumento poderia ser estendido ao caso mexicano, o que criaria uma zona de tensão com a teoria desenvolvida por Sergio Buarque de Holanda em seu *Raízes do Brasil*, onde é estabelecida uma distinção entre a colonização espanhola e a portuguesa com base na índole e nos

E mesmo que estas datas sejam abandonadas, ainda podemos começar esta história no dia 6 de julho de 1747, quando uma Provisão Real determinou que o editor lisboeta Antônio Isidoro da Fonseca desmontasse sua tipografia e retornasse ao Reino. Afinal, sob o olhar firme da Inquisição portuguesa, que considerava qualquer livro ou escrito como elemento pernicioso, não era “conveniente [que] se imprimam papéis no tempo presente”. Isso no meio do racionalismo iluminista que desmantelava os alicerces clericais e religiosos de boa parte da Europa ocidental (cf. LAJOLO & ZILBERMAN, 2001, p. 16), e que tinha como principal meio de propagação os escritos reproduzidos em massa pelas sucessoras da prensa tipográfica de Gutenberg.

Se a escolha recair sobre a data que é aceita e estabelecida como o início dos impressos no Brasil, o ano de 1808, ainda assim não creio que seja possível abandonar aquela consciência. Foi preciso que a coroa portuguesa, fugida das guerras napoleônicas que varreram a Europa, se instalasse no Rio de Janeiro em 1808 para que a primeira prensa tipográfica autorizada a funcionar no Brasil fosse trazida em uma das caravelas utilizadas na fuga e montada em um dos salões de serviço do Palácio Imperial, onde começou a funcionar a Impressão e Tipografia Régia. Uma diferença de dois séculos e meio em relação à primeira autorização concedida à Goa, ou duzentos e sessenta e nove anos de atraso, se tomarmos como base a data de concessão da primeira oficina de impressão nas Américas, realizada por Carlos V em benefício do arcebispo da Cidade do México, Juan de Zumarraga, em 1534.

A consciência do atraso que daí surge não deveria ser utilizada apenas como uma fonte de crítica vazia, que constata a catástrofe na origem do processo histórico e determina que todo o desenvolvimento que parta deste germe estará necessariamente maculado pela precariedade de seu início. Mesmo que esta precariedade esteja de fato presente durante o desenvolvimento histórico-cultural brasileiro, e seja tributária, em parte, do tratamento dispensado pela metrópole lusitana, é preciso enquadrar o problema sob uma ótica distinta para que seja possível perceber as particularidades de um desenvolvimento que, se não é modelar, também não pode ser considerado inexistente.

Hobsbawm (2008, p. 77), ao analisar a disseminação dos movimentos comunistas pelo mundo, caracteriza o caso brasileiro como “tardio e anômalo”. Creio que tal formulação possa ser elevada à categoria de conceito operativo, que especifica o modo pelo qual se deu a implantação da imprensa no Brasil. Talvez seja possível estendê-lo a outras circunstâncias em que há um descompasso entre o contexto

---

objetivos das duas culturas. De qualquer modo, a força explicativa do argumento não desativaria a consciência da catástrofe.

brasileiro e o contexto mundial, com a ressalva de que é necessário resistir à tentação de transformar a formulação em uma chave interpretativa de validade geral.

## 2.2 *Gênese e estrutura*

A questão principal, portanto, deixa de ser o motivo pelo qual não foi desenvolvida, no território brasileiro, uma cultura literária e letrada capaz de ser comparada positivamente – seja em volume ou em qualidade – com a cultura desenvolvida nas metrópoles europeias, ou mesmo em algumas das colônias destas metrópoles (principalmente durante o século XX). Esta questão, quando não é abandonada, pode ser respondida de várias formas, sendo consensual tomar como ponto de partida a origem precária do letramento<sup>12</sup> conjugada com o substrato ágrafo da população indígena, num primeiro momento, e da população escrava, num segundo momento.

Mas se nos afastarmos de tal linha de questionamento, será possível empreender uma investigação de como se constitui o campo literário e a cultura letrada no Brasil em sua precariedade, mantendo no horizonte, como objeto, o desenvolvimento do mercado editorial. A primeira constatação é de que se trata de uma cultura jovem (ou tardia, resgatando a formulação de Hobsbawm), se comparada com aquelas que convencionalmente são tomadas como modelos, e que consiste – corriqueiramente – do par França e Inglaterra. Da instalação da prensa em 1808 até os dias atuais, temos apenas 202 anos de produções escritas e impressas em nosso território.

No primeiro século de imprensa no Brasil, a capital (e posteriormente corte) viu aumentar o número de tipografias exponencialmente, passando de 1 (uma) em 1808 a 67 em 1890. Um crescimento equivalente se desenrolou quanto ao número de livrarias, que passou de 2 (duas) em 1801 a 45 em 1890<sup>13</sup>. Deve-se levar em conta que o século XIX foi palco das mais profundas modificações sócio-políticas que o território brasileiro experimentou desde o início da colonização<sup>14</sup>, ensejando disputas ferrenhas pelo poder entre as diversas oligarquias constituídas.

---

<sup>12</sup> CANDIDO (2006, p. 173), no artigo “Literatura e subdesenvolvimento”.

<sup>13</sup> HALLEWELL (2005, p. 121)

<sup>14</sup> O número de ressalvas que precisam ser feitas quanto a esta asserção vai muito além de uma nota de pé de página. Porém, acredito que elencar alguns fatos pontuais dará a noção aproximada do corte pretendido: o século XIX pode ser considerado como aglutinador máximo de mudanças se excetuarmos a própria descoberta do território, o avanço da exploração extrativista, o genocídio (pelos germes e pelo aço) dos povos indígenas, a expansão do território pelas Bandeiras, o início da exploração de mão de obra escrava e o fim da estrutura política das Capitanias Hereditárias. O ponto de vista assumido aqui deriva de

Se o período que vai de 1808 (a chegada da corte portuguesa no Rio de Janeiro) até 1821 (o retorno da corte para Lisboa) é relativamente tranquilo, já em 1822 D. Pedro I é forçado a proclamar a Independência política do território brasileiro em relação a Portugal. Longe de ser uma ruptura histórica com o período anterior, a Independência começa a ser gestada com a transferência da corte, que operando do Brasil destitui seu caráter meramente colonial e o transforma, em 1815, em parte integrante do Reino Unido de Portugal e do Brasil e Algarves.

Uma década depois inicia o conturbado Período Regencial (1831-1840), no qual diversas revoltas regionais abalam a tessitura política, enfraquecendo os laços de poder que mantêm o império e injetando ideais republicanos que desequilibram a hegemonia da ideologia imperial. Os embates entre republicanos e imperialistas<sup>15</sup>, que se intensificam durante a Guerra do Paraguai (1864-1870), acendem ainda mais o interesse pela discussão política, o que faz com que os impressos se multipliquem rapidamente por meio dos jornais partidários, reavivando a primeira época de franca expansão dos impressos, que se desenrolou durante as discussões que levaram à Independência<sup>16</sup>.

Tal mediação dos impressos na discussão política está presente, de igual modo, nas questões relativas à utilização de mão-de-obra escrava, principalmente a partir de 1850, com o decreto inglês que pretendia dar fim ao comércio desta mão-de-obra, acompanhando assim a progressiva emancipação dos escravos, primeiro com a Lei do Ventre Livre de 1871, em seguida com a Lei dos Sexagenários em 1885, e por fim com a Abolição em 1888.

Com o fim do tráfico de escravos em 1850, o perfil dos investimentos se transforma rapidamente, fazendo com que o capital investido em trabalhadores escravos seja aplicado em importações de bens de consumo que alinham, aos poucos, o gosto e costumes das elites brasileiras às modas europeias<sup>17</sup>. O Império, que dependia em parte da escravidão para a manutenção de sua existência, é substituído pela República com a proclamação de 1889.

---

uma concepção urbana e metropolitana, e coloca um peso maior nas transformações da relação entre o corpo político brasileiro e o contexto da política internacional.

<sup>15</sup> A oposição entre as duas posições aparece aqui simplificada, ou, melhor dizendo, sob a ótica dualista do discurso ideológico em voga na época. As posições possíveis e disponíveis eram, de fato, muito mais numerosas, matizadas e, em certos pontos, indiscerníveis, do que deixa entender o dualismo aqui assumido.

<sup>16</sup> HALLEWELL (2005, p. 120)

<sup>17</sup> ALENCASTRO (2001, p. 34-51)



A multiplicidade de acontecimentos marcantes para a vida sócio-política e para o campo do poder no Brasil durante este século é acompanhada pela multiplicação de imprensas, livrarias e jornais.

### 2.3 O século do jornal

O século XIX brasileiro pode ser considerado, pelo menos no Rio de Janeiro, como o século do jornal. Se parte dos livros que circulavam no mercado brasileiro continuou a ser impresso em terras internacionais até a primeira década do século XX, não sem manifestações contrárias dos tipógrafos nacionais, o mesmo não acontece com os jornais, que por seu caráter dinâmico dependem da agilidade na impressão e distribuição.

Os jornalistas assumiam, nesta época, a posição de intelectuais *de fato* da sociedade, agindo como articuladores políticos e sociais através de crônicas, cartas abertas e matérias que orientavam o cotidiano da população em direção às disputas (econômicas, políticas e sociais) do momento.

O jornal foi também a plataforma primeira de publicação das formas literárias, fazendo circular poemas, contos e folhetins seriados. É possível argumentar, inclusive, que esta divisão entre as formas “informativas” e as formas “ficcionalistas” era apenas convencional, uma vez que a troca temática e formal entre os dois modos era intensa, uma sofrendo a influência contínua da outra, delimitando e definindo as estratégias de recepção e a resolução formal do literário. Parte desta produção, em um segundo momento, se tornava autônoma com a republicação em livro, alimentando o mercado incipiente que se desenvolvia ao redor das livrarias, e que, portanto, dependia diretamente dessa circulação em jornal. Como nota Hélio Seixas Guimarães,

[...] a acessibilidade das obras também está relacionada ao fato de que o principal veículo de escoamento da produção literária oitocentista era o jornal, sendo raro o romance publicado em volume sem antes ter passado pelo rodapé dos diários cariocas [...] uma característica importante da literatura brasileira: a convivência constante num mesmo veículo entre todos os tipos de produção literária, que inclui todos os matizes que há entre o que hoje seria considerado alta e baixa literatura. Característica que na obra machadiana ficará evidenciada com assimilação ao romance, principalmente a partir de *Brás Cubas*, de técnicas da crônica jornalística e do folhetim.

(GUIMARÃES, 2004, p. 49-50)

As afiliações dos agentes culturais que eram os jornalistas tinham como ponto focal as diversas redações<sup>18</sup>, e reproduziam, por homologia, as posições disponíveis no campo do poder, distribuindo os agentes em grupos que eram identificados às correntes ideológicas em ação, tais como republicanos, imperialistas, conservadores, moderados, abolicionistas, etc. Alguns destes grupos, por sua vez, tinham como ponto de encontro preferencial as livrarias de editores, que distribuía suas obras, traçando, assim, na malha urbana, territórios específicos para a ocupação de cada tendência. Dois exemplos desta territorialização podem ser identificados na Livraria Garnier e na Livraria Laemmert, que concentravam cada uma um público específico, sendo que a primeira contava com a presença constante de Machado de Assis.

O personalismo das relações sociais criava os laços de filiação entre o editor, o autor e seu público, tornando a circulação de pessoas e mercadorias que era mediada pelos livreiros-editores uma comunidade de prática autocentrada. Estas comunidades definiam diretamente os modos de interação entre o público e as obras, além de formatar os modos de produção das mercadorias culturais.

Dentre essas personalidades se destaca a de Baptiste Louis<sup>19</sup> Garnier (1823-1893), imigrante francês que se estabeleceu no Rio de Janeiro em 1844 ao fundar a *Garnier Frères*, um braço do negócio de seus irmãos mais velhos, que se mantiveram em Paris. Em 1852, ao conseguir a independência em relação aos irmãos, funda a firma B. L. Garnier. Para Hallewell (2005, p. 198-120), das firmas de livreiros franceses que se estabeleceram no Rio de Janeiro durante o século XIX, a mais importante foi a de Garnier, “pelo papel desempenhado no desenvolvimento da atividade editorial no Brasil”, o que se evidencia, em parte, na longevidade de sua empresa (de 1844 a 1934).

O início de sua atividade no Brasil se equipara à maioria dos livreiros da época, que não podiam depender exclusivamente da venda de livros<sup>20</sup>. Segundo Hallewell (2005, p. 218), o formato padrão do livro comercializado no Brasil foi definido, durante pelo menos sessenta anos, por Garnier, com sua escolha em copiar dois modelos da firma parisiense Calman Lévy, um de formato in-oitavo (16,5 x 10,5cm) e o longo in-doze (17,5 x 11,0cm). Foi também Garnier quem introduziu “os

---

<sup>18</sup> Este é um termo anacrônico. O espaço físico dos jornais era referido como *oficina*, *tipografia* ou *escritório*. O termo *redação* é utilizado aqui como um indicativo da identidade estrutural entre os dois referentes, a redação contemporânea e a oficina jornalística do século XIX.

<sup>19</sup> Abrasileirado por ele em Batista Luís.

<sup>20</sup> “Negociava também com artigos de papelaria e com uma miscelânea de artigos importados, de guarda-chuvas e bengalas e pílulas, unguentos e charutos.” HALLEWELL (2005, p. 200)

preços de capas fixos, com base na teoria de que todo livro tinha seu próprio e limitado mercado”. Ainda segundo Hallewell (2005, p. 219), Garnier considerava que esse público limitado fazia com que a maioria dos títulos publicados não tivesse mais do que trezentos compradores por ano, não importando o preço, e mesmo um livro de boa vendagem não era capaz de superar a marca de seiscentos ou oitocentos exemplares por ano.

Tal estado precário, entretanto, não impediu que Garnier instituisse práticas comerciais que tinham como objetivo valorizar e remunerar adequadamente os autores e tradutores por seu trabalho, sendo uma espécie de pioneiro ao pagar com regularidade os direitos autorais para estes trabalhadores culturais – e de amealhar uma considerável fortuna. O levantamento feito por Hallewell o faz concluir que

Transferir de um autor para um editor o trabalho completo e o risco financeiro de publicar seu livro e ser pago por isso já era possível, há muitos anos, na Inglaterra e na França; no Novo Mundo, isso ainda constituía uma novidade [...]. Quando começou a favorecer escritores dessa maneira – em fins dos anos de 1850 – menos de dez anos haviam passado desde que tal prática se tornara comum nos Estados Unidos. Em comparação com seus companheiros de profissão na América espanhola, estava cerca de sessenta anos à frente de seu tempo. No honesto cumprimento dos contratos [...] estava à frente de muitas firmas do Rio e de São Paulo dos dias atuais.

(HALLEWELL, 2005, p. 209-210)

O público leitor virtual do Rio de Janeiro só pode ser quantificado a partir de 1872, data da publicação do primeiro levantamento censitário. Com alguns dados centrais, podemos tentar estimar proximalmente qual o tamanho deste público, que alimentava o mercado editorial explorado por Garnier.

Vejamos os dados: em 1872 a população brasileira total foi estimada em 9.930.478 indivíduos, dos quais 8.419.672 eram homens livres e 1.510.806 escravos. Da população livre, 1.563.078 foram categorizados como “sabem ler e escrever” (1.012.097 homens e 550.981 mulheres<sup>21</sup>), enquanto da população escrava os dados registram 1.403 que “sabem ler e escrever” (958 homens e 445 mulheres), totalizando 1.564.481 indivíduos alfabetizados, ou seja, 15,75% da população total do Império. Estabelecido o panorama total, podemos particularizar o caso do Município Neutro<sup>22</sup>, que possuía na época uma população livre de 226.033 e uma população escrava de 48.939 indivíduos,

<sup>21</sup> HALLEWELL (2005, p. 160) registra que “apenas na década de 1820 – e muito mais tarde nas províncias –, o analfabetismo feminino deixou de ser encarado como um sinal de nobreza: esse traço era tido como uma contribuição essencial à moralidade, pois evitava os amores secretos por correspondência!” (exclamação do autor). Essa circunstância talvez ajude a explicar o fato de que o número de mulheres alfabetizadas é algo em torno de 46% menor do que o número de homens.

<sup>22</sup> Município Neutro foi a designação da situação administrativa da cidade de São Sebastião do Rio de Janeiro de 1834 a 1889, quando passou a se chamar Distrito Federal.

sendo considerados, da população livre, 99.156 (65.164 homens e 33.992 mulheres) indivíduos alfabetizados, ou seja, 43,86% da população livre do Município Neutro ou 36,06% da população total. Comparada com a taxa de alfabetização do Império, o Rio de Janeiro poderia ser caracterizado como extensivamente alfabetizado.

Se aplicarmos o cálculo<sup>23</sup> de desvio padrão relativo a uma distribuição normal de uma Curva de Gauss<sup>24</sup>, podemos afirmar hipoteticamente que a maior parte da população alfabetizada estará dentro do limite de 1 (um) desvio padrão. Ou seja, 34,1% dessa população fará um uso de sua alfabetização acima da média, enquanto 34,1% fará um uso abaixo da média, totalizando 68,2% da população. Podemos hipotetizar que um uso desse tipo, seja 1 desvio padrão acima ou abaixo, pode ser considerado um uso subordinado a outras atividades não ligadas diretamente à política ou ao jornalismo (e, por extensão funcional, à literatura). Com 2 desvios padrões positivos, temos 13,6% da população que seja apenas parcialmente subordinada a essas atividades, permitindo um uso menos instrumental; e com 2 desvios padrões negativos, outros 13,6% da população, que não são plenamente alfabetizados. Com 3 desvios padrões positivos, teremos 2,1% da população com um uso profissional de sua alfabetização; e com 3 desvios padrões negativos, 2,1% da população que faça um uso esporádico de uma alfabetização precária. Finalmente, com 4 desvios padrões positivos encontraremos o 0,1% da população que subordina toda sua existência social à atividades que exijam um alto grau de alfabetização; e com 4 desvios padrões negativos, 0,1% da população considerada alfabetizada que consegue no máximo escrever o próprio nome<sup>25</sup>.

Continuando com as suposições, acredito que seja razoável admitir que o público leitor que mantinha o mercado de livros no Rio de Janeiro de 1872 se concentra

---

<sup>23</sup> Este cálculo é meramente conjectural, e toma como base a ideia de que as distribuições populacionais são diretamente correlacionáveis com a distribuição normal de uma Curva de Gauss. Portanto, as conclusões decorrentes servem mais como ilustração de um padrão genérico do que asserções com valor heurístico de um caso específico. De qualquer modo, segundo o *teorema do limite central*, a média de um conjunto suficientemente grande de variáveis independentes e randômicas apresentará uma distribuição normal. Em relação à leitura dentro da escola, há estudos que demonstram que indivíduos com dislexia ocupam a cauda negativa de uma Curva de Gauss normalizada, evidenciando assim que, pelo menos no contexto escolar, a gradiente que vai da maior aptidão à maior inaptidão em relação à leitura possui uma distribuição normal. Mais informações podem ser encontradas em [http://en.wikipedia.org/wiki/Central\\_limit\\_theorem](http://en.wikipedia.org/wiki/Central_limit_theorem)

<sup>24</sup> O Anexo IV apresenta uma Curva de Gauss com distribuição normal.

<sup>25</sup> A hipótese de um uso instrumental ou não da alfabetização deveria passar por uma longa discussão sobre o conceito de *letramento*, e levar em consideração as estatísticas disponíveis no censo de 1872 referentes às profissões. Uma análise deste tipo, entretanto, extrapola – e muito – o escopo desta dissertação, e valeria, em si, outra dissertação. O leitor está livre para considerar esta análise como um experimento de pensamento, sem validade empírica, e tirar suas próprias conclusões com base nos dados censitários.

na faixa que vai de 4 desvios a 2 desvios, totalizando 15,8%<sup>26</sup> da população alfabetizada, ou seja, mais ou menos 15.667 indivíduos (5,7% da população total). Acho razoável também supor que o público leitor de jornais se estenda até a média, e inclua os 34,1% do 1 desvio padrão positivo, o que totaliza 49,9%, ou 49.479 indivíduos (17% da população total)<sup>27</sup>.

É neste universo que se movimenta Machado de Assis, um dos grandes sucessos de venda<sup>28</sup> da *Livraria Garnier*. Hallewell (2005, p. 214) chama à atenção o fato de que a ligação duradoura entre Machado e o livreiro “é uma prova de que esse editor era capaz de reconhecer um real talento literário num escritor que não fazia qualquer esforço para conquistar popularidade fácil”<sup>29</sup>. Essa asserção de Hallewell, quanto à popularidade de Machado, supostamente baixa – uma vez que, segundo a análise transcrita, o escritor não faria qualquer esforço para aumentá-la –, parece ser desmentida logo em seguida, pois como ele mesmo afirma

[...] sua [de Machado] primeira manifestação literária, *Chrysalidas* (1864), vendeu oitocentos exemplares em um ano, e todas as obras posteriores de Machado tiveram edições de mil ou mais exemplares: boas marcas, se comparadas com os números citados por Werdet para os romances franceses, que, apenas uma década antes, não passavam de quinhentos exemplares, mesmo para os romances de Dumas [...]

(HALLEWELL, 2005, p. 214)

Portanto, o caso de Machado aí explicitado demonstra que o mercado editorial tinha condições de manter as grandes tiragens exigidas pelo público, ou inversamente, que o público era grande o suficiente para consumir tiragens de mil ou mais exemplares, além de esgotar o primeiro livro de um autor considerado, por

<sup>26</sup> Este valor percentual corresponde exatamente ao valor percentual de alfabetizados em todo o Império. Anedoticamente, podemos considerar isto uma demonstração de que a alfabetização no Império depende de um conjunto suficientemente grande de variáveis independentes e randômicas, o que torna a distribuição normal e relega o resto (84,2%) da população à sorte cega.

<sup>27</sup> Comparativamente, o número de assinantes de jornais parisienses saltou de 70 mil para 200 mil em 1836, graças a *La presse* de Emile Girardin (cf. ESCARPIT, 1965, p. 10, nota 10). A população da cidade nesta data era de 899.313 indivíduos, ou seja, cerca de 22,24% da população assinava um jornal.

<sup>28</sup> O termo “sucesso de vendas” é o usado por Hallewell.

<sup>29</sup> É preciso relativizar ainda mais a ideia de um pequeno público que proporcionava vendagens píffias e retornos financeiros duvidosos. Hallewell afirma que “para *Helena*, um romance de 330 páginas, publicado em outubro de 1876, e vendido por 2\$000, Machado recebeu 600\$000. Como o autor manteve os direitos autorais, trata-se de um pagamento magnânimo, qualquer que seja o padrão de julgamento [...]” (2005, p. 214). Se as condições do mercado são tão precárias, como parece afirmar Hélio Seixas Guimarães e Laurence Hallewell, como foi possível um “pagamento magnânimo” e a acumulação da fortuna de Garnier? Parece haver aí um paradoxo entre empiria e desejo: o campo e mercado brasileiro de literatura não são tão grandes quanto *gostaríamos que fossem*, mas são *grandes o suficiente* para a manutenção de um editor como Garnier e para o estabelecimento de contratos vantajosos (e bem remunerados) com os autores. Ou seja, dentro do jogo exclusivista de elite que é a literatura no Brasil, tudo vai muito bem.

Hallewell, como pouco popular, ultrapassando inclusive as tiragens francesas de autores consagrados popularmente. Tal circunstância deve ser colocada em contraste com a análise de Candido:

Com efeito, o escritor se habituou a produzir para públicos simpáticos, mas restritos, e a contar com a aprovação dos grupos dirigentes, igualmente reduzidos. Ora, esta circunstância, ligada à esmagadora maioria de iletrados que ainda hoje caracteriza o país, nunca lhe permitiu diálogo efetivo com a massa, ou com um público de leitores suficientemente vasto para substituir o apoio e o estímulo das pequenas *élites*. Ao mesmo tempo, a pobreza cultural destas nunca permitiu a formação de uma literatura complexa, de qualidade rara, salvo as devidas exceções. *Élite* literária, no Brasil, significou até bem pouco tempo, não refinamento de gosto, mas apenas capacidade de interessar-se pelas letras.

(CANDIDO, 1967, p. 98)

A identificação entre público leitor e elite confirma em parte o cálculo suposto, que restringe o público leitor à faixa de 5,7% a 17% da população total. Esta é uma das características que dá especificidade ao campo literário no Brasil do século XIX, o que não impede, de forma alguma, seu funcionamento.

Pela regra de homologia entre os campos, é possível afirmar que o mesmo se dá no campo do poder e no campo político, nos quais uma pequena elite controla e comanda o funcionamento e os privilégios específicos de cada campo, alijando para as margens despossuídas o resto da população. O modo pelo qual Candido descreve o campo literário brasileiro do Segundo Reinado se assemelha à descrição que Escarpit faz da difusão dos materiais escritos na antiguidade greco-romana (mais tardio e anômalo, impossível):

Tratava-se de uma difusão relativamente reduzida, limitada aos amadores ricos, aos letrados que viviam no círculo de um mecenas e mais tarde aos universitários ou aos clérigos. No âmbito limitado da cidade antiga a leitura pública continuava a ser o meio usual de divulgação.

(ESCARPIT, 1976, p. 5-6)

A análise de Candido parece ter como pressuposto a inexistência, no contexto brasileiro, da situação desejável que se faz presente, imagina-se, nas grandes metrópoles europeias (o par Inglaterra-França), nas quais um público leitor massificado e organizado em forma de mercado pode substituir a relação de dependência que o escritor estabelece com as elites, amplificando assim o espectro de atuação e de experimentação do escritor que, liberto da subordinação à elite, mas preso à relação com as massas que o mantêm econômica e simbolicamente, se posicionará a favor destas massas e contra as elites que exercem sobre elas seu domínio.

Parece estar suposto, igualmente, que tal circunstância favorece a diminuição da distância entre elite e massa, bem como equilibra a desigualdade de

poder que define cada polo, e acaba por tornar o contexto social mais igualitário, o que favoreceria, por sua vez, o desenvolvimento das condições objetivas de existência dos integrantes da massa, impulsionando o processo de refinamento cultural que permite o surgimento de produtos e produtores culturais de alta qualidade e complexidade.

A análise constituída por Candido pretende possuir a adequação explicativa necessária à objetivação do descompasso entre o contexto brasileiro e o europeu, evidenciando quais os pontos fracos do desenvolvimento brasileiro que determinam a configuração desigual constituída historicamente.

Entretanto, é possível que tal análise carregue em si o posicionamento subjetivo de Candido quanto ao papel que deveria ser assumido pelo produtor cultural, capaz de utilizar seu capital específico em benefício das massas desprivilegiadas, com o intuito de ensejar, por sua agência consciente, as transformações sociais necessárias à criação de um contexto igualitário<sup>30</sup>. Se este for o caso, o produtor cultural que é Candido estará performando, em sua própria produção, a atitude que deseja instaurar, e deste modo fará passar por análise crítica o que na verdade é um projeto político que visa a iluminação das massas. Que a crítica intelectual e a teoria que lhe dá forma sejam *interessadas* (ou, utilizando o termo antiquado, *engajadas*) não significa necessariamente um demérito, sendo, pelo contrário, uma característica desejável, senão, em certas circunstâncias, indispensável. Porém, o excesso de zelo militante pode, em certos momentos, deformar a percepção do objeto, e fazer com que se perca a adequação explicativa almejada, substituindo a observação analítica pelo discurso ideológico.

Estas considerações veem ao caso pelo fato de a força simbólica da produção candidiana ter orientado o campo da crítica acadêmica da literatura brasileira, servindo de coordenada heurística para a legitimação de análises do funcionamento e da

---

<sup>30</sup> Em texto dos anos 80, Candido afirma que a década de 30 viu surgir “uma maior consciência a respeito das contradições da própria sociedade”, sendo que uma das consequências do aumento de consciência foi o estabelecimento do “conceito de intelectual e artista como opositor, ou seja, que o seu lugar é no lado oposto da ordem estabelecida; e que faz parte de sua natureza adotar uma posição crítica em face dos regimes autoritários e da mentalidade conservadora”. O que aparece aí como análise, que aponta inclusive uma naturalização, na página seguinte aparece como pressuposto naturalizado, quando o crítico afirma que “o artista e o escritor aparentemente cooptados são capazes, pela própria **natureza** de sua atividade, de desenvolver antagonismos objetivos, não meramente subjetivos, com relação à ordem estabelecida”. Considerando o fato de que os anos de formação acadêmica de Candido coincidem com a década de 30, fica evidente que o *papel do intelectual* assumido pelo crítico participa deste conceito de intelectual instituído na época, e que, portanto, suas conclusões não serão *neutras*, no sentido de reportarem os fatos históricos, mas estarão interessadas em se opor criticamente à “ordem estabelecida”. Tal oposição é um anteparo que, em certos momentos, cria uma camada extra de opacidade à matéria analisada, e faz com que precisemos ter, analogamente, um cuidado extra na sua avaliação. Citações tiradas de CANDIDO (2006, p. 235-236).

especificidade do campo literário no Brasil. Tais coordenadas têm como base duas constatações fundamentais: a primeira é de que a marca específica do campo literário brasileiro é a dependência em relação ao campo do poder e ao campo político; e a segunda, derivada desta, é de que há um anteparo (o campo do poder) entre a produção cultural dos agentes literários e o público leitor que não participe do privilégio da elite, o que torna o escritor um mero ornamento a ser utilizado por tal elite no estabelecimento da distância distintiva que sustenta sua identidade social. São estas constatações, tomadas como *fato histórico*, que geram juízos como aqueles expressos na passagem citada. Cabe aqui, sem rechaçá-la por completo, relativizar tal posição expressa na interpretação de Candido, contrapondo-a à análise que Bourdieu faz da profissão do escritor, em busca de um território relativamente neutro que permita o esvaziamento parcial da distorção operada pela militância candidiana. Tal contraposição tem a vantagem suplementar de pôr em contato a mirada do teórico brasileiro, que parece enxergar na França um funcionamento do campo literário com alto grau de ordenação e estruturação, capaz de gerar as posições que permitem aos produtores culturais desempenhar uma ação socialmente transformadora, com as conclusões gerais a que chegou o teórico francês ao analisar o caso específico de seu país.

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

(BOURDIEU, 1996, p. 257)

Sob o prisma de Bourdieu, o campo literário brasileiro parece assumir um aspecto distinto daquele descrito por Candido. O anteparo da elite deixa de ser uma característica própria do campo no Brasil e passa a ser a regra de funcionamento do campo. O escritor literário profissional, que vive de sua produção ficcional, aparece então como uma anomalia, sendo a regra o profissional que participa do jogo econômico de outros campos ao mesmo tempo em que produz para o campo literário. Por fim,



aqueles autores com maior grau de profissionalização serão os que trabalham em áreas afins à escrita, o que no Brasil do Segundo Reinado equivale à posição de jornalista. Ou seja, se desejarmos encontrar, dentro de um campo literário que tenha alcançado um grau avançado de autonomia, os escritores profissionais (na acepção econômica do termo) que são responsáveis pela manutenção e inovação periódica do campo, devemos procurar por jornalistas de prestígio que tenham estabelecido relações profissionais e sociais com editores, e que participem das trocas simbólicas performadas entre os agentes engajados nesta comunidade.

Como exemplo deste funcionamento, podemos elencar a postura assumida por Machado em sua busca por um realismo<sup>31</sup> adequado à experiência brasileira, e expressa em sua polêmica contra Eça de Queirós. Tal postura tem como objetivo subtrair a legitimidade imposta desde fora ao modo de estilo representacional importado dos modelos desenvolvidos durante a Revolução Burguesa, que transformou substancialmente as relações objetivas que constituíam o contexto sócio-histórico da Inglaterra e da França.

Ao se distinguir de seus pares com esta recusa ao modelo consagrado como rotina na Europa, Machado cria para si uma posição de relativa autonomia dentro de um campo que parecia depender, para sua manutenção, da adequação aos modelos da moda europeia, tão caros às elites brasileiras, e que reafirmavam a ilusão de contiguidade e paridade entre o processo histórico europeu e o brasileiro.

Enquanto as elites podiam continuar se iludindo quanto às disposições objetivas que formavam o contexto social no Brasil, importando os produtos da industrialização de França e Inglaterra (incluindo aí os romances) e com eles montando um simulacro que lhes permitia habitar uma Europa imaginada pelo desejo de um refinamento civilizado<sup>32</sup> que o contexto brasileiro não tinha condições de gerar (ou recorrendo aos equivalentes nacionais que legitimavam e mantinham a ilusão), Machado investiu (com o risco de romper os laços de lealdade que havia estabelecido com seu público, e com isso perder os dividendos simbólicos que acompanham a

---

<sup>31</sup> O conceito de *realismo* é problemático. Durante a revolução burguesa europeia, certo tipo de operação técnica foi elevado à posição de *escola* e nomeado como *Realismo*. Entretanto, já em Aristóteles, encontramos *um realismo*, sob a rubrica de *mimesis*, como conceito operativo na análise da criação poética. De modo inespecífico, o realismo diz respeito ao método pelo qual um produtor estabelece uma rede semiótica que pretende *reproduzir* as relações de sentido depreendidas da *realidade*. Duas obras de referência que problematizam extensamente o conceito são *Mimesis*, de Erich Auerbach, e *A ascensão do Romance*, de Ian Watt. Acredito que não cabe aqui discutir longamente tais questões, e remeto o leitor a estas obras.

<sup>32</sup> Um exemplo paradigmático do modo pelo qual Machado coloca em xeque essa posição da elite é o episódio em que Rubião, por influência e insistência de seu amigo Palha, capitalista e arrivista, substitui seu escravo doméstico por um mordomo espanhol para se adequar ao *chic* da moda.

compreensão e o acolhimento deste) no desenvolvimento de um modo de expressão literária que respondesse à altura os impasses constitutivos da especificidade brasileira.

Tal postura assumida por Machado é índice da autonomia em relação ao campo do poder a que chegou o campo literário brasileiro durante a segunda metade do século XIX, resultado de um processo que, em um curto espaço de tempo, foi capaz de acumular o capital simbólico coletivo que possibilitou a Machado o grau de liberdade necessário à sua distinção interna ao campo. Candido (2006, p. 250) figura tal processo enfatizando demasiadamente o papel autônomo da agência de Machado, o que deixa entender que o crítico está se orientando, parcialmente, por um paradigma de excelência genial: “Machado de Assis tinha mostrado que num país novo e inculto era possível fazer literatura de grande significado, válida para qualquer lugar [ou seja, de valor universal]”. Entretanto, para Bourdieu,

O grau de autonomia do campo (e, com isso, o estado das relações de força que aí se instauram) varia consideravelmente segundo épocas e segundo às tradições nacionais. Ele é proporcional ao capital simbólico acumulado no decorrer do tempo pela ação das gerações sucessivas (valor conferido ao nome de escritor ou de filósofo, licença estatutária e quase institucionalizada de contestar os poderes etc.). É em nome desse capital coletivo que os produtores culturais sentem-se no direito e no dever de ignorar as solicitações ou as exigências dos poderes temporais, ou até de as combater invocando contra elas seus princípios e suas normas próprias: quando estão inscritas em estado de potencialidade objetiva, ou mesmo exigência, na *razão específica* do campo, as liberdades e as audácias que seriam desarrazoadas ou simplesmente impensáveis em um outro estado do campo ou em um outro campo tornam-se normais, ou até banais.

(BOURDIEU, 1996, p. 250)

Ao levarmos em consideração a presença de empreendimentos editoriais com crédito simbólico e monetário, o tamanho e a relação do público leitor com o campo do poder, as posições disponíveis aos autores no campo literário e a interação entre as formas literárias, é possível afirmar que, no ciclo histórico que compreende a segunda metade do século XIX brasileiro, o Rio de Janeiro possuía um campo literário altamente especializado, de grande autonomia, que mantinha relações estreitas com um público considerável, público este formado tanto pelos ocupantes das posições de privilégio do campo do poder, quanto por aqueles que ocupavam posições de emulação do *habitus* privilegiado.

Diferente de uma imagem da produção literária como ornamento dispensável, o que parece ser possível entrever é um contexto sociocultural no qual a mediação dos produtos literários é um importante instrumento de legitimação e distinção para produtores e públicos.

A relativa rapidez com que o campo literário se desenvolveu no Brasil, a partir do momento em que se tornaram disponíveis as condições necessárias ao empreendimento editorial, pode servir de indício parcial na demonstração de que as editoras ocupam um papel central neste desenvolvimento. Mesmo que produtos literários já circulassem há muito no Brasil, a presença de casas editoriais acelerou o desenvolvimento do campo literário ao estabelecer a hierarquia de posições sociais e profissionais possíveis. Também são os empreendimentos editoriais que parametrizam as interações entre autor, obra e público, ao criar instâncias de legitimação nas quais o capital simbólico, o capital econômico e o capital social são objetivados em seus produtos.

#### *2.4 O ciclo de 30: expansão e profissionalização*

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

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

(HALLEWELL, 2005, p. 311-312)

Na análise desenvolvida pelo autor<sup>33</sup> é reservado um espaço de destaque a Monteiro Lobato, que atuou, por iniciativa própria, a partir do final da década de 10, no sentido de restabelecer um mercado editorial no campo literário brasileiro que valorizasse as produções nacionais. Candido resume deste modo tal conjuntura:

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

(CANDIDO, 2006, p. 232)

Entretanto, nesta dissertação, o reconhecimento da importância de Lobato para o campo literário brasileiro ficará restrita a esta constatação, sendo necessário, além do mais, um salto histórico que ignore, em grande medida, as circunstâncias do

---

<sup>33</sup> cf. HALLEWELL, 2005, p. 309-340

campo literário das duas primeiras décadas do século XX para que seja possível focalizar mais detidamente o ciclo de 30.

O período que vai de 1930 até pelo menos o final de 1950 foi marcado por um rápido desenvolvimento do campo literário, o que propiciou, primeiro, o surgimento de inovações formais, e, depois, a cristalização destas inovações em padrões de gênero (romance urbano, romance regionalista, romance intimista, etc.). Neste momento, a proliferação de novos autores coincide com a fundação de novas editoras e a modernização de antigos projetos editoriais, reacomodando o espaço do literário dentro da indústria cultural. Tal panorama é percebido por um autor alemão em 1941, Stefan Zweig, da seguinte maneira:

O interesse pela produção intelectual aqui é surpreendente. Abrem-se livrarias e mais livrarias, a produção de livros se aperfeiçoa na impressão e na apresentação, obras de beletrismo e mesmo científicas chegam a tiragens que uma década antes ainda nem se sonhavam, e a produção brasileira já começa a sobrepujar a portuguesa. Mais do que entre nós, onde esporte e política atraem a juventude da mesma forma fatal, a produção intelectual e artística está no centro de interesse de toda a nação.

Pois o brasileiro, em si, tem muito interesse por coisas intelectuais. [...] O brasileiro adora ler. Raramente se vê um operário, um trocador de bonde em um minuto de folga sem um jornal na mão, raramente se vê um jovem estudante sem um livro. Para essa geração inteiramente nova, a literatura não é, como para o europeu, uma trivialidade secular, uma herança, mas algo obtido com esforço próprio, e ela ainda encontra motivo de orgulho e prazer em descobrir-se a si mesma e a descobrir toda a literatura universal.

(ZWEIG, 2008, p. 144-145)

A percepção de Zweig reafirma o caráter jovem do campo literário brasileiro, que na década de 40 passou novamente pelo processo de autoinvenção e autodescoberta, em parte devido ao momento de baixa representado pelas décadas de 10 e de 20. Tal percepção, que parece conter, no texto de Zweig, uma pitada de idealização, encontra parcial ressonância em Candido (2006, p. 219), no momento em que o crítico afirma: “Quem viveu nos anos de 1930 sabe qual foi a atmosfera de fervor que os caracterizou no plano da cultura”. Esta sensível efervescência é tributária do golpe getulista de 24 de outubro de 1930, que marca o início de profundas modificações na macroestrutura do campo do poder, do campo político, do ensino, da cultura e dos meios de comunicação de massa brasileiros, modificações cujas consequências ainda podem ser sentidas hoje, e que estavam em pleno desenvolvimento nas décadas da Era Vargas.

A partir desta situação, é preciso esclarecer que a hipótese que está sendo montada parte de um pressuposto comparativo calcado na suposição de que a história do campo literário brasileiro possui dois ciclos que podem ser equivalidos estruturalmente,

segundo o desenvolvimento da indústria editorial e das posições assumidas pelos autores e editores dentro do campo. De um lado, este primeiro período, que venho chamando de “ciclo de 30”, e de outro, o ciclo equivalente à Era FHC e à Era Lula, ou seja, o “ciclo contemporâneo”.

O primeiro ciclo pode ser delimitado imprecisamente como começando em meados dos anos vinte e se estendendo até, pelo menos, o final da década de cinquenta. Em geral este primeiro ciclo é referido pelos manuais de literatura escolares como *o romance de 30*, sendo que, politicamente, corresponde – a partir de 30 – ao período do Governo Provisório (30-34), do Governo Constitucional (34-37), do Estado Novo (37-45), e da última década da Era Vargas, na qual Getúlio reassume o poder democraticamente, depois de um afastamento de cinco anos (46-51), e se mantém até seu suicídio, em 54.

Dentre as diversas modificações operacionalizadas pelo governo Vargas, podemos citar a reforma do ensino, circunstância que estrutura as disposições favoráveis ao desenvolvimento do campo cultural. Para Candido, mesmo que estas reformas não tenham sido começadas pelo movimento revolucionário de 30, estando já postas e propostas durante a década de 20, só a partir do novo governo tais reformas foram implementadas em toda a extensão do país (cf. CANDIDO, 2006, p. 220). O crítico define da seguinte forma o paradigma que foi hegemonizado neste momento:

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

(idem, p. 221-222)

Mesmo que seja admissível o fato de que tais transformações não pudessem ser consideradas uma verdadeira revolução educacional, pois incidiam principalmente sobre os contingentes de elite, é preciso, segundo Candido, ponderar tal panorama com a constatação do aumento do número de escolas médias e de ensino técnico sistematizado. Além disso, a década de 30 viu surgir a primeira Universidade *de fato* do país, com a fundação da Universidade de São Paulo, em 1934, que, segundo o crítico, “alterou o esquema tradicional das elites”, integrando em um sistema coerente e autodependente várias disciplinas, o que acabou por destituir a aura de “nobreza funcional” imbuída nas faculdades de direito, medicina e engenharia, que em seu

isolamento autossuficiente adquirira uma “importância equivalente ao papel dos seus graduados na vida política e administrativa do país” (cf. *idem*, p. 222).

As obras literárias de ficção deste período possuem uma grande variabilidade de formas, mas a despeito disso o processo de canonização e consagração dos produtos culturais, do qual participam críticos, autores e intelectuais, reservou um nicho específico para tal literatura, a caracterizando (com relativa propriedade, mas desnecessária generalidade) pela eleição de um paradigma que se pretende válido por ser capaz de selecionar algumas obras que vieram a ser conhecidas como *clássicas* do período. Segundo Miceli,

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

(MICELI, 2001, p. 159)

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

Em assonância com a avaliação feita por Miceli na citação acima, afirma que “geralmente estas diversas orientações eram concebidas pelos autores e apresentadas pela crítica de um ponto de vista disjuntivo: uma ou outra” (cf. CANDIDO, 2006, p. 247). Em dado momento, Candido constrói uma descrição que pode ser vista como a imagem de um carrossel literário, em atividade durante o ciclo analisado:

Foi com efeito notável a interpenetração literária em todo o Brasil depois de 1930, quando um jovem, digamos do interior de Minas, ia vivendo numa experiência feérica e real a Bahia, de Jorge Amado, a Paraíba ou o Recife, de José Lins do Rego, a Aracaju, de Amando Fontes, a Amazônia, de Abguar Bastos, a Belo Horizonte, de Ciro dos Anjos, a Porto Alegre, de Érico

Veríssimo ou Dionélio Machado, a cidade cujo rio imitava o Reno, de Viana Moog. Foi como se a literatura tivesse desenvolvido uma visão renovada, não convencional, do seu país, visto como um conjunto diversificado mas solidário.

(CANDIDO, 2006, p. 227)

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

Dentre tais estudos, podemos destacar a publicação de *Casa-grande & Senzala* (1933), de Gilberto Freyre, *Raízes do Brasil* (1935), de Sérgio Buarque de Holanda, e *Formação do Brasil contemporâneo* (1942), de Caio Prado Júnior. No segmento editorial do campo literário brasileiro, tal movimento de interpretação da “realidade brasileira” se objetivou pela criação de diversas coleções, que reuniam os “estudos brasileiros”. Candido constrói o seguinte panorama destas coleções:

Antes de qualquer outra a *Brasiliانا*, fundada e dirigida por Fernando de Azevedo na Companhia Editora Nacional; e ainda: *Coleção Azul*, da *Editora Schmidt*; *Problemas Políticos Contemporâneos* e *Documentos Brasileiros*, da *José Olympio* (esta, dirigida primeiro por Gilberto Freyre e depois por Otávio Tarquínio de Sousa, ainda<sup>34</sup> existe sob a direção de Afonso Arinos de Melo Franco); *Biblioteca de Divulgação Científica*, dirigida por Artur Ramos, na *Editora Civilização Brasileira* etc.

(CANDIDO, 2006, p. 230)

Estas circunstâncias parecem ter modificado o *habitus* do campo literário no que diz respeito às estratégias de inserção performadas pelos recém-chegados, modificação que se encontra objetivada na seguinte passagem de Candido: “Em meados do decênio de 1930, Plínio Barreto pôde escrever que, assim como na geração anterior os jovens procuravam se afirmar através de um livro inaugural de versos, os de então tendiam a fazê-lo por meio do ensaio de cunho sociológico” (idem, p. 231).

É do centro dessas renegociações que surge a caracterização que diz respeito à ênfase regionalista que algumas obras apresentam, e que pode ser definida como a

---

<sup>34</sup> O artigo aqui citado, “A Revolução de 30 e a Cultura”, foi texto de uma apresentação realizada em 1980 no *Simpósio sobre a Revolução de 30*, promovido no mês de outubro, em Porto Alegre, pela UFRGS. Ou seja, o “agora” do autor é o ano de 80.

figuração do processo de desmantelamento das oligarquias rurais que possuíam a posição dominante no campo do poder no Brasil. Ademais, Candido cita os seguintes elementos da literatura produzida durante os anos 30-40, já presentes – como projeto realizado parcialmente – no ideário modernista de 20<sup>35</sup>, e que encontraram as disposições favoráveis à sua normalização e generalização:

É o caso do enfraquecimento progressivo da literatura acadêmica; da aceitação consciente ou inconsciente das inovações formais e temáticas; do alargamento das “literaturas regionais” à escala nacional; da polarização ideológica.

(CANDIDO, 2006, p. 224)

Outra característica identificada pelo processo de canonização é a ênfase realista das obras, tributária dos procedimentos composicionais desenvolvidos sob os influxos da Revolução Burguesa ocorrida no par Inglaterra-França, e a partir daí disseminadas e refratadas pelas condições específicas de países como Portugal e Rússia. Além destas pressões formativas, está em jogo, similarmente, a importação de formas literárias provenientes da metrópole-referência que viria assumir o lugar de destaque das nações europeias, enfraquecidas pela Primeira Guerra Mundial (1914-1918) e suas consequências duradouras, e depois solapadas pela Segunda Guerra Mundial (1939-1945). Segundo Miceli,

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

Em meio às novas condições resultantes da crise de 1929 e, mais adiante, em virtude da impossibilidade de continuar importando livros portugueses e franceses com o início da Segunda Guerra Mundial, afrouxam-se os laços de sujeição cultural. A nova correlação de forças no plano internacional ensejou nas condições de dependência dos países periféricos

---

<sup>35</sup> Candido marca enfaticamente sua posição como partidário do modernismo paulista de 22: “Na verdade, quase todos os escritores de qualidade acabaram escrevendo como beneficiários da libertação operada pelos modernistas, que acarretava a depuração antioratória da linguagem, com a busca de uma simplificação crescente e dos torneios coloquiais que rompem o tipo anterior de artificialismo” (CANDIDO, 2006, p. 225). Tal “libertação” estava, também, em atividade em campos culturais e literários que despejavam seus produtos sobre o campo brasileiro, o que deixa entrever que a ênfase de Candido é um subproduto de seu entendimento “sistemático” do desenvolvimento do campo literário. Acredito que, sem tocar nos méritos da análise de Candido, seria mais proveitoso figurar tais modificações ocorridas no campo literário brasileiro durante a década de 30 como produto do processo da interação dialética entre o superestrato transnacional e o substrato nacional, sendo que um dos efeitos deste processo foi a legitimação, desde fora, dos procedimentos “inaugurados” pelos modernistas de 22.



mudanças de peso, que não se limitavam à troca da sede hegemônica, os Estados Unidos em lugar da Europa. A importação de bens culturais subsistiu, mas com feições distintas do que ocorria na República Velha. *Doravante, em vez de venderem as edições originais de obras estrangeiras, os editores adquirem os direitos de tradução das obras, vale dizer, a produção destinada ao mercado interno acaba suplantando a produção estrangeira diretamente importada na língua original.* (grifo meu)

(MICELI, 2001, p. 147)

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

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

(CANDIDO, 2006, p. 231)

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

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

(MICELI, 2001, p. 148)

Outra modificação importante presente na conjuntura do ciclo de 30 é o surgimento das condições que permitiram a alguns escritores dedicar-se integralmente à produção literária como uma atividade profissional de retorno monetário garantido (cf. MICELI, 2001, p. 187). Para assumir estas posições, foi necessário que os escritores se familiarizassem com as novas formas culturais presentes no contexto sócio-mercadológico brasileiro, tal como histórias em quadrinhos, romances policiais, o cinema e a música, em grande parte importados agora dos Estados Unidos, e que substituíam “os modelos narrativos consagrados na Europa do século XIX” (cf. idem).

Podemos, neste momento, ampliar a lista das obras e autores em atividade durante o ciclo. Primeiramente, convém mencionar a publicação de *Serafim Ponte Grande* (1933), de Oswald de Andrade, talvez a obra que tenha melhor sintetizado, sob as novas circunstâncias socio-históricas, as propostas do modernismo paulista de 22. Outros dignos de nota são: *Os ratos* (1935), de Dyonélio Machado; *Perto do coração selvagem* (1942), romance de estreia de Clarice Lispector; e *Pedra de sono* (1942), livro de poesias que marca a estreia de João Cabral de Melo Neto. O final do ciclo foi palco para a performance de produtores que viriam a ser considerados a ponta de excelência da ficção brasileira. Sobre o processo de transição geracional, Candido afirma que os sucessores das inovações desenvolvidas no começo do ciclo promoveram a “consolidação da média”: “O que antes era exceção tornou-se rendimento normal, e se houve menos *erupções* de elevada criatividade, houve maior número de bons livros do que em qualquer outro momento da nossa ficção” (CANDIDO, 2006, p. 248). É neste período que Guimarães Rosa começa sua atividade, estreando com *Sagarana* (1946), e publicando, em 1956, *Grande Sertão: Veredas* e *Corpo de Baile*.

Na nova conjuntura, aqueles que pretendiam assumir as posições de acesso disponíveis no campo literário e intelectual necessitavam “adquirir a competência cultural” exigida no trabalho de adaptação das novas formas, funcionando como mediadores culturais que respondiam às demandas dos mercados e públicos formatados pela hegemonização da influência norte-americana. Tal hegemonização entrava em choque com os mecanismos de legitimação estabelecidos pela influência europeia, e que dependia de instâncias acadêmicas e eruditas que concediam a consagração intelectual e artística (cf. MICELI, 2001, p. 185). No ciclo de 30, devido a este fato, o segmento mercadológico do campo literário passou a ditar os paradigmas de legitimação cultural, o que fortaleceu a posição dos editores dentro do campo.

Uma das editoras de destaque deste período é a *Editora Globo*, capitaneada por Henrique Bertaso desde 1919, e que a partir de 1928 iniciou um programa editorial regular. Segundo Candido,

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

(CANDIDO, 2006, p. 233)

O folheto *Preto e Branco* citado por Candido é exemplo de estratégias, performadas pelos agentes editoriais do campo literário, que conjugam ganhos de capital simbólico e monetário ao mesmo tempo em que fortalecem o processo de autonomização do campo. Como indicado na citação, Bertasso estabeleceu uma parceria vantajosa com o escritor Érico Veríssimo, competente mediador das formas culturais da nova hegemonia. Tal parceria é analisada da seguinte maneira por Miceli:

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

(MICELI, 2001, p. 193)

Ao mesmo tempo, no Rio de Janeiro, estava em atividade a *José Olympio Editor*, considerada por Candido como “a mais característica deste período”, sendo que, segundo o crítico, “José Olympio pode ser considerado verdadeiro herói cultural”, devido ao espaço privilegiado dedicado à publicação de produtores recém-chegados. Outra das inovações propagadas pela *JOE* foi a modernização do projeto gráfico, ao abrir espaço – homologamente – aos produtores recém-chegados ao campo das artes plásticas, estratégia consensual empregada por várias outras editoras do ciclo. Segundo a análise de Candido,

[Estas casas] confiaram também nos jovens artistas que trouxeram para as capas e ilustrações as conquistas das artes visuais do decênio anterior,

incorporando à sensibilidade média o que antes ficara confinado aos amadores esclarecidos. Assim, insensivelmente, o leitor se familiarizou com o Cubismo, o Primitivismo, o Surrealismo, as estilizações do Realismo – nas capas de Santa Rosa, Cícero Dias, Jorge de Lima, Cornélio Pena, Fúlvio Penacchi, Clóvis Graciano, João Fahrion, Edgard Koetz e outros.

(CANDIDO, 2006, p. 233)

Retomando a análise, é possível afirmar que tais modificações do campo literário brasileiro são possibilitadas, em parte, pelo aumento quantitativo do público leitor, resultado direto da urbanização de grandes contingentes da população brasileira. Neste processo de urbanização encontra-se, combinado, o papel das sucessivas ondas de imigrantes que desembarcaram em nossas praias, destinados tanto às metrópoles estabelecidas e em vias de franca industrialização, quanto aos territórios interiores ainda não explorados; imigrantes estimulados por incentivos governamentais que os favoreciam, ao mesmo tempo em que os capitalizavam como mão de obra que, nas ocasiões em que não era barata, era especializada. Nesta conjuntura socio-histórica, além das formas próprias ao contexto do campo literário brasileiro, Miceli também identifica a atuação de outras formas:

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

(MICELI, 2001, p. 155)

O progressivo inchaço populacional experienciado pelos centros urbanos em vias de industrialização disponibilizou as condições para a formação de um proletariado adequado ao desenvolvimento do capitalismo industrial, caracterizado principalmente pela formação de um contingente rotativo de trabalhadores desmobilizados, cuja função estrutural é aquela da mão de obra excedente. A ação do proletariado industrial, por sua vez, permite o desenvolvimento do mercado interno, com maior ênfase no segmento varejista, capaz de fazer disparar a acumulação e o giro de capital. Como afirma Candido,

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

(CANDIDO, 2006, p. 234)

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

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

(MICELI, 2001, p. 155)

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

De certo modo, a parceria entre autor e editor, a abertura a novos autores e a modificação do projeto gráfico de acordo com a reorientação baseada na vanguarda das artes plásticas, são características que encontraremos adiante na atividade da *Livros do Mal*, e que serão saudadas, por parte da recepção legitimadora do campo literário, como historicamente inovadoras.

Outra característica do ciclo de 30, o papel de mediadores culturais assumido pelos agentes, que fazem a transposição e recodificação dos produtos da metrópole para o contexto local, também se encontra em atividade no ciclo contemporâneo, e é uma circunstância igualmente proveitosa ao acúmulo de capital simbólico e monetário dentro do campo.

Tais estratégias podem ser consideradas como fazendo parte do conjunto de caminhos que garantem o sucesso do empreendimento, e foram introduzidas no grande setor editorial do campo literário brasileiro durante o ciclo de 30. Além do mais, o crescimento da população e do capital da classe média, a expansão do ensino

universitário e do ensino médio, as transformações do parque industrial e do campo econômico pela implantação de novos procedimentos técnicos, são características macroestruturais que também se fazem presentes no ciclo contemporâneo, reforçando o paralelismo aqui instituído.

Tendo iniciado esta seção com um salto histórico, irei finalizá-la com outro, que evitará a análise detalhada das condições e disposições do campo literário brasileiro durante o ciclo que vai da instauração da Ditadura Militar até o período da redemocratização representado pela era Collor.

Devido à importância de tal época para o campo literário e cultural brasileiro, certos aspectos pontuais serão explicitados no desenvolvimento da análise do estágio contemporâneo do campo, mas apenas na medida em que permitirem estabelecer um panorama comparativo que insira o estágio contemporâneo na série histórica do campo literário brasileiro.

### 3 Livros do Mal

O panorama histórico do campo literário brasileiro até aqui constituído pode ser resumido da seguinte forma: um primeiro momento de rápida expansão após a implantação das primeiras oficinas tipográficas, no qual surgem as condições necessárias ao desenvolvimento de uma literatura relativamente sofisticada e um mercado altamente especializado; um intertempo de estagnação do campo, em sua dinâmica editorial e mercadológica, que corresponde aproximadamente às duas primeiras décadas do século XX; o período do ciclo de 30, no qual há uma significativa retomada do desenvolvimento do campo literário, principalmente em sua faceta editorial e mercantil, possibilitada pelo estabelecimento de uma extensa classe média.

Devem ser incluídos neste panorama, mesmo que de forma resumida, os travamentos ideológicos da época da ditadura, que sobredeterminaram macroestruturalmente tanto a produção quanto a circulação da literatura. Segundo Flávio Carneiro,

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

(CARNEIRO, 2005, p. 26)

Tal pressão teve um papel formador que instaurou, durante a década de 70, um ambiente que favoreceu a “legitimação da pluralidade” em certa parcela das produções do campo literário. Para Candido,

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

(CANDIDO, 2006, p. 253)

Com o fim do regime ditatorial, inicia-se o período da redemocratização, no qual os travamentos ideológicos – sejam orientados pela direita ou pela esquerda – ainda se faziam presentes com grande força nos produtos e formas desenvolvidas, mas

com condições econômicas e políticas que permitiam a livre circulação dos produtos e o desenvolvimento autônomo de projetos editoriais. Na avaliação de Flávio Carneiro,

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

(CARNEIRO, 2005, p. 29)

Este lastro histórico determina as disposições sob as quais o campo literário brasileiro contemporâneo irá se desenvolver: a existência de um patrimônio cultural acumulado que constitui o cânone literário, no qual o papel social do escritor tem um lugar garantido na economia simbólica; um mercado bem desenvolvido, com práticas estabelecidas constituídas pelas rotinas de divulgação e consagração; um público formalizado, capaz de reproduzir seu *habitus* a cada iteração geracional. Tais disposições já se encontravam em atividade na última década do século XX, o que permite Flávio Carneiro encaminhar sua análise da seguinte maneira:

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

(CARNEIRO, 2005, p. 31)

Esta nova orientação lembra (quase ponto a ponto) a avaliação que Candido faz dos anos 50, na qual a geração de produtores em atividade se vê liberta das imposições ideológicas que reinaram durante as décadas de 30 e 40, circunstância que novamente reforça o paralelo entre os dois ciclos:

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

(CANDIDO, 2006, p. 249)

A este panorama se juntam outras disposições, que servem de antecedentes imediatos à década de 00, e que trouxeram condições específicas à conjuntura estabelecida. A análise destas disposições, apresentada abaixo, permite um melhor dimensionamento do fenômeno das *incubadoras literárias*.



### 3.1 O advento da Internet

A história<sup>36</sup> da Internet no Brasil começa em 1991, com a implantação da primeira fase da RNP (Rede Nacional de Ensino e Pesquisa), que inicialmente estabeleceu uma linha de comunicação entre o LNCC (Laboratório Nacional de Computação Científica) no Rio de Janeiro e a FAPESP em São Paulo. No estado de São Paulo já havia uma rede que interligava as instituições universitárias internamente, e conexões periódicas com os EUA eram estabelecidas com base nas necessidades dos pesquisadores. Esta primeira fase da RNP é fruto de discussões que começaram em 1988, e pretendiam criar uma rede nacional que permitisse a colaboração entre pesquisadores de todo o país.

Em 1992 a RNP já conectava 11 capitais brasileiras, ao mesmo tempo em que projetos de âmbito estadual para a disseminação das vias de acesso eram desenvolvidos. Com uma parceria entre RNP e a empresa Alternex, essa passa ser o primeiro ponto de acesso fora da comunidade acadêmica a fornecer todos os serviços de Internet no Brasil. Em 1993 se encerra a primeira fase da RNP, e neste mesmo ano é estabelecida a primeira conexão de longa distância de alta velocidade<sup>37</sup> entre São Paulo e Porto Alegre. Em 1994 começa a segunda fase da RNP, e o número de usuários (em sua grande maioria do meio acadêmico) chega a 36.000. Em dezembro desse ano a Embratel lança, em caráter experimental, o Serviço Internet Comercial, para o qual são escolhidos 5.000 usuários de teste.

Em 1995 começa a exploração comercial da Internet no Brasil, primeiramente monopolizado pela Embratel, com progressiva entrada de outras empresas. Uma dessas empresas, a Mandic, termina o ano com 40.000 usuários.

O estabelecimento da Internet comercial no Brasil acompanha historicamente o período de estabilização da economia com a implantação do Plano Real no começo de 1994, e posteriormente a eleição de Fernando Henrique Cardoso como presidente em 1995. Este é um período de franca abertura econômica, o que possibilitou a entrada dos produtos tecnológicos que serviram de base material para a implantação da Internet, e permitiu o acesso da classe média aos computadores pessoais

---

<sup>36</sup> Os dados aqui apresentados são uma resenha das informações disponíveis em <http://www.internetnobrasil.net/>

<sup>37</sup> 64Kbps, em torno de 8 mil caracteres por segundo. À guisa de comparação, as velocidades residenciais comercializadas atualmente (2010) com a denominação “banda larga” têm como taxa mínima de transferência o valor de 1Mbps, em torno de 128 mil caracteres por segundo, ou 1.500% de ganho; e não é incomum (ou muito mais caro) taxas de transferência que cheguem a 10Mbps, em torno de 1.280.000 caracteres por segundo, um ganho próximo de 16.000% em relação a este primeiro link institucional de longa distância. O primeiro valor comercializado residencialmente, em 1996, raramente passava de 2,4Kbps.

pelos quais este acesso se dava<sup>38</sup>. Além disso, este foi o início do período de maior democracia da história brasileira, acompanhado pela modernização econômica das grandes metrópoles.

A estabilidade econômica trouxe consigo um aumento da circulação de bens culturais, que, à semelhança da explosão editorial da segunda metade da década de 80, não sofre mais com as restrições políticas e monetárias presentes durante os anos de Ditadura. Esta é a época das discussões sobre a *globalização*, o movimento político-econômico que se desenvolveu a partir da queda do Muro de Berlim em 1989. Com a queda do muro, a alternativa política de um estado-nação com uma economia de estado e com bases ideológicas comunistas é praticamente<sup>39</sup> riscada do horizonte de expectativas da esquerda, o que permite que ideólogos de direita, como Francis Fukuyama, declarem o “Fim da História”, com base no pressuposto de que a democracia liberal ocidental seria o ápice da evolução social da humanidade, e o último (e definitivo) modelo governamental a ser adotado<sup>40</sup>.

No ano de 1996, concomitante à primeira onda da Internet comercial no Brasil, Daniel Pellizzari cria o *Quatro gargantas cortadas: um folhetim pop de ficção esquizodélica*, o segundo site de publicação individual de literatura do Brasil<sup>41</sup>. Em sua primeira encarnação, apresentava cinco contos curtos de temática variada, que segundo o autor dão “vazão às suas ideias mais atípicas, esquizoides e experimentais”. Tal atuação no campo literário, e a conseqüente recepção, modulada por suas escolhas estéticas, que o inseriam no polo vanguardista do campo, o caracterizou como um agente de expressão no panorama cultural regional, o que determinou sua participação no fanzine eletrônico *CardosOnline*.

---

<sup>38</sup> Cito, como exemplo esclarecedor, mas não pertencente a este primeiro período da Internet no Brasil, a análise retirada da pesquisa *Sistema de Informações e Indicadores Culturais 2003-2005* realizada pelo IBGE: “Com relação à posse de microcomputadores, muito embora todos os estratos tenham apresentado crescimento, são as famílias onde a renda é maior que tiveram maior acesso aos computadores pessoais, evidenciando uma diferenciação no acesso aos conteúdos multimídia e digital. Na faixa de mais de 8 a 15 salários mínimos, a posse de microcomputadores passou de 3,3% para 30,7% e de 21,9% para 62,1% (mais de 15 salários mínimos)” – p. 80.

<sup>39</sup> Sobre Cuba como bastião inquebrantável, o “espinho comunista cravado nas costas do imperialismo norte-americano”, como reza a cartilha dos fiéis de Fidel.

<sup>40</sup> “O triunfo do ocidente, da ideia ocidental, é evidente, em primeiro caso, na exaustão total de alternativas viáveis e sistemáticas ao liberalismo ocidental. [...] Podemos estar testemunhando não apenas o fim da Guerra Fria, ou a passagem de um período particular da história do pós-guerra, mas o fim da história como tal: isto é, o ponto final da evolução ideológica da humanidade e a universalização da democracia liberal ocidental como a forma definitiva de governo humano”. O artigo completo “The end of History?” pode ser encontrado em <http://www.wesjones.com/eoh.htm>

<sup>41</sup> O *Quatro gargantas cortadas* ainda está disponível para acesso em <http://reocities.com/SoHo/studios/1875/indice.html>

De forma semelhante, em 1997, Daniel Galera começa seu acúmulo de capital simbólico com a criação do site *Proa da Palavra*. Como afirma em entrevista ao site *Prólogo*<sup>42</sup>,

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

Como fica evidente, os editores da *LdM* se valeram da disposição representada pelo advento da Internet no Brasil, conjugada com seus capitais culturais específicos, para amealhar o capital simbólico e o *habitus* necessário àqueles que pretendem assumir uma posição dentro do campo literário.

### 3.2 *CardosOnline*

Durante o primeiro período da Internet comercial no Brasil, vicejaram várias manifestações culturais que se valeram das novas condições de circulação e produção cultural possibilitadas. Isto não significa que tais condições tivessem facilitado ampla e imediatamente o acesso aos recursos disponíveis, pois as ferramentas de publicação digital ainda se encontravam em um estágio artesanal, no qual os interessados precisavam dominar o código técnico necessário para a construção de suas *páginas* – *homepages* – e inseri-las nos mecanismos de busca e catalogação disponíveis, situação diferente do estágio atual, no qual há ferramentas automatizadas de publicação, como, por exemplo, as plataformas de *blogs*, onde os autores precisam apenas inserir o texto que desejam ver publicado, sendo que a ferramenta se encarrega, em grande parte, da formatação e inserção nos catálogos de busca.

A característica mais marcante deste período é o fato de que os primeiros empreendimentos a surgirem foram, em grande medida, individuais, centrados em agentes “curiosos” e “amadores”, dispostos a investir seu tempo e dinheiro no aprendizado das habilidades específicas necessárias ao manejo dessas novas ferramentas. As *homepages* eram construídas linha a linha, os programas e os

---

<sup>42</sup> Publicado em outubro de 2001, disponível em: [http://www.ranhocarne.org/ldm/clip\\_prologo.html](http://www.ranhocarne.org/ldm/clip_prologo.html)

protocolos de comunicação eram desenvolvidos por programadores profissionais em seu tempo livre, enquanto programadores amadores sacrificavam o sono e a vida social *offline* na construção daquilo que hoje constitui a base da Internet contemporânea.

Concomitante a esta faceta solitária, havia uma parcela comunitária, dedicada, entre outras coisas, aos *e-zines*, publicações distribuídas por e-mail para uma lista de assinantes confeccionada manualmente, dos quais participavam agentes interessados na divulgação de suas criações escritas, fossem elas críticas de produtos culturais, opiniões subjetivas sobre os fatos e condições sociais, ou produções ficcionais. Como afirma Daniel Galera em entrevista à *Folha de São Paulo*: “Blog nem existia, publicar na internet já era notícia e isso nos ajudou”.

Os *e-zines* podem ser considerados uma versão eletrônica dos *fanzines* (contração de *fan magazine*), publicações organizadas por consumidores aficionados em certos produtos culturais, nas quais estes davam vazão à suas opiniões sobre os produtos e trocavam informações sobre novos lançamentos. Os zines eram, em geral, ligados às comunidades de consumidores dos diversos estilos musicais do mercado pop<sup>43</sup>, e serviam como um aglutinador identitário que delimitava os contornos das escolhas possíveis dentro do vasto universo de produtos disponíveis, reafirmando as afiliações pela valoração de certos produtos e legitimação de certo *habitus*.

A *incubadora literária Livros do Mal* tem suas raízes no e-zine *CardosOnline*. O *COL* começou a ser distribuído em outubro de 1998 para uma lista de 20 “assinantes”, e até seu fim, em setembro de 2001, contou com 278 edições, sendo que o número de assinantes da edição final foi de 5.000<sup>44</sup>. A semente da publicação foi uma série de e-mails enviados por André Czarnobai (o Cardoso do título) para alguns amigos, nos quais André, aproveitando o tempo livre criado pela greve das

---

<sup>43</sup> No sentido estrito do termo, em contraposição à música erudita ou acadêmica. Internamente, os zines eram a alternativa *alternativa* ao mercado *mercado*, que possuía suas próprias instâncias de legitimação, ligadas a casas editoriais de grande porte. Os zines, por assim dizer, eram *coisa de metaleiro*, daqueles segmentos do mercado que não possuíam ressonância representativa nas publicações do circuito hegemônico. Sua função era satisfazer as necessidades identitárias dos consumidores dos diversos *estilos* não-hegemônicos, como por exemplo o *heavy-metal*, o *alternativo* e o *independente*. Além desta faceta mais característica, era possível encontrar zines dedicados exclusivamente a um produtor específico, fosse ele pertencente ao circuito hegemônico ou não.

<sup>44</sup> Devido à característica imaterial do suporte, o número de assinantes regulares não coincide, necessariamente, com o número de leitores efetivos. Segundo André Czarnobai (<http://www.qualquer.org/col>), boa parte dos leitores recebia o e-zine por meio de reencaminhamento, ou na forma de colunas individuais selecionadas e repassadas entre si pelos leitores. Supõe-se que o número efetivo de leitores que entrava em contato integral ou parcial com a publicação, por semana, fosse praticamente o dobro do número de assinantes regulares. Tal circunstância torna provável que o número de indivíduos que tenham entrado em contato com o zine, seja periódica ou eventualmente, esteja na casa das dezenas de milhares.

universidades federais de 1998, descrevia de modo lúdico seu cotidiano e suas opiniões. Daniel Galera, um dos destinatários destes e-mails, sugeriu a André a criação de uma publicação formalizada, que ampliasse e desse continuidade a este intercâmbio. Como afirma Galera, na já citada entrevista ao site *Prólogo*,

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

Dentre os oito colunistas fixos, podemos destacar o criador do e-zine, André Czarnobai, Clarah Averbuck, e os editores-fundadores da Livros do Mal, Daniel Galera, Daniel Pellizzari e Guilherme Pilla. Tanto André quanto Clarah tiveram produções publicadas após o final do zine: André com o livro *Cavernas & Concubinas*, uma reunião de contos editada pela *DBA*; Clarah com o romance confessional *Máquina de Pinball*, editado pela *Conrad*, e seu segundo romance, *Vida de Gato*, editado pela *Planeta*, além de outros livros de contos e crônicas.

Daniel Pellizzari caracteriza da seguinte maneira<sup>45</sup> o fim do *COL*: “O zine já estava decaindo há um bom tempo. A maioria dos colunistas sentia que já tinha feito tudo que podia no formato. Eu, especialmente, tenho horror de me repetir e não tinha mais nada a dizer toda semana sem me achar meio besta por já ter feito algo parecido antes”.

O *CardosOnline* acabou por se afirmar como um instrumento de agência cultural de grande força<sup>46</sup> no contexto regional e nacional, que além de possuir uma presença textual congregava periodicamente seus leitores em festas organizadas pela equipe de colunistas, chamadas de *Bailão do COL*, realizadas em um espaço “alternativo” da *noite* porto-alegrense, o *Garagem Hermética*. Estas circunstâncias

<sup>45</sup> Em entrevista concedida ao site *Interface* em 30 de setembro de 2001. Disponível em: [http://www.ranchocarne.org/ldm/clip\\_interface.html](http://www.ranchocarne.org/ldm/clip_interface.html)

<sup>46</sup> Como analisa Alexandre Inagaki em matéria para o site *Prólogo* (outubro de 2001): “De forma gradual e silenciosa, o COL foi se espalhando por mailboxes por todo o Brasil e até mesmo no exterior, chegando a 1500 assinantes cadastrados em um ano de existência. Com um estilo debochado e corrosivo, o COL se caracterizou por discorrer, sem quaisquer censuras, sobre qualquer assunto: sexo, drogas, música, jornalismo gonzo, política, arte. Seus colunistas (oito) tornaram-se personalidades conhecidas em Porto Alegre, e o COL foi objeto de matérias em jornais de todo o país, originando a criação de muitos outros e-zines”. Disponível em: [http://www.ranchocarne.org/ldm/clip\\_prologo.html](http://www.ranchocarne.org/ldm/clip_prologo.html)

constroem um panorama no qual as trocas simbólicas entre produtores e consumidores constituem um circuito de amplificação do *habitus* que dá coerência comunitária ao empreendimento, criando um espaço no qual as negociações dos diversos capitais podem operar com maior dinamismo, circunstância esta evidenciada, por exemplo, pelas ofertas de conversão de capital simbólico em capital monetário recebidas por Galera.

Além do mais, a ampla divulgação permitida pela Internet, que não onera monetariamente os produtores em relação à multiplicação de exemplares ou em relação à distância física percorrida pelo produto até o polo consumidor, criou as condições adequadas para o conhecimento da produção dos colunistas por um público vasto, comparável ao público massificado do campo literário. Segundo afirma Daniel Pellizzari em entrevista à *Folha de São Paulo*, “Já tínhamos público formado, isso foi importante para as editoras grandes, elas estão com um olhar mais atento”.

A esta circunstância se junta outra: o fato de a publicação ter uma periodicidade semanal forneceu aos escritores um espaço de experimentação e aperfeiçoamento de suas habilidades letradas, que eram avaliadas pelo público amealhado pelo zine, que por sua vez fornecia um *feedback* direto, na forma de e-mails pessoais encaminhados diretamente aos escritores, nos quais expressava sua opinião sobre as produções.

Uma comunidade de práticas coesa, o público garantido e a necessidade (autoimposta) de produzir semanalmente são três das disposições que facilitaram a formação do projeto editorial da Livros do Mal.

### 3.3 “leia o novo. é trimmassa.”

Como já esclarecido, a *LdM* é aqui tomada como paradigma analítico das *incubadoras literárias* que vêm se destacando no campo literário brasileiro nessa primeira década do século XXI. Fundada em 2001 por Daniel Pellizzari, Daniel Galera e Guilherme Pilla, com o auxílio de recursos do FUMPROARTE, se manteve em funcionamento até 2003. No total, publicou nove títulos, sendo que quatro deles são dos editores Pellizzari e Galera. Tinha como objetivo expresso “catalisar literatura que traga visões novas, que ultrapassem o exercício estético vazio, o lugar-comum da classe média ou deslumbramento com o mundo pop”. A divisa escolhida para a editora coloca em relevo o desejo de renovação que formatava a proposta: *Leia o novo. É trimmassa.*

Entretanto, ao analisarmos as produções, fica claro que a novidade sugerida na divisa diz respeito mais ao caráter inédito dos autores e de suas produções no circuito

estabelecido do campo literário, do que ao estilo ou temática dos textos publicados. Ou seja, tratava-se de colocar em evidência um grupo de agentes cujas produções ainda não possuíam o respaldo das instâncias de legitimação do campo literário e, portanto, não se faziam presentes no horizonte das editoras estabelecidas.

Sobre tal assunto, a necessidade de afirmar a novidade, se faz necessário um pequeno aparte para que possamos compreender o nascimento da valoração positiva do *novo/original* na série histórica da literatura. O começo da *história da novidade* na literatura pode ser localizado ao final do século XVIII inglês. A ascensão do romance como forma literária hegemônica trouxe consigo uma profunda modificação dos sentidos que coordenavam os paradigmas heurísticos de valoração estética. Concomitante à transformação dos procedimentos representacionais, que progressivamente abandonam o suporte seguro de um plano metafísico imutável, de onde emana a verdade, em favor da perspectiva individual, capaz – segundo o credo racionalista professado pelo empirismo – de encontrar a verdade através da aplicação solitária da razão, o recurso de recorrer à tradição (em busca de temas, personagens ou enredos) é substituído pela ênfase no contemporâneo e no cotidiano (cf. WATT, 1990, ps. 11-33). Segundo Ian Watt,

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

(WATT, 1990, p. 16)

Paralelamente, mas em outra circunstância histórica e social, temos na França do século XIX o estabelecimento das primeiras leis do direito autoral, que procuravam impedir tanto o pirateamento das edições quanto dos produtos culturais gerados pelos autores. Para tanto, foi necessária a criação do construto jurídico referido como *propriedade intelectual*, que depende de um pressuposto de distinção baseado na *originalidade* (ou novidade) de uma obra (cf. LAJOLO & ZILBERMAN, 2001, p. 25). Ou seja, a partir deste momento era exigido – por lei – que os autores gerassem obras *originais*, que não pudessem ser identificadas com obras já existentes. Tal circunstância é uma contribuição específica do ciclo referente à Revolução Burguesa, pois até aquele momento os produtos intelectuais eram considerados, corriqueiramente, como

propriedade comunitária, estando disponíveis a qualquer autor que quisesse realizar reformulações, emulações ou derivações<sup>47</sup>.

Soma-se a estas duas disposições a dinâmica específica, como descrita por Bourdieu, do campo literário a partir da Revolução Burguesa, que atribui aos recém-chegados a primazia da “superação” e “inovação” do campo, e deles exige tais performances, capazes de impor “modos de pensamento e de expressão novos, em ruptura com os modos de pensamento em vigor” (BOURDIEU, 1996, p. 271).

Sob esta perspectiva, é curioso perceber o paradoxo representado pela produção e recepção da obra de Daniel Pellizzari, considerada experimental e inovadora, ao mesmo tempo em que é identificada como continuadora das inovações realizadas por aqueles que ocuparam a posição de vanguarda no começo do século XX, além de utilizar temas, personagens e enredos estabelecidos dentro da tradição. Deste modo, pode-se concluir que o discurso da novidade literária permite que agentes recém-chegados ocupem as posições de vanguarda ao se apropriar e performar os procedimentos estéticos previamente estabelecidos, procedimentos estes que só se tornaram hegemonicamente legitimados devido às circunstâncias socio-históricas derivadas das Revoluções Burguesas europeias.

Retomando a análise da *incubadora LdM*, é possível afirmar que o processo de edição dos títulos publicados seguia uma lógica quase artesanal, semelhante ao *do-it-yourself* preconizado pelo movimento punk dos anos 70. Dois dos editores, Galera e Pellizzari, ficavam responsáveis pela recepção dos manuscritos, pela seleção das produções que fossem adequadas ao perfil do empreendimento<sup>48</sup>, pela revisão do texto final e, em companhia de Guilherme Pilla, pela definição do formato final do produto,

---

<sup>47</sup> Um exemplo desta postura pode ser encontrado na produção de Shakespeare, que se valia livremente das obras de outros autores – contemporâneos ou não – para gerar seus produtos culturais. Como piada, podemos imaginar que, se Shakespeare estivesse produzindo atualmente, ele seria considerado um plagiador, e acabaria soterrado por uma infinidade de processos por utilização indevida da propriedade intelectual de outrem. Isso não significa que não houvesse conflitos entre autores e apropriadores, como demonstra a polêmica levantada por Miguel de Cervantes, no início da segunda parte do *Quijote*, contra um autor que publicou, sem autorização, uma continuação da primeira parte. A luta dos autores por seus direitos de propriedade, que começa com as permissões para impressão do século XVI, só foi capaz de atingir seu objetivo final sob as condições favoráveis da Revolução Burguesa, na qual várias relações de propriedade individual foram formalizadas juridicamente, e que tornou a *propriedade privada*, fundamento do paradigma capitalista, um direito garantido por lei.

<sup>48</sup> Mesmo que os editores tenham recebido diversos manuscritos enviados por desconhecidos (para os editores) que almejavam a posição de escritor, os títulos que de fato foram publicados obedeceram uma lógica seletiva baseada em *afinidades eletivas*.



incluindo aí os desenhos originais de Pilla, utilizados na capa e no miolo de uma parte dos títulos publicados. Como afirma Galera, em entrevista<sup>49</sup> ao site *Prólogo*,

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

Uma das principais características que explicam, parcialmente, a magnitude da projeço que esta *incubadora literária* alcançou nos seus 32 meses de vida é a alta qualidade plástica<sup>50</sup> dos livros publicados, continuamente ressaltada e celebrada na recepço por parte do contingente midiático do campo literário. Desta forma, o caráter artesanal da produço tinha como objetivo a criaço de um produto que não se distinguisse, em sua fatura material, dos produtos “profissionais” das editoras estabelecidas, deixando que as distinçoes agenciadas fossem operacionalizadas pelas escolhas estéticas, no que diz respeito aos formatos das publicaçoes e à apresentaço gráfico-visual.

Uma análise da seço *Últimas notícias*<sup>51</sup> do site da *LdM* pode auxiliar na compreensõ do *modus operandi* e da dimensõ do projeto, evidenciando características que ajudam na definiço do perfil e da projeço alcançada pela editora. Para tanto, elegi algumas passagens pontuais da trajetória da *LdM* explicitadas nesta seço, sendo que do primeiro artefato interessa analisar apenas um item, destacado em negrito:

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

A utilizaço da palavra-chave distintiva da *LdM* (trimmassa) na predicaço dos agentes responsáveis pela comercializaço dos produtos exemplifica um dos modos pelos quais se dá a reconversõ do capital simbólico acumulado em capital

<sup>49</sup> Disponível em [http://www.ranchocarne.org/ldm/clip\\_prologo.html](http://www.ranchocarne.org/ldm/clip_prologo.html)

<sup>50</sup> Sobre tal circunstância, Luís Fernando Veríssimo afirma que a incubadora fez “livros tão atraentes, tão bem cuidados, que só pode ser vista como uma homenagem ao sortilégio imbatível do impresso em papel e distribuído entre duas capas”.

<sup>51</sup> Disponível em <http://www.ranchocarne.org/ldm/noticias.html>

monetário: os editores da *LdM* mobilizam o poder de legitimação que possuem (frente à parcela do público que se identifica com o corpo discursivo do empreendimento) para realizar a extensão do predicado identitário até a inclusão do polo comercial do campo literário, operando a transitividade do prestígio alcançado – um estratégia que, ao mesmo tempo, denega o aspecto econômico, recolhe seus dividendos e amplifica a identidade do empreendimento.

O segundo artefato requer uma análise mais extensa, pois trata da primeira participação da *LdM* em um evento que celebra o campo literário, circunstância que traz à tona certas marcas características do empreendimento:

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

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

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

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

A participação dos autores-editores na Feira do Livro de Porto Alegre faz parte do *habitus* regional de escritores estabelecidos e almejantes, que aproveitam o período de celebração do campo literário promovido pela Feira para dar visibilidade a suas produções. Dentro desta participação é de praxe uma sessão de autógrafos, prática esta adequadamente seguida pelos agentes, mas curiosamente predicada da seguinte maneira: “dedicatórias constrangedoras, clima de dignidade artística, piadas internas e emoção guei”.

As referidas “dedicatórias constrangedoras” fazem par com a “emoção guei” na construção de um panorama no qual os agentes demonstram explicitamente sua satisfação para com a posição alcançada, representada pela inserção de seus produtos na comunidade de práticas do campo literário.

As “piadas internas” parametrizam e evidenciam a formação de uma comunidade autocentrada, na qual é utilizado um código compartilhado que possibilita a performance de chistes específicos, com o intuito de reforçar os laços de cumplicidade

entre os participantes, ao mesmo tempo em que cria uma zona de exclusão que amplifica a pertença identitária de tais participantes.

Por fim, o autoproclamado “clima de dignidade artística” é, ao mesmo tempo, uma brincadeira autoirônica e a afirmação cabal do status pretendido pelos agentes, em se instituírem como *artistas dignos*, capazes de performar as estratégias de distinção exigidas pelo campo literário. O tema da dignidade artística é retomado, por Daniel Pellizzari, em entrevista concedida ao site *Speculum*<sup>52</sup>. Perguntado sobre os passos necessários à inserção no campo literário, Pellizzari responde que é preciso, primeiro, alcançar certo nível de maturação do trabalho, para depois partir para o engajamento consciente, de acordo com um plano esquematizado. Ademais, em sua avaliação, “o que não pode é ficar eternamente naquele esquema de reclamar ninguém me ama, ninguém me publica, não me dão espaço. Esse tipo de postura em novos autores é lamentável, um chororô que indica total falta de dignidade artística e existencial”.

Ou seja, a *dignidade artística*, agora estendida até a *dignidade existencial*, diz respeito ao engajamento consciente e esquemático com o campo literário, uma postura ativa que abdica do horizonte de expectativa calcado na *descoberta*, no qual um agente recém-chegado performaria sua produção sem o interesse de empreender os passos necessários à inserção, aguardando ser identificado pelos agentes do campo como um de seus participantes. Desta forma, o processo de autolegitimação, para os editores, é o que confere legitimidade ao empreendimento, cumprindo o estágio (segundo Bourdieu, necessário aos recém-chegados) da *tomada de posição*.

A consciência demonstrada pelos agentes, em relação à necessidade da tomada de posição, evidencia a internalização do *habitus* específico do campo literário, o que os torna aptos a pretender a ocupação das posições disponíveis no campo. Tal consciência, subproduto do capital cultural acumulado, é uma das disposições que distinguem os agentes da *LdM* de outros recém-chegados, concedendo uma vantagem estratégica na disputa pelas posições do campo. De modo combinado, o fato de os agentes terem podido objetivar esta consciência na forma de uma *incubadora literária* é uma característica específica do campo literário brasileiro em seu estágio contemporâneo. Como explicitado por Bourdieu,

Com efeito, à medida que o campo se fecha sobre si, o domínio prático das aquisições específicas de toda a história do gênero que estão objetivadas nas

---

<sup>52</sup> Realizada em outubro de 2001 por Alter Breitenbach. Disponível em [http://www.ranhocarne.org/ldm/clip\\_speculu2.html](http://www.ranhocarne.org/ldm/clip_speculu2.html)

obras passadas e registradas, codificadas, canonizadas por todo um corpo de profissionais da conservação e da celebração, historiadores da arte e da literatura, exegetas, analistas, faz parte das condições de entrada no campo de produção restrita.

BOURDIEU (1996, p. 273)

O segundo item da notícia, a participação de Daniel Galera em uma mesa-redonda organizada em torno da discussão das novas mídias, o coloca como porta-voz legítimo desta conjuntura, amplificando a inserção do empreendimento no campo literário e aumentando seu capital simbólico. Concomitantemente, a oficina literária ministrada pelos dois editores serve de plataforma para o avanço de seu discurso dissonante, que equaliza no mesmo continuum “imagens de seres decapitados”, “musiquinhas do Mogwai”<sup>53</sup>, “criação artística” e “dignidade humana”. Esta oficina também possibilita que os editores assumam uma posição de privilégio específica ao campo literário contemporâneo, e que será analisada em seguida.

Como demonstra a notícia de 10 de dezembro de 2001 (apenas dois meses depois do primeiro lançamento), as estratégias da *LdM* surtem efeito positivo: os 600 exemplares de cada título (*Ovelhas que voam se perdem no céu* e *Dentes guardados*) foram todos comercializados, e os editores prometem uma segunda edição, com o objetivo de suprir a demanda dos mercados de outros estados, além de preverem um lançamento em São Paulo. Em 04 de fevereiro de 2002, já tendo impresso a segunda edição, os editores podem anunciar que o “lançamento dos livros em São Paulo foi um baita sucesso”. Além disso, os editores não se esquecem de celebrar o aproveitamento das oportunidades de reconversão de capitais, e afirmam que “não estivemos em São

---

<sup>53</sup> Mogwai é uma banda de rock escocesa, pertencente aos subestilos *space-rock* e *post-rock*. Suas composições, majoritariamente instrumentais, se valem dos efeitos de distorção dos pedais de guitarra e da variação de tempos melódicos, comandados pela bateria, para criar um efeito de amplitude sonoro-espacial no qual o receptor possa imergir. A dominante estética do *clima* possui afinidades com o *heavy-metal* e o *progressivo*, sendo que a maior parte das composições se estende por mais de 10 minutos, nos quais se desenrola, em geral, um (ou vários) *crescendo* que vai do *pianissimo* ao *fortissimo*, além de serem característicos os momentos de *sforzato* (aumento brusco da velocidade ou do volume). Esta banda foi eleita, pelos editores da *LdM*, como uma espécie de trilha sonora do empreendimento, sendo a trilha sonora *de facto* do vídeo exibido durante o primeiro lançamento dos produtos da incubadora (disponível em <http://video.google.com/videoplay?docid=5005950642865248113#>) – além de fazer parte do *setlist* dos editores, quando estes assumiam o posto de DJ nos *Bailões do COL*. As músicas e os álbuns do Mogwai foram extensamente resenhados e referenciados nas colunas do COL mantidas por Pellizzari e Galera. Ademais, a predileção por esta banda serviu, em dado momento, como índice proximal da pertença identitária que distinguia os indivíduos que se subscreviam aos valores objetivados no discurso autodefinidor da *LdM*. Mogwai, nesta comunidade de práticas, era mais do que uma banda – era um complexo simbólico, cuja simples menção pressupunha a subordinação a um amplo conjunto de sobredeterminações, capaz de gerar um espaço intersubjetivo facilitador das trocas simbólicas operadas entre os agentes. Em cantonês, *mogwai* significa “fantasma” e “demônio”, mas a referência adequada é o simpático animalzinho que, quando alimentado depois da meia-noite, se transforma no demoníaco monstrengo protagonista do filme *Gremlins*, de Joe Dante.

Paulo apenas para queimar o filme e fazer a social: descolamos uma distribuidora que vai colocar nossos livros nas principais livrarias da cidade, e em outras livrarias no Rio de Janeiro e Belo Horizonte”.

O crescimento exponencial do empreendimento fica evidente com a notícia de 24 de julho de 2002, na qual anunciam que o “grupo de teatro paulista Cemitério de Automóveis, dos nossos amigos Marião e Fernanda, encenará adaptações teatrais dos livros *Dentes Guardados* e *Ovelhas que voam se perdem no céu*”. A recepção por parte do campo teatral significa maiores dividendos simbólicos, e inflaciona a esfera de agenciamento do empreendimento no campo cultural. Neste momento, a *LdM* já tinha amealhado um considerável capital simbólico, contando com distribuição nacional de seus produtos e considerável atenção do chamado “jornalismo cultural”. A amplitude deste capital é proximalmente expressa na notícia de 30 de julho de 2002, anunciando que “os livros *Dentes Guardados* e *Ovelhas que voam se perdem no céu* serão traduzidos e publicados na Itália”. A chancela celebratória das instâncias legitimadoras é reafirmada na notícia de 23 de dezembro de 2003: “A Livros do Mal ganhou o Prêmio Açorianos de editora destaque do ano. O Pinto agradece, e segue o baile”. Entretanto, no dia 11 de maio de 2004, cinco meses depois de receberem o Prêmio Açorianos, os editores informam que não receberão mais originais, estabelecendo o marco final das atividades editoriais da *LdM* – o último lançamento, do livro *Ainda orangotangos* de Paulo Scott, ocorreu no dia 16 de outubro de 2003.

Mesmo que a trajetória aqui esboçada possa ser considerada *de sucesso*, esta circunstância não impediu que diversos projetos dos editores não fossem realizados, como é possível depreender da notícia de 09 de dezembro de 2002, na qual os editores afirmam que a “meta é dobrar o catálogo novamente – desta vez para 12 títulos – até o fim de 2003” (o catálogo não passou de 9 títulos); prometem “as estréias de nossas primeiras autorAs” (nenhuma escritora foi publicada) e anunciam “o lançamento do terceiro livro de Daniel Pellizzari, *Tanso*, um romance histórico situado na Porto Alegre do século passado” (jamais publicado).

### 3.4 Agentes do Mal

Interessa agora analisar brevemente o contexto geracional dos agentes que compõem o quadro editorial da Livros do Mal.

A melhor forma de caracterizar a posição social de tais agentes é inseri-los na parcela sociológica delimitada pela *classe média universitária*. Todos os participantes do empreendimento têm em seu contexto familiar o horizonte desta classe,

sendo filhos daquele contingente de trabalhadores<sup>54</sup> com renda a partir de 8 salários mínimos. Do mesmo modo, todos passaram pela formação universitária, em geral nos campos disciplinares ligados às Humanidades e à Comunicação, e na maior parte dos casos realizada em instituições federais de ensino.

Neste panorama, o caso de Daniel Pellizzari é peculiar, uma vez que o mesmo cursou, parcialmente, as faculdades de História (2 semestres), Psicologia (3 semestres), Jornalismo (5 semestres) e Letras (2 semestres), sem completar nenhum dos cursos – o que o faz afirmar, anedoticamente, que é um *vestibulando profissional*, ao mesmo tempo em que se considera, com um meio sorriso autoirônico, *bom demais para a universidade*. Tal circunstância cria um status específico, uma vez que o processo seletivo das universidades em questão (UFRGS e PUCRS) é considerado, pelo senso comum, um estágio dificultoso, se não o mais dificultoso, da formação acadêmica. Deste modo – por uma negação *voluntária* da formação plena – torna tal escolha um *capricho* praticável apenas por aqueles que possuem uma aptidão acima da normal. Hipoteticamente, e enfrentando o perigo de cair em um psicologismo pouco produtivo, é possível afirmar que a postura de Pellizzari pode ser caracterizada como um complexo comportamental traumático, na qual o indivíduo reencena sucessivamente uma situação simbolicamente homóloga à situação originária do trauma, o que poderia ser evidência de uma personalidade presa em um estágio de transição que não se completa. Esta interpretação ganha ressonância se a justapormos à interpretação semelhante que recebeu o protagonista da novela *Até o dia em que o cão morreu*, de Daniel Galera, considerada por parte da recepção legitimadora como um retrato geracional. Se a interpretação for válida, temos um curto-circuito que amplifica simbolicamente e dá coerência estética e ontológica a este componente do perfil.

Outra característica importante, na definição do perfil geracional dos agentes envolvidos com o empreendimento da *Livros do Mal*, é o fato de pertencerem a um contexto socio-histórico que não possui mais os entraves particulares do horizonte político da ditadura e da repressão que a acompanha, vivendo seus anos de formação adolescente durante o ciclo de redemocratização – delimitado proximalmente pela realização da segunda eleição presidencial direta, ou, por outro viés, da primeira a

---

<sup>54</sup> Pertencentes, em geral, aos segmentos *soft* do mercado de trabalho, centralizados em tarefas “intelectuais”, que, via de regra, possuem grande prestígio social, mais ou menos equivalentes às artes liberais do século XIX: médicos, advogados, jornalistas, “engenheiros” – além de artistas, professores, comerciantes, etc. Estes segmentos *soft* estão aqui em contraposição aos segmentos *hard*, ligados aos empreendimentos “produtivos-industriais”, centralizados em tarefas “manuais”, tais como: trabalhadores fabris, agricultores, etc. A distinção assumida se aproxima da estabelecida entre *burguesia* e *proletariado*.

eleger um presidente cuja carreira política se iniciou depois do fim da ditadura. Como avalia Flávio Carneiro,

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

(CARNEIRO, 2005, p. 31)

Assim, os temas e parte dos estilos característicos desenvolvidos pela geração que agenciou suas produções literárias entre a década de 60 e 80, sobredeterminados estruturalmente pela conjuntura socio-histórica do ciclo da ditadura, não encontram mais ressonância dominante no paradigma produtivo de que fazem parte os autores da *Livros do Mal*, circunstância esta que serve de índice distintivo capaz de delimitar os contornos, historicamente datados, que constituem as estratégias de identificação e desidentificação de cada contingente geracional.

Além disso, outra circunstância que congrega editores e autores em um grupo específico foi a participação em Oficinas Literárias, mais especificamente a Oficina Literária de Luis Antônio de Assis Brasil<sup>55</sup>, ligada ao Programa de Pós-Graduação em Letras da PUCRS. Em atividade desde 1985, este laboratório de criação possui um prestígio significativo no contexto regional, devido, em parte, ao fato de ser ministrado por um autor estabelecido dentro do campo, possuidor de um renome de projeção nacional.

A oficina, centrada na criação de contos, coloca em contato os almejantes a escritores com o *habitus* e o capital cultural específico do campo literário, no momento em que formaliza objetivamente estratégias escriturais e as apresenta como conteúdos a serem apreendidos pelos participantes. Outro ganho desta conjuntura é o fato de destituir, em parte, a aura mágica que recobre a criação literária ao proceder à objetivação referida, transformando as rotinas, atribuídas pelo senso comum a uma esfera criativa transcendental, em técnicas materiais, passíveis de serem reproduzidas e apreendidas.

O ambiente de discussão, focalizado nas produções dos participantes, conforma um circuito privilegiado de recepção (pois legitimado pelo status de *criador*

---

<sup>55</sup> Do grupo da Livros do Mal, foram alunos de Assis Brasil: Daniel Pellizzari (1996), Daniel Galera (1999), Cristiano Baldi (1999), Guilherme Pilla e Paulo Scott. À guisa de *full disclosure*, convém mencionar que também cursei a “Oficina do Assis”, em 2000. Uma lista, contendo a relação dos autores que continuaram sua atividade no campo literário após terem participado da oficina, pode ser encontrada em <http://www.laab.com.br/pdf/oficina-pub.pdf>

de tais participantes – principalmente o do ministrante) ao tornar consciente, para os autores, os rendimentos estéticos de suas criaturas textuais. Como o produto final da oficina é uma coletânea dos contos desenvolvidos neste laboratório, também permite que os alunos entrem em contato com os procedimentos técnicos e mercadológicos que constituem as etapas necessárias à inserção de um produto literário no circuito de trocas do campo.

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

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

Acredito que a participação dos editores na “Oficina do Assis” não é um dado fortuito, sendo uma etapa crucial de seu desenvolvimento<sup>56</sup>, ao mesmo tempo em que põe em evidência outra característica específica do campo literário contemporâneo: a disposição representada pela presença legítima de oficinas literárias.

Uma das estratégias recorrentes do campo literário na identificação geracional é a autorreflexão realizada periodicamente, objetivada em coletâneas que pretendem reunir em uma publicação a produção dos agentes em atividade no campo, e que possuam características afins – mesmo que tais características se resumam apenas à sincronicidade das produções. À semelhança da coletânea organizada por Heloisa Buarque de Holanda, intitulada *Vinte e seis poetas hoje* e publicada em 1976, o ciclo

---

<sup>56</sup> Tal circunstância é reconhecida por Daniel Galera em entrevista concedida ao site *Capitu* em outubro de 2002: “[...] em 1999 fui aluno da oficina literária do Luiz Antônio de Assis Brasil, na PUCRS, que me ajudou muito a compreender o processo de criação literária”. Disponível em [http://ranchocarne.org/ldm/clip\\_capitu1.html](http://ranchocarne.org/ldm/clip_capitu1.html)



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

Em relação à *Livros do Mal*, interessa apenas o segundo volume, dos *transgressores*, no qual estão publicados contos dos autores Daniel Pellizzari e Joca Reiners Terron. Na introdução, Nelson Oliveira tenta definir os contornos desta anunciada transgressão, a contrapondo aos modelos representacionais fixados pelos estilos realistas desenvolvidos no final do século XIX europeu. Depois de percorrer as sinuosidades dialéticas da questão, acaba por afirmar que: “O que todo escritor, em particular, e todo artista, em geral, busca com sua arte é representar as múltiplas facetas da realidade”. Por fim, conclui ser uma das características dos transgressores o desenvolvimento de um estilo “excêntrico”, cujo objetivo é “sacudir o leitor, impedir que ele adote a tradicional postura contemplativa”. Este juízo se aproxima daquele proferido por Candido em sua avaliação da narrativa produzida durante a década de 70, o que reinsere a transgressão à tradição, o que acaba por transformá-la em um procedimento estabelecido, circunstância que, de certo modo, nega a especificidade do conceito:

Não se cogita mais de produzir (nem usar como categorias) a Beleza, a Graça, a Emoção, a Simetria, a Harmonia. O que vale é o Impacto, produzido pela Habilidade ou a Força. Não se deseja emocionar nem suscitar a contemplação, mas causar choque no leitor e excitar a argúcia do crítico, por meio de textos que penetram com vigor mas não se deixam avaliar com facilidade.<sup>57</sup>

(CANDIDO, 2006, p. 259)

Nelson Oliveira parece não ter conseguido escapar à arapuca conceitual que ele mesmo construiu, pois fecha sua definição da seguinte maneira:

---

<sup>57</sup> Candido não deixa escapar a oportunidade, e remata: “Talvez, por isso, caiba refletir, para argumentar, sobre os limites da inovação que vai se tornando rotineira e resiste menos ao tempo”. Oliveira parece ter abocanhado com gosto a isca da “inovação rotineira”, incorporada ao arsenal dos recém-chegados.

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

(OLIVEIRA, 2003, p. 15)

Ao tomar como valor positivo, na caracterização da transgressão, a fixação da “Verdade” – em maiúscula, ou seja, uma Verdade, a única Verdade, a “Verdade verdadeira” –, Oliveira reafirma a validade do paradigma positivista, em atividade desde o final do século XVIII<sup>58</sup>, um paradigma que já fora extensamente relativizado por diversos segmentos estilísticos presentes nas formas literárias desenvolvidas durante o século XX, além de ser o inimigo preferencial da crítica filosófica derivada da Escola de Frankfurt, que investe contra tais *totalidades totalizantes* e celebra a produção de escritores como Kafka, Joyce e Proust – bastiões do relativismo que marcou a derrocada do projeto racional-positivista do século XIX. A fragilidade da avaliação de Oliveira demonstra que a transgressão, mais do que uma marca geracional, funciona como uma senha que identifica os recém-chegados ao campo, no momento em que estes performam o *habitus* exigido por tal posição.

Como exemplo do movimento complementar que amplifica tal legitimação, cito uma matéria publicada na revista *Veja*<sup>59</sup>, assinada por Jerônimo Teixeira, um dos agentes estabelecidos dentro do contingente de recepção legitimante do campo literário brasileiro contemporâneo. A matéria tem como título “A horda dos transgressores”, e como lead “Eles acham que estão quebrando tudo, mas fazem uma literatura pueril”. Em sua avaliação, Teixeira procura desativar a pretensão autolegitimadora do discurso representado por Oliveira:

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

---

<sup>58</sup> Atividade, por assim dizer, laica, tributária do racionalismo cientificista. O paradigma ideológico que afirma a existência de uma única Verdade, de validade universal, é o coração dos monoteísmos semitas (judaísmo, cristianismo e islamismo), em conflito pela definição desta verdade desde, pelo menos, o século XII. Comparativamente, o humanismo mercantilista do século XVII assume uma postura semelhante àquela em atividade no discurso dos sofistas gregos do século V A.C., que afirmam a existência de múltiplas verdades, culturalmente determinadas – postura combatida pelo discurso platônico, que preconiza a existência de uma Verdade transcendente, emanada desde o mundo das ideias.

<sup>59</sup> Publicada em 1 de março de 2006, disponível em [http://veja.abril.com.br/010306/p\\_094.html](http://veja.abril.com.br/010306/p_094.html)

A polêmica levantada faz parte dos movimentos de acomodação interiores ao campo literário, ensejados pela atividade de agentes recém-chegados. Dentro desta perspectiva, a crítica de Teixeira é, de fato, uma das facetas da legitimação que está em curso, pois elege tais agentes como objetos dignos de crítica, concede espaço representacional, amplia a visibilidade das produções e, por fim, procede a um levantamento de características – apresentadas com sinal negativo – que delimitam e reforçam o discurso assumido pelos agentes. Se este levantamento parece ter como objetivo escarnecer das estratégias representacionais e estilísticas performadas por alguns dos autores recém-chegados, o que acaba acontecendo é que Teixeira constrói uma síntese dos posicionamentos estéticos em atividade nas produções destes agentes:

Como escrever um livro "transgressor"

**ESCREVA COM DESLEIXO**

Qualquer arremedo da linguagem coloquial, com palavras como "poblema" ou "véio", passa por um estilo inovador.

**SEJA NOJENTO**

Flatulências, ejaculações, excreções – todos os fluidos e gases corporais merecem descrições detalhadas. Quanto mais melecado for um livro, mais transgressor ele é.

**FALE DE SEXO SELVAGEM**

Na hora do sexo, posição convencional não vale. Tudo deve ser descrito com abundantes palavrões.

**CRIE PERSONAGENS "MALDITOS"**

Se o herói da história não for um marginal, tem de pelo menos fazer pose. Se o protagonista for um escritor, terá de ser incompreendido e desbocado.

**SEJA NARCISISTA**

Coloque a si mesmo como herói de seu romance. Ou arranje um amigo para escrever um posfácio dizendo que sua obra é a mais pós-moderna que existe no mercado.

Cabe ressaltar que está em atividade uma simplificação que reduz a multiplicidade dos produtores a estereótipos disjuntivos, positivos e negativos, do tipo “ou isso ou aquilo”, circunstância que também se encontra no ciclo de 30, e é característica corriqueira da agência de uma parcela do contingente legitimador do campo literário. Essas simplificações colocam em evidência a existência de um processo de disputa pelas posições de legitimidade, criando uma zona de exclusão que pretende fixar os limites das identidades que estão sendo mobilizadas no jogo. Tais embates, travados entre as posições estabelecidas e a posição de recém-chegado, é uma das regras estruturais do funcionamento do campo literário, sendo que a presença destes embates é um índice proximal que evidencia a existência de um campo literário autonomizado (no sentido etimológico estrito do termo, *auto nómos*, que possui leis próprias).

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

Neste momento, já se torna possível proceder a uma visada panorâmica que tenha como objetivo estabelecer, parcialmente, os parâmetros de distinção sob os quais se funda a diferença entre o estado contemporâneo do campo literário brasileiro e o estado do campo durante o ciclo da ditadura.

Se a marca específica dos empreendimentos considerados autônomos/independentes durante o ciclo da ditadura<sup>60</sup> era o de ser uma *alternativa*<sup>61</sup> ao mercado cultural “oficial”, sobredeterminado estruturalmente pelo paradigma socio-político instituído pelo campo do poder legítimo, no ciclo contemporâneo teremos empreendimentos cuja marca específica é a de se constituir como uma extensão do mercado cultural. Empreendimentos, aqui identificados como *incubadoras literárias*, que se valem do *habitus* adquirido e dos capitais simbólicos e culturais acumulados em diversas instâncias para proceder à mobilização de estratégias conscientes que objetivam a inserção de produtos e produtores no circuito de trocas do campo literário,

---

<sup>60</sup> Cujas posição é homóloga à posição das *incubadoras literárias*, em sua função de ser um polo aglutinador da *renovação* e da *contestação das posições estabelecidas*.

<sup>61</sup> Fica aí estabelecido o adequado contexto de interpretação do predicado *alternativo* nesta conjuntura socio-histórica. As produções alternativas são uma *alternativa* às produções que estão em concordância com o paradigma imposto pelo campo do poder legítimo, percebido como *conservador, de “direita”*. Entretanto, retomando a análise de Schwarz presente no artigo “Cultura e política, 1964-69” (SCHWARZ, 1992, p. 61-92), tais produções alternativas estão, por sua vez, sobredeterminadas estruturalmente pela *relativa hegemonia cultural da esquerda*. “Esquerda” percebida como *contestadora, inovadora e engajada* (na disputa política pelo campo do poder, sendo que à direita vencedora interessava o engajamento na disputa mercadológica pelo campo econômico transnacional) – destituída de uma posição de privilégio no campo do poder legítimo (e, portanto, do exercício legítimo da violência física), mas firmemente instituída em uma posição legitimada – e legitimadora – no campo das produções culturais (e, portanto, detentora legítima do poder de exercer a violência simbólica). Sob esta perspectiva, os valores de contestação e inovação das produções *alternativas* não são, em sua relação com o campo cultural, uma *alternativa*, mas uma adequação ao paradigma estabelecido pela relativa hegemonia da esquerda. Convém ressaltar que a existência e o funcionamento de tais disposições e posições é um dos subprodutos das coordenadas heurísticas estabelecidas a partir do golpe de 64 (chamado, lembremos, de *revolução de 64* pelos partidários da “direita”), por sua vez tributárias das coordenadas discursivas instituídas na bipolarização do campo político internacional, ocasionada pela divisão (territorial, de mercados, de matérias-primas e de mão de obra) operada ao final da II Guerra Mundial.

ao qual o mercado cultural serve de lastro – uma circunstância que é estruturalmente homóloga ao surgimento de novos projetos editoriais, ocorrido durante o ciclo de 30.

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

### 3.5 *Obras do Mal*

Como já estabelecido, um dos diferenciais que buscam a indiferenciação dos produtos da *Livros do Mal* frente às produções consideradas *profissionais* pelo campo literário brasileiro é a qualidade plástica das edições. Impressos em papel Pólen Bold, de gramatura variada, os miolos fazem par às edições de alta qualidade que circulam no mercado editorial nacional, uma primeira característica que cria a percepção de um produto bem acabado, condizente com a prática das grandes editoras de prestígio, tal como a *Companhia das Letras*.

O projeto gráfico empregado nas capas<sup>62</sup> pode ser dividido em dois conjuntos: o primeiro corresponde à coleção que publica textos de estreia, e apresenta projetos gráficos semelhantes, o que reforça a pertença identitária estabelecida entre os produtos e a *LdM*; o segundo, correspondente à coleção que reúne textos de autores que já possuem obras publicadas, apresenta grande variabilidade nos projetos gráficos. Nos produtos da coleção *Contra a Capa* são utilizadas ilustrações de Guilherme Pilla, impressas em cores. Na coleção *Tumba do Cânone*, há um ilustrador para cada título, em geral convidado pelo autor. O estilo empregado nas ilustrações, como já mencionado, parece ser orientado pelas vertentes vanguardistas do campo das artes plásticas, o que cria uma disposição de estranhamento que capitaliza sobre a expectativa, por parte dos receptores, de novidade e distinção. Tal expediente pode ser diretamente referido ao comentário de Candido sobre as estratégias empregadas durante os anos 70 por uma parcela dos produtores: “Convém lembrar que a ruptura das normas pode ocorrer por meio do recurso a sinais gráficos, figuras, fotografias, não apenas inseridas no texto, mas fazendo parte orgânica do projeto gráfico dos livros” (CANDIDO, 2006, p. 256). Ou seja, também nesse front não há nada de novo.

---

<sup>62</sup> A reprodução das capas pode ser encontrada no Anexo II.

A posição dos títulos e do nome do autor não obedece nenhuma regra pré-determinada (exceto os dois primeiros títulos), variando de acordo com as necessidades compositivas.

Os dois primeiros produtos da *LdM*, pertencentes aos dois editores-fundadores, possuem uma composição irmanada, na qual os dois terços superiores da capa são ocupados por uma ilustração em cores de Guilherme Pilla, enquanto que o último terço é reservado ao texto que contém o título e o autor, sobrepostos a um fundo preto. As ilustrações utilizadas nestas duas capas parecem refratar representacionalmente o título e os temas dominantes de cada livro, como evidenciado nas análises imagéticas que se seguem.

Vemos, no primeiro plano da ilustração de *Dentes guardados*, um homem que ocupa o assento do motorista de um carro, e que segura com as duas mãos o volante; e podemos entrever, no segundo plano, “através” dos vidros deste carro, um panorama urbano monocromicamente preenchido de vermelho, formado por alguns prédios, um poste, a calçada e o asfalto negro.

Enquanto o plano de fundo é dominado pela monotonia monocromática, que congrega igualmente os elementos sob o império urgente, perigoso e proibitivo do vermelho, o primeiro plano é formado por elementos cromaticamente individualizados em seus contornos: o azul escuro da pintura do carro não se confunde com o meio tom utilizado no preenchimento do interior; o cinza confere existência própria aos bancos; o azul claro do blusão do motorista abre espaço para o laranja que colore a elasticidade dos punhos e da gola, sem invadir a faixa negra que dá forma ao cinto de segurança; um tom escuro de grená destaca a barba suíça e o cabelo da pele preenchida por um tom claro; o olho branco é seccionado entre glóbulo e íris por uma faixa em preto.

Interpretando esta primeira camada de sentidos, mobilizada pelo uso das cores, é possível perceber a representação de um conflito entre dois mundos distintos: ao fundo, pasteurizado e indiferenciado, está o mundo do contexto, o qual, não obstante, insiste em se impor à atenção pela força quente do vermelho; à frente, habitado por seres e coisas, está o mundo do texto, que, mesmo possuindo as distinções que delimitam a existência individualizada, parece se encolher na imobilidade fria do azul.

Da segunda camada de sentidos, formada pelos traços que desenham os elementos, depreendemos a presença de uma assertividade ondulante e excessiva, ao mesmo tempo precisa e imprecisa, ocupada em afirmar e reafirmar, continuamente, os contornos que delimitam os espaços que conferem existência individual às coisas.

Na terceira camada de sentidos, tecida pelas figuras que compõem a ilustração, encontramos a conjuração de uma ilusão de realidade: o homem, o carro, a rua, são todos elementos cotidianos, reconhecíveis e identificáveis, dispostos de acordo com as regras de proporção perspectiva, capaz de projetar, no plano bidimensional da folha, um espaço representacional tridimensional que emula o mundo espacial das coisas, tal qual é percebido pela visão.

Por fim, a quarta camada, formada pelo tema, representa um homem que percorre as ruas da cidade em um carro. Os dentes amarelados deste homem, amontoados na boca, parecem querer saltar para fora, enquanto sua sobrancelha curvada confere um ar tristonho ao semblante, reforçado pela grande lágrima que escorre do canto do olho. Ele está sozinho, com a cabeça levemente curvada para frente, e segura o volante como se buscasse um apoio firme.

Tais elementos – o conflito irreconciliável entre o mundo ameaçador e desindividualizante do cotidiano urbano e o mundo esmaecido habitado em regime igualitário por homens e coisas; a necessidade neurótica em reafirmar continuamente um caráter individual da existência; as estratégias estilísticas que constroem um efeito de representação da realidade; a solidão depressiva que curva a vontade dos indivíduos – podem ser encontrados nos contos reunidos em *Dentes guardados*. Até mesmo os *dentes* do título ocupam um lugar de destaque na ilustração.

Do mesmo modo, e sem repetir a análise exaustiva dedicada à capa de *Dentes guardados*, encontramos na ilustração estampada na capa de *Ovelhas que voam se perdem no céu* esta consonância entre a textualidade imagética e a textualidade literária. O absurdo e o grotesco que marcam a ficção de Daniel Pellizzari se fazem presentes na figura dos dois monstregos peludos (uma fêmea e um macho) que despencam, unidos em um abraço possessivo, entre os prédios amontoados. Concomitantemente, tal despencar evoca o *voou* das ovelhas presente no título.

A homologia entre capa e conteúdo parece querer afirmar que, ao contrário do ditado, os livros da *LdM* podem, e devem, começar a ser julgados a partir da capa. A agência dos produtores, parametrizada pelo empreendimento, gera produtos orientados por um complexo simbólico coerente, que mobiliza todos os elementos compositivos para afirmar – de modo assertivo, consciente e convicto – uma identidade distintiva, objetivando impor sua existência ao campo literário pelo uso concentrado de sua força simbólica.

Por sua vez, as contracapas contêm ou excertos dos livros, ou paratextos legitimadores. O logotipo da *LdM*, composto pelo nome do empreendimento justaposto ao desenho de um pinto saindo de um ovo, aparece na maior parte das capas. As contracapas trazem, na primeira coleção, a imagem do pinto saindo do ovo com o mote “leia o novo. é trimassa” subscrito, enquanto que a segunda coleção usa como logotipo a imagem de uma lápide, da qual salta a cabeça do pinto, com o nome da coleção subscrito. Todos os títulos possuem orelhas, nas quais são impressas uma foto do autor e uma biografia breve. Além disso, alguns títulos da primeira coleção trazem na orelha um paratexto de apresentação não assinado, enquanto que os títulos da segunda coleção estampam em sua orelha paratextos legitimadores, assinados por agentes estabelecidos no campo.

O formato escolhido para as edições que fazem parte da coleção *Contra a Capa*, 12x18cm, é um pouco mais largo que o formato utilizado pelas edições de bolso da editora *Penguin*, e consideravelmente menor que os 18x21cm utilizados nas edições de ficção da *Companhia das Letras*. O pequeno formato escolhido pelos editores da *LdM*, ligeiramente modificado<sup>63</sup> em cada um dos produtos da coleção *Tumba do Cânone*, tem a vantagem de possibilitar que o número de páginas médio seja em torno de 110, capaz de acomodar harmonicamente o texto dos autores, que, em geral, não tem uma extensão muito longa, e também permite que a lombada dos volumes seja bem definida.

Estas características – a qualidade do papel; as ilustrações das capas; a presença de orelhas; os aparatos paratextuais; um número de páginas suficientemente grande, capaz de tornar a lombada bem definida – constroem um todo tipicamente *livresco*, facilmente identificado, no horizonte de expectativas dos receptores, como um elemento pertencente ao conjunto formado pelos produtos literários gerados pelas editoras estabelecidas no campo.

Com o intuito de construir um perfil geral das produções, realizo abaixo uma análise dos nove títulos publicados pela *LdM*. As passagens citadas na análise de cada livro, exemplificadoras do consenso receptivo do contingente de legitimadores que

---

<sup>63</sup> Tal estratégia individualiza materialmente cada um dos produtos desta coleção, criando um efeito de unicidade que amplifica a distinção operacionalizada pelos produtores.



avaliaram positivamente as produções<sup>64</sup>, podem ser encontradas nas matérias recolhidas na seção *Clipagem*<sup>65</sup> do site.

***Ovelhas que voam se perdem no céu*** (contos, coleção *Contra a Capa*)

O livro de estreia de Daniel Pellizzari foi lançado no dia 1 de outubro de 2001, em um coquetel realizado no Garagem Hermética, no qual estavam presentes diversos agentes do campo literário regional, incluindo escritores estabelecidos, como Luis Antonio de Assis Brasil e Sérgio Faraco. A coletânea possui uma grande variabilidade estilística, o que demonstra a versatilidade da prosa do autor, ao mesmo tempo em que tem a função de servir como um cartão de apresentação de sua habilidade narrativa, um movimento que possibilita o acúmulo de capital simbólico. A temática dos contos pode ser encaixada nas vertentes do mórbido, do grotesco, do fantástico e do absurdo, todas portadoras de grande prestígio no campo literário do século XX.

O juízo convencional estabelecido pelo segmento jornalístico do campo pode ser resumido na seguinte passagem: “O que mais surpreende no livro de estreia de Daniel Pellizzari é realmente a facilidade de se encontrar estranhamento e anti-convencionalismo em cada texto. Percorrendo um tortuoso mundo de estupefação ante as bizarrices diárias a que estamos todos expostos, Pellizzari não apresenta necessariamente moral em suas histórias: as coisas acontecem em seu estranhamento porque simplesmente têm de acontecer” (Alessandro Garcia, *Digestivo Cultural*<sup>66</sup>, Internet/São Paulo, agosto de 2003).

Tendo 88 páginas, no formato 12x18cm, e preço de capa de R\$15,00, contou com uma primeira edição, de 600 exemplares, seguida por uma segunda edição, de 500 exemplares. As duas edições foram completamente esgotadas. Capa e ilustrações de Guilherme Pilla.

<sup>64</sup> Estas citações têm como objetivo demonstrar, exemplarmente, qual a modulação assumida pelo discurso dos receptores simpáticos às produções. Tal estratégia torna possível perceber, indicialmente, quais disposições receptivas *favoráveis* estão sendo mobilizadas pela agência dos produtores, em seu aspecto mediado pela produção. De qualquer modo, cabe ressaltar que os exemplos selecionados não representam – e em alguns casos, sequer se aproximam – do *consenso geral* que pode ser apreendido dos posicionamentos receptivos listados na seção *Clipagem*. O funcionamento do campo literário é caracterizado por uma disputa ferrenha em busca da conquista da prerrogativa de legitimação e valoração, disputa que envolve todos os agentes, sejam eles considerados individualmente ou quanto a seus agrupamentos identitários. Acredito que a forma mais adequada de proceder à caracterização das circunstâncias receptivas seria realizar um estudo monográfico para cada um dos nove livros. Porém, tal tarefa terá de esperar um momento mais oportuno para ser realizada.

<sup>65</sup> Disponível em <http://www.ranchocarne.org/ldm/clipagem.html>

<sup>66</sup> Apenas como um dado de interesse para o dimensionamento de algumas publicações na Internet, cabe citar que durante o ano de 2003 o site *Digestivo Cultural* recebeu 35 mil visitas-únicas. Atualmente, conta com 300 mil visitas-únicas por mês. Os artigos e resenhas referentes à *LdM* continuam disponíveis.

### ***Dentes guardados*** (contos, coleção *Contra a Capa*)

---

O lançamento do livro de Daniel Galera aconteceu no mesmo evento que marcou o início da atividade material da *LdM*. Também uma coletânea de contos, apresenta uma unidade estilística pronunciada, investindo no registro coloquial para caracterizar a fala dos personagens, circunstância que filia a prosa do escritor à literatura desenvolvida nos anos 70 e 80 por autores como Rubem Fonseca e Caio Fernando Abreu. Os temas, próximos do cotidiano, aliados ao coloquialismo do estilo, constroem um efeito de realismo que convida o receptor a um movimento de identificação com o construto representacional armado.

O consenso receptivo pode ser resumido na seguinte passagem: “Daniel Galera anda no fio da navalha da ficção e confissão. [...] *Dentes guardados* estabelece diálogos com a tradição literária, mas cada uma das 14 histórias é atravessada por referências ao cotidiano de jovens intelectualizados e saudavelmente insatisfeitos com a vida. Isso se manifesta, é claro, em situações, mas principalmente no bom ouvido de Galera para registrar o coloquial sem descuidar da forma” (Paulo Roberto Pires, *Revista Época*, São Paulo, fevereiro de 2002).

Tendo 88 páginas, no formato 12x18cm, e preço de capa de R\$15,00, contou com uma primeira edição de 600 exemplares, e uma segunda edição de 500 exemplares. As duas edições foram completamente esgotadas. Capa e ilustrações de Guilherme Pilla.

### ***Vidas cegas*** (contos, coleção *Contra a Capa*)

---

Lançado em 21 de maio de 2002, o livro de Marcelo Benvenuti é um conjunto de contos curtos, ligados internamente por uma temática comum, a representação episódica de momentos que pretendem aglutinar sob um construto estético o sentido de diversas *vidas* – sendo que a divisão é de uma “vida” por conto. O estilo da prosa é marcadamente objetivo, construída por uma perspectiva em terceira pessoa que cria um afastamento inquietante entre a voz narrativa e as situações narradas, com momentos inclinados à vertente do absurdo.

O consenso receptivo é resumido nesta crítica: “As frases são quase invariavelmente na ordem direta; as descrições, pobres; a condução, monótona. Contudo, onde poderiam ser lidas como falhas, no texto do gaúcho essas peculiaridades chegam como um estilo hiperdistinto, mix de Sid Vicious e Apollinaire. Monocórdica, sua narração é lisergicamente hipnótica. Quando se percebe, três horas se passaram e

você devorou o livrinho inteiro. [...] Benvenuti daria uma ótima testemunha para um crime” (Ronaldo Bressane, *Jornal Rascunho*, Internet/Curitiba, fevereiro de 2003).

Tendo 176 páginas, no formato 12x18cm, e preço de capa de R\$21,00, contou com uma edição de 600 exemplares, completamente esgotada. Capa e ilustrações de Guilherme Pilla.

### ***Ou clavículas*** (contos, coleção *Contra a Capa*)

---

Lançado em 11 de outubro de 2002, o livro de Cristiano Baldi reúne contos de temática diversa, que pretendem incidir com estranhamento sobre o cotidiano burguês citadino. A prosa do autor não se prende rigorosamente a uma estratégia, variando de acordo com os efeitos que pretende evocar. Os textos não assumem uma estrutura propriamente narrativa, acompanhando os caprichos sádicos e grotescos de uma voz narrativa inquieta, o que deixa a impressão de serem exercícios estilístico-representacionais construídos com o objetivo de entrar em choque com a moralidade que conforma o horizonte de expectativas de um receptor ideal.

O consenso receptivo é assim resumido: “Baldi sabe que, ao invés do que mostram as propagandas na TV, ninguém é perfeito. O grande prazer da sua escrita é explorar esses territórios imperfeitos, escuros, nojentos, gosmentos e, quase invariavelmente, patéticos. Enquanto uns verão nas histórias de *Ou Clavículas* situações cômicas, outros não deixarão de encontrar, nas mesmas histórias, exemplos do mais acabado mau gosto” (Fabio Diaz Carmaneiro, *B\*Scene*, Internet, fevereiro de 2003).

Tendo 112 páginas, no formato 12x18cm, e preço de capa de R\$15,00, contou com uma edição de 1500 exemplares, dos quais em torno de 300 não foram vendidos. Capa e ilustrações de Guilherme Pilla.

### ***Húmus*** (contos, coleção *Contra a Capa*)

---

Lançado em 20 de outubro de 2002, o livro de Paulo Bullar reúne contos que utilizam estratégias semelhantes à da fábula para dar voz a animais, o que parece pretender evidenciar a animalização causada pelos hábitos e circunstâncias do cotidiano citadino dos humanos. Os modos narrativos variam entre a primeira e a terceira pessoa, sendo que a prosa do autor possui um tom comedido, que encadeia as sentenças sem qualquer urgência, abdicando de hipérboles ou descrições explosivas.

O consenso receptivo é resumido nesta passagem: “*Húmus* não propõe nenhuma moral além de um humor autoirônico (que aparece nas melhores partes do livro) e de uma raiva contra tudo o que parece adaptado e demasiado humano. Aqui os

animais são seres imaginários que vivem na cabeça do autor” (Bernardo Carvalho, *Revista Trip*, São Paulo, setembro de 2003).

Tendo 104 páginas, no formato 12x18cm, e preço de capa de R\$15,00, contou com uma edição de 600 exemplares, completamente esgotada. Capa e ilustrações de Guilherme Pilla.

***O livro das cousas que acontecem*** (fábulas metarrealistas, coleção *Tumba do Cânone*)

Lançado em 24 de outubro de 2002, o segundo livro de Pellizzari reúne – segundo a tipologia do autor – fábulas metarrealistas. As filiações estilísticas do primeiro livro são mantidas, com a diferença de que os momentos mais amenos (menos fantásticos ou absurdos), presentes em *Ovelhas que voam se perdem no céu*, são abandonados em favor da amplificação das estratégias de estranhamento, o que demonstra o investimento realizado pelo autor em busca de uma voz narrativa própria. Outra característica específica deste segundo livro é a presença de estratégias metaficcionais, nas quais o narrador chama à atenção do receptor os códigos e convenções da narrativa, interrompendo o fluxo da trama com a inserção de titubeios (semelhantes àqueles da narrativa oral) e referências explícitas à estrutura narratológica. Além disso, escritores consagrados pela tradição literária aparecem como personagens, amplificando os expedientes de metaficção.

O consenso receptivo pode ser resumido neste depoimento: “As 14 histórias revelam uma maior unidade temporal e de estilo, qualidade de ritmo e encadeamento do que a primeira obra. E é bem mais agressiva, exposta num tom ultra-realista. Se o realismo mágico exige um pacto de magia, a crença aqui é instaurada na absoluta descrença. Ninguém acredita em nada e, portanto, tudo é possível” (Fabrício Carpinejar, *Jornal Rascunho*, Internet/Curitiba<sup>67</sup>, novembro de 2002).

Tendo 120 páginas, no formato 11,5x21cm, e preço de capa de R\$20,00, contou com uma primeira edição de 600 exemplares, seguida de uma segunda edição de 1000 exemplares. A primeira edição foi completamente esgotada, enquanto que 600 exemplares da segunda edição foram vendidos até o momento em que os editores

---

<sup>67</sup> É bastante complicado deduzir um local geográfico que identifique um site. Na medida do possível, tenho indicado a cidade fornecida no endereço de contato físico presente no expediente dos sites. De qualquer modo, diferente, por exemplo, de um jornal em papel, no qual um agente pode publicar em um veículo que tem distribuição centralizada em uma região geográfica distinta da sua, os sites, em geral, não possuem tal centralização geográfica. Apenas para esclarecer, Carpinejar é um agente proveniente do campo literário do Rio Grande do Sul.

pararam de distribuir os livros. Esta segunda edição de *O livro das coisas que acontecem* foi a última realizada pela LdM. Capa e ilustrações de Luiz Pellizzari.

***Até o dia em que o cão morreu*** (novela, coleção *Tumba do Cânone*)

---

Lançado em 28 de abril de 2003, a novela de Daniel Galera é sua primeira narrativa longa. Utilizando um ponto de vista em primeira pessoa, atribuída a um jovem de 25 anos formado em Letras e desempregado, narra o cotidiano desencantado e solitário de um indivíduo que se sente vencido pela incapacidade de estabelecer laços afetivos, seja com sua família ou com sua transitória namorada. Seu afastamento das coisas do mundo é representado ficcionalmente pela circunstância de habitar um apartamento no décimo sétimo andar de um edifício localizado no centro de Porto Alegre. O estilo continua investindo no tom coloquial, ao mesmo tempo em que é mais preciso e enxuto do que aquele praticado nos contos de *Dentes guardados*. As dominantes emocionais da narrativa são o tédio, o descaso e a falta de perspectivas existenciais, o que cria uma atmosfera que parece afirmar que o processo de individuação do indivíduo imerso no cotidiano citadino pequeno-burguês é, na verdade, uma perda da identidade e das possibilidades de identificação. O livro tem orelha assinada por João Gilberto Noll, na qual o escritor encaminha a recepção ao afirmar que *Até o dia em que o cão morreu* é “o romance possível para a novíssima geração”. A contracapa estampa uma apresentação de Fabrício Carpinejar, que reforça o sentido de ícone representacional anunciado por Noll: “Se Caio Fernando Abreu revelou o nervosismo da geração 80 em *Morangos mofados*, Daniel Galera faz o mesmo com a tribo paranoica dos anos 90”. A presença destes dois artefatos paratextuais, assinados por escritores estabelecidos no campo, e que celebram as qualidades literárias da narrativa ao mesmo tempo em que a elegem como construto representacional da geração contemporânea, são marcas objetivas dos dividendos simbólicos amealhados por Daniel Galera em sua agência como editor da LdM – além de criar uma predisposição identificatória nos receptores, amplificada pelo tom coloquial, cotidiano e realista da narrativa. Tais circunstâncias evidenciam que o processo de posicionamento dentro do campo literário brasileiro contemporâneo, performado por este agente, tinha chegado a seu objetivo – tanto que o seguinte romance de Galera, *Mãos de cavalo*, foi publicado, em 2006, pela editora *Companhia das Letras*, provavelmente a editora de maior prestígio do campo literário brasileiro contemporâneo. Ademais, a novela *Até o dia em que o cão morreu* foi apropriada pelo campo cinematográfico, transmediada no filme *Cão sem dono*, lançado em 2007, dirigido por Beto Brant e Renato Ciasca, com roteiro adaptado por Marçal Aquino, Beto

Brant e Renato Ciasca – agentes que possuem prestígio estabelecido dentro do campo cultural brasileiro. Reforçando os valores professados por aqueles que ocupam as posições de acesso ao campo, o filme foi realizado de acordo com o *habitus* experimentalista, abdicando do roteiro fixo e construindo as performances com base nas interações lúdicas entre atores, diretores e roteiristas. Tal circunstância valoriza e legitima as coordenadas que orientaram a agência e os discursos dos produtores da *LdM*. Por fim, a novela foi republicada pela *Companhia das Letras*, também em 2007.

O consenso do primeiro momento de recepção pode ser resumido com esta passagem: “Um belo retrato da geração atual, o romance de Galera carrega um lirismo apaixonado ao traçar o relacionamento entre dois jovens que se complementam e se consomem mutuamente na dramaticidade de uma solitária angústia existencial” (Rodrigo Moreno, *Ócio do Caramujo*, Internet, outubro de 2003).

Tendo 128 páginas, no formato 12,5x19cm, e preço de capa de R\$20,00, contou com uma edição de 1000 exemplares, completamente esgotada. Capa e ilustrações de Nik Neves.

### ***Hotel Hell*** (novela, coleção *Tumba do Cânone*)

Lançado em 30 de julho de 2003, é o quarto livro do escritor Joca Reiners Terron, sendo sua segunda novela. O curitibano Terron é, à semelhança de Pellizzari e Galera, um agente recém-chegado que se valeu de uma *incubadora literária*, a *Ciência do Acidente*, para realizar sua inserção no campo literário contemporâneo. O empreendimento de Terron antecede o da *LdM*, sem, entretanto, ter alcançado o patamar de acumulação simbólica da *incubadora* portoalegrense<sup>68</sup>. Sua presença no rol de autores da *LdM* representa um acúmulo simbólico específico, evidência de que o estágio de desenvolvimento do empreendimento, neste dado momento, o capacitava a funcionar como polo aglutinador e amplificador da agência de produtores em vias de legitimação. A novela em questão foi gestada no blog do escritor, um exemplo das experiências formais que caracterizam sua produção. A prosa de Terron é perpassada por jogos

<sup>68</sup> Seria necessária uma análise detalhada da *incubadora Ciência do Acidente* para determinar a dinâmica específica do empreendimento e os motivos pelos quais não foi capaz de acumular um capital simbólico comparável ao da *LdM*. A frio, é possível levantar duas hipóteses: ou os agentes não possuíam os capitais específicos e as disposições necessárias ao acúmulo, ou as condições objetivas do campo ainda não tinham atingido o grau de maturação necessário, capaz de permitir o pleno desenvolvimento do empreendimento. Uma terceira hipótese, mais interessante, pode ser formulada da seguinte maneira: a *Ciência do Acidente preparou o terreno*, predispondo a estrutura do campo literário à aceitação e legitimação da *incubadora literária LdM* – o que evidenciaria o funcionamento de um subsistema literário. A *incubadora Ciência do Acidente* é um dos objetos que pretendo abordar no posterior desenvolvimento de minha pesquisa, a ser continuada nos anos de doutoramento.

linguísticos que incidem sobre a estrutura morfológica das palavras, estratégia que faz lembrar os expedientes utilizados por Joyce em seu *Finnigans Wake*. As posições dos narradores são as mais diversas, o que estabelece uma atmosfera de multiplicidade que faz par à multidão de personagens que povoam o ambiente citadino que dá coerência às narrativas que compõe a forma da novela. A temática e o estilo são tributários das vertentes do absurdo e do grotesco, circunstância que – como ficou evidente – caracteriza boa parte das produções ligadas à *Livros do Mal*.

O consenso receptivo pode ser representado por esta citação: “Em *Hotel Hell* se misturam automóveis em alta velocidade, assaltos à mão armada, cenas no metrô, seqüestros, drogas, agiotas, churrascarias – e não fossem as churrascarias, bem que poderíamos estar em um thriller de Hollywood. Essa semelhança em nada perturba um autor como Terron que, ao contrário, quer mesmo trabalhar com esses dejetos simbólicos em que a sociedade industrial avançada, da internet e dos satélites, se encarrega de nos atirar” (José Castello, *No Mínimo*, Internet/São Paulo, junho de 2003).

Tendo 128 páginas, no formato 12,5x21cm, e preço de capa de R\$20,00, contou com uma edição de 600 exemplares, completamente esgotada. Capa e ilustrações de Félix Reiners.

### ***Ainda orangotangos*** (contos, coleção *Tumba do Cânone*)

---

Lançado em 16 de outubro de 2003, foi o segundo livro de Paulo Scott. Agente reconhecido do campo cultural regional, periodicamente desenvolve projetos de divulgação e celebração dos recém-chegados ao campo literário. Os contos de *Ainda orangotangos* são construídos por uma prosa que utiliza um registro contido e sucinto, que evoca uma atmosfera de desolação e esterilidade. As narrativas, todas em primeira pessoa, tematizam o cotidiano pequeno-burguês de jovens portoalegrenses, ativando um estilo subjetivista, modalizado por uma enunciação confessional-realista. Os conflitos experienciados pelos personagens giram ao redor de suas relações emocionais interpessoais, podendo ser caracterizadas como variações sobre o tema das *histórias de amor fracassadas*, saturadas de drogas, violência e referências musicais. Um CD musical convenientemente acompanha o livro, contando com 22 músicas exclusivas, especialmente compostas para equivalerem aos 22 contos reunidos. Tais músicas são performadas por agentes estabelecidos no campo musical regional, o que evidencia uma estratégia de reconversão do capital social do autor em capital simbólico, que agrega valor, monetário e cultural, a seu produto. Além do mais, amplifica os ganhos simbólicos específicos no momento em que utiliza um suporte hibridizado, pois tal

prática, pertencente ao *habitus* de certo subgrupo dos produtores do campo contemporâneo, é considerada, pelos receptores, como portadora de prestígio, além de amplificar os sentidos de inovação e experimentação, altamente valorizados na economia das trocas simbólicas do campo cultural. Somam-se a estas marcas o aval legitimizante estampado na orelha do livro, que congrega no mesmo espaço três depoimentos celebratórios, assinados por Luiz Antonio de Assis Brasil, Charles Kiefer e Marçal Aquino – todos agentes estabelecidos no campo literário, com a vantagem extra de representarem estágios geracionais distintos. Outra marca que demonstra o vigor das transações simbólicas operacionalizadas pelo agente em questão é o fato de sua produção ter realizado a transição para o campo cinematográfico, transmediada no filme *Ainda orangotangos*, lançado em 2007, dirigido por Gustavo Spolidoro, com roteiro adaptado por Gibran Dipp e Gustavo Spolidoro. O diretor Gustavo Spolidoro foi também um agente recém-chegado a seu campo, que acumulou capital simbólico com o desenvolvimento do projeto *CineEsquemaNovo*. À semelhança do que aconteceu no processo de transmediação da novela de Daniel Galera, a produção do filme *Ainda orangotangos* empregou um expediente técnico considerado experimental, sendo filmado em um único *plano sequência*<sup>69</sup>.

O consenso receptivo pode ser assim resumido: “Além de tratar temas difíceis sem sentimentalismo ou a irritante preocupação de oferecer soluções, *Ainda orangotangos* se destaca por seus experimentos formais. Parágrafos são desmontados ou

---

<sup>69</sup> A técnica da filmagem em *plano sequência* consiste em capturar diversas cenas utilizando o mesmo plano e, portanto, a mesma câmera, o que equivale a dizer que não há cortes (característica corriqueira do processo de criação cinematográfica) entre uma cena e outra, que vão sendo encadeadas em um contínuo sequencial. Os quatro minutos iniciais do filme *The touch of evil*, de Orson Welles, e os oito primeiros minutos de *The player*, de Robert Altman, são dois exemplos canonizados do uso *autoral* deste expediente. *Planos sequência* com menos de um minuto podem ser encontrados em uma infinidade de produções cinematográficas, sendo uma técnica estabelecida que pertence ao conjunto de expedientes técnicos corriqueiramente disponíveis aos produtores cinematográficos. A criação de longos *planos sequência* supõe um alto domínio técnico e artístico, pois abre espaço a diversos imprevistos, tais como mudanças nas condições de iluminação, elementos estranhos à cena entrando no quadro, titubeios na performance dos atores, etc. – imprevistos que são “normais” na produção cinematográfica, facilmente remediáveis com a utilização de cortes. Agora, filmar um *longa metragem* (equivalente, neste caso, a 81 minutos) em um único *plano sequência* é considerado um *tour de force*, raras vezes levado a termo – circunstância que atribui um alto valor artístico e experimental ao produto de Spolidoro, que, além de utilizar tal técnica, capturou as imagens *em locação*, ou seja, *ao ar livre*, o que cria complicações extras, ausentes no ambiente controlado de um estúdio. Dito isto, cabe considerar o fato de que, antes do advento das tecnologias digitais de filmagem, a extensão de um *plano sequência* era materialmente limitada pela quantidade de película que cabia em uma câmera (em geral equivalente a 20 minutos), e monetariamente limitada pelos custos do rolo de película e da revelação. Assim, é possível afirmar que o filme *Ainda orangotangos* é um produto no qual estão reunidos elementos formais que dependem, diretamente, das condições de produção especificadas pelas disposições desenvolvidas durante a Era Digital. Ou seja, para além de escolhas individuais e afinidades eletivas, a *Livros do Mal*, o livro de Scott e o filme de Spolidoro fazem parte de um conjunto cujo contorno é delimitado pelas circunstâncias materiais de produção contemporâneas.



compactados, histórias são contadas fora de ordem ou começam depois do seu início, criando efeitos que fortalecem o texto sem prejuízo” (Rodolfo S. Filho, *A Tarde*, Salvador, novembro de 2003).

Tendo 120 páginas, no formato 14x18cm, e preço de capa de R\$20,00, contou com uma edição de 1000 exemplares, completamente esgotada. Capa e ilustrações de Paulo Chimendes.

A primeira característica que chama atenção, nesta visada panorâmica dos produtos gerados pela *LdM*, é o fato de que a maior parte das edições foram esgotadas (exceto duas, cujas sobras somam aproximadamente 700 exemplares). A rede distribuidora<sup>70</sup> montada pelos autores, inicialmente estabelecida pela ativação do capital social acumulado, foi capaz de dar vazão à produção. Além disso, a estratégia de receber pedidos por e-mail e enviar os produtos pelo correio facilitou a circulação dos produtos.

Soma-se aí o fato de que, como demonstra o mapa do anexo III e os consensos receptivos aqui citados, há uma ampla distribuição geográfica, tanto das manifestações positivas de recepção quanto de pontos de distribuição. Esta rede, baseada inicialmente nas “parcerias trimmassa” referidas por Galera, foi incrementada na medida em que os agentes conquistaram um maior capital simbólico, demonstrando a dinâmica específica da reconversão de capitais que está em atividade no campo literário.

As propagações “boca a boca” e “e-mail a e-mail” estão combinadas, desigualmente, com o rastilho de pólvora próprio do circuito de legitimação estabelecido, cuja estrutura pode ser descrita da seguinte maneira: inicialmente, há a ativação do capital social local, que no caso da *LdM* contou, entre outros, com a participação de *COLunistas* que trabalhavam em órgãos da imprensa portoalegrense, o que, de saída, garantiu – para além dos méritos próprios – a recepção favorável por parte desta imprensa; tendo se estabelecido localmente e amplificado sua presença no campo cultural, o fato de ser objeto de matéria da imprensa estabelecida localmente enseja a recepção por parte da imprensa estabelecida de outra região de porte semelhante; este acúmulo de segundo grau amplifica e evidencia a agência no campo cultural e literário, e este é o momento em que os grandes veículos de disseminação informacional, em geral sediados nas grandes metrópoles que funcionam como capitais culturais (tanto de sua região quanto do país), tomam consciência da empreitada.

---

<sup>70</sup> O Anexo III contém um mapa no qual estão plotados os locais de publicação das matérias listadas na seção *Clipagem*, e os locais listados na seção *Pontos de venda*.

Neste caminho, a *LdM* contou com um atalho propício: a publicação, no mês imediatamente posterior ao primeiro lançamento, de uma resenha favorável na *Folha de São Paulo*, de autoria de Luis Augusto Fischer. Tal resenha possuía a vantagem extra de iniciar com uma reflexão sobre as condições de produção da literatura durante a Era Digital, o que estabelecia um paralelo favorável entre a agência da *LdM* e os avanços técnicos representados pela popularização da Internet, amplificando os ganhos simbólicos. A resenha em questão, publicada em um caderno de pouco prestígio para o campo cultural (*Folhateen*, voltado ao segmento infanto-juvenil do público), foi seguida, alguns meses depois, por outra, agora devidamente publicada no caderno *Ilustrada*, considerado como o porta-voz, por excelência, das *tendências* em voga no campo cultural brasileiro contemporâneo. Uma terceira resenha na *Ilustrada*, assinada por Bernardo Carvalho, autor estabelecido no campo e publicado pela *Companhia das Letras*, acompanhada, como a segunda, por uma avaliação escalonada da indicação de compra/interesse (3 estrelas de 4), marcou o momento de saturação simbólica, no qual os indivíduos/consumidores/agentes interessados nos *acontecimentos* do campo literário brasileiro não tinham mais como ignorar a existência, altamente valorizada, da *Livros do Mal*. É interessante perceber que estas três resenhas não tratam de produtos ou momentos diferentes do desenvolvimento do empreendimento, mas reforçam, em três momentos distintos, o juízo positivo sobre os dois primeiros lançamentos da *LdM*, revisitando o gesto fundacional do empreendimento, e, de modo oblíquo, reafirmando e legitimando o caráter autoassumido de refundador do campo atribuído ao empreendimento.

Tais circunstâncias são um indício que sinaliza a existência de um tipo de público no campo literário contemporâneo, cujas demandas ficcionais puderam ser supridas, em parte, pela agência dos escritores ligados à *LdM*. Entretanto, é preciso relativizar a ideia de um público coeso, identificado às posições de acesso ao campo, e que distribui seu interesse de forma igualitária entre as várias produções. Podemos supor que cada um dos escritores, em sua agência social, garante um público de base, que estende as afinidades interpessoais, estabelecidas na interação com estes agentes, até incluir seus produtos literários.

Este público de base, supostamente, não tem interesse em consumir os produtos de outro agente que ocupe a mesma posição no campo, ou até mesmo que possua uma produção esteticamente semelhante à do escritor-referência. Da mesma forma, é possível afirmar que, por exemplo, o público garantido por Paulo Bullar,

hipoteticamente composto de 600 indivíduos, não é, necessariamente, o mesmo público que irá consumir as produções de Paulo Scott. Claro que, em certa medida, há uma sobreposição dos contingentes, mas acredito que a melhor maneira de figurar este público seja pela insistência no caráter fragmentário que apresenta.

Além disso, pode-se perceber, a partir dos dados das edições, uma disparidade entre a acumulação simbólica dos agentes, sob a perspectiva que contempla o número de exemplares postos em circulação no campo. Dos 9.100 exemplares impressos nos 32 meses de atividade da *LdM*, 4.800 (52,74%) pertencem aos dois editores (2100 para Galera; 2700 para Pellizzari) – enquanto que dos 8.400 exemplares efetivamente postos em circulação (via comercialização ou envio aos agentes legitimadores), 4.400 (52,38%) compõe a parcela dos editores. Ou seja, juntos, os editores colocaram em circulação um montante 471% maior do que a média individual dos outros sete autores.

Tal conjuntura ajuda na comprovação da hipótese de que esta *incubadora literária* (e, possivelmente, qualquer outra *incubadora*) tem como principal função a inserção de seus fundadores no campo literário<sup>71</sup>. Os outros agentes, estreantes ou não, que utilizam a estrutura montada pelos fundadores, apenas realizam o câmbio de seus capitais simbólicos e monetários, que são convertidos em prestígio e legitimidade, diretamente proporcionais ao prestígio e legitimidade possuídos pela *incubadora literária*. Por outro lado, além de capitalizar com a circulação de seus produtos, os fundadores acumulam lucro simbólico cada vez que agregam um produtor a seu catálogo.

### 3.6 Posição do Mal

Uma das características definidoras e recorrentes dos agentes recém-chegados, como descrito por Bourdieu (1996, p. 27) é a explicitação de sua relação com o campo pela exposição objetiva do modo de engajamento que se pretende estabelecer

---

<sup>71</sup> O terceiro fundador da *LdM*, Guilherme Pilla, que durante a existência do COL escrevia regularmente uma coluna, acabou por investir no acúmulo do capital simbólico específico ao campo das artes plásticas, o que o exclui do cálculo apresentado. Entretanto, se atentarmos para o fato de que Pilla ilustrou 5 das 9 capas do catálogo da *LdM*, podemos calcular que o número de exemplares de suas ilustrações, colocados em circulação no campo cultural, ultrapassa a soma de todos os exemplares dos outros quatro ilustradores (4600 contra 3800), além de ser maior do que o total de exemplares dos outros dois editores. É possível argumentar que uma ilustração, presente na capa de um livro, não possui a existência autônoma que confere o status de produto cultural ou obra artística. Por outro lado, é impossível negar que tais ilustrações tenham circulado no campo. Ademais, a recepção de uma ilustração acontece segundo estratégias de engajamento diferentes daquelas mobilizadas pelo produto literário, e não cabe aqui analisá-las. Apenas, fica aqui registrada a regra: aos detentores dos meios de produção, o bocado do leão.

com tal campo, e que se superficializa, entre outras formas, pela publicação de manifestos, de polêmicas e de críticas à situação estabelecida dentro do campo. O jargão bourdiano para esse movimento é o conceito operativo de “tomada de posição”, cuja escolha terminológica mobiliza o sentido de *posicionar-se em relação a algo* e o sentido de *tomar para si certa posição estabelecida*, o que no caso diz respeito à posição pré-estabelecida dos recém-chegados como portadores da inovação.

A estratégia assumida pela *LdM* consistiu em publicar em seu site, na seção reservada à autodefinição do empreendimento intitulada “O projeto”, um texto que à primeira vista pretende passar por uma construção informativa que especifique as etapas desenvolvidas na constituição da editora<sup>72</sup>, mas que tem o papel funcional de uma tomada de posição explícita. Com o intuito de compreender e objetivar os pressupostos desta tomada de posição, transcrevo por inteiro o texto em questão, para em seguida proceder a uma análise da construção e dos sentidos aí postos.

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

– Georges Bataille, A Literatura e o Mal

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

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

<sup>72</sup> Tal texto era o mesmo distribuído aos agentes jornalísticos à guisa de *release* da editora.

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

Queremos dar espaço para a produção e discussão do novo na literatura e, posteriormente, nas artes em geral. Catalisar literatura que traga visões novas, que ultrapassem o exercício estético vazio, o lugar-comum da classe média ou deslumbramento com o mundo pop. Pensamos em lançar títulos com propostas menos tradicionais, e apresentar a um público mais amplo autores iniciantes e talentosos que andam produzindo literatura por aí, alguns deles participantes dos meios eletrônicos de laboratório e divulgação.

Leiam o novo. É trimmassa.

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

A citação que encabeça o texto tem a função de localizar e definir a escolha do nome da editora, estabelecendo uma ligação com a tradição crítica de Bataille, mais especificamente em relação à sua análise do papel do *mal da perversidade* na obra de oito autores<sup>73</sup>. Bataille, ele mesmo um praticante do perverso em sua produção ficcional (como, por exemplo, em *A história do olho*), analisa em *A literatura e o mal* os modos de realização formal que emergem do (e são imersos no) discurso da perversidade, e instauram, em certa medida, uma ruptura no campo literário com o paradigma platônico que identifica o belo ao bom.

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

A ambiguidade moral necessária a estas revoluções contrapõe os ideais da humanística iluminista nobilitante, que mantinha a hegemonia da aristocracia, à prática

<sup>73</sup> A saber: Emily Brontë, Baudelaire, Michelet, William Blake, Sade, Proust, Kafka e Genet.

desumana necessária à desagregação socio-política encontrada na base do processo reformador que dá forma à era moderna. A escolha, por parte dos editores, de Bataille imprime ao projeto, e a seus agentes, o sinete modernizante que os habilitaram a assumir, do mesmo modo que os autores analisados em *A literatura e o mal*, a posição de articuladores literários de uma realidade social em processo de transformação e reinvenção, no qual os ídolos de outrora encontram seu crepúsculo.

O alinhamento constituído pretende estabelecer, sutil e subjetivamente, os agenciadores do projeto como herdeiros da tradição inovadora<sup>74</sup> representada pelos autores analisados por Bataille, bem como pelo próprio Bataille. Vejamos, então, quais os pressupostos implícitos nesta escolha, e quais os ganhos que acarretam.

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

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

O passo seguinte, depois da transvaloração de todos os valores, atribui como predicado da literatura a comunicação, estabelecendo deste modo que a essência que

---

<sup>74</sup> Se à primeira vista a construção parece paradoxal deve-se à oposição construída no interior do discurso inovador entre a posição do novo e do tradicional, oposição esta que nada mais é do que um dos aspectos da tomada de posição prevista pelo *nómos* da transformação socio-histórica, encontrada homologamente no funcionamento do processo de transformação que continuamente dá forma aos diversos campos. Com o perdão da polissemia, a história da História é a história da continuidade de rupturas. Inovadores foram os renascentistas, inovadores os humanistas, inovadores os iluministas, inovadores os românticos, inovadores os realistas, inovadores os modernistas. A lei do devir histórico é a repetição continuada da inovação. Tal formulação pode parecer sobredeterminada pelo discurso inovador que pretende relativizar, mas, pelo contrário, afirma o caráter dialético da conservação pela (e na) mudança. O que conserva o processo é a repetição do esquema de oposições entre a posição do recém-chegado e do estabelecido. Ademais, sacrifiquei um olho para recitar que “outra mudança faz mor espanto: já não se muda como soía”.

possibilita a existência é o comunicar, comunicação esta que implica o cumprimento de um pacto de investimento comprometido no qual se estabelece a lealdade necessária a uma comunicação autêntica e genuína, não mais factível sob os ditames inautênticos da moral dos estabelecidos, incapacitados em sua comunicação devido à ilegitimidade de seu investimento.

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

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

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

É este o movimento de desvelamento que está implícito na escolha de **Livros do Mal** como nome-divisa<sup>75</sup> do projeto, e que pretende atribuir aos produtos da “marca” a prerrogativa da comunicação autêntica contra a inautenticidade da comunicação dos estabelecidos, e assim legitimando e justificando sua inserção no campo como arauto de um novo tempo. Sobre tal conjuntura, Bourdieu analisa que

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

---

<sup>75</sup> Os editores, em entrevista para Rodolfo Filho do jornal *A Tarde* de Salvador, definem a escolha do nome da seguinte forma: “*Livros do Mal* é tríplice: uma piada interna, uma homenagem a Baudelaire (*As Flores do Mal*) e um manifesto de sintonia com o nosso teórico-padrinho, o francês Georges Bataille. Ele fala sobre o Mal intrínseco à literatura, que toda verdadeira arte deve assumir. É o *mal* que traz mudança – ou seja, um *bem* que não é simplesmente *bom* (ou inofensivo)”. A referência à Baudelaire reforça o desejo de identificação com os “heróis subversivos” da literatura surgida sob a égide das Revoluções Burguesas, circunstância já demonstrada na análise da primeira parte do “manifesto” – e a ênfase posta na “verdadeira arte” que “traz mudança”, sendo um “bem que não é simplesmente inofensivo” amplifica os valores assumidos no empreendimento, que auxiliam na tomada de posição distintiva. A matéria está disponível em [http://www.ranchocarne.org/ldm/clip\\_atarde.html](http://www.ranchocarne.org/ldm/clip_atarde.html)

modos de pensamento em vigor, portanto, destinados a desconcertar por sua “obscuridade” e sua “gratuidade”.

(BOURDIEU, 1996, p. 270-271)

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

A cobertura vasta de diversos campos de agenciamento cultural não é apenas uma afirmação e explicitação das habilidades que os credenciam a atuar no mercado editorial. Evidencia, também, sua posição como participantes de um *habitus* que destitui a legitimidade das hierarquias que ordenam o campo. Trata-se daquela postura frente à produção cultural que esteve em desenvolvimento a partir do começo dos anos 90, e que toma de empréstimo a terminologia descritiva do campo técnico-digital que, até certo ponto, é a matriz prática sobre a qual os agenciadores da *LdM* vinham se enraizando.

O termo<sup>76</sup> a que me refiro, *multimídia*, descreve a multiplicação dos suportes (mídias) utilizados pelos agentes em suas produções culturais. O grau de autoconsciência desta formulação presente na primeira sentença do texto não é uma questão que tenha influência em suas consequências: tenham os agentes construído a sentença com a intenção expressa de demonstrar um alinhamento explícito com o *habitus* referido ou tenham eles apenas referido suas experiências nos vários campos como um depoimento desinteressado de cunho biográfico, o fato de a formulação ter assumido a estrutura que apresenta é índice do trânsito desimpedido entre os diversos campos, transitividade esta que é determinada pelas condições objetivas que subjazem à

---

<sup>76</sup> O termo *multimídia* entra em voga, a partir de meados dos anos 70, no campo de artes performáticas norte-americano. Entretanto, deve-se levar em consideração que muitos produtores culturais, sejam estrangeiros ou brasileiros, já produziam para (e utilizando) uma multiplicidade de meios antes que o termo fosse forjado. Uma das marcas da literatura brasileira das décadas de 60 e 70 é a reunião de temas e modos narrativos derivados da música e do cinema, o que configura em parte uma postura *multimídia*. O mesmo vale, com maior propriedade, para os poetas concretistas das décadas de 50 e 60.



ordenação das possibilidades de agenciamento, e determinante, na época em que foi publicada essa apresentação, de uma posição que estava em vias de legitimação.

A naturalidade e o pouco caso com que são igualados hierarquicamente os campos demonstra, além disso, que os agentes em questão não possuem em seu horizonte de práticas a necessidade de lutar explicitamente pela legitimação de tal posição. Podemos imaginar que agentes atuando uma década antes dos editores da *LdM* teriam a necessidade de afirmar explicitamente qual o posicionamento que pretendiam ocupar, o que faz desta ausência de explicitação uma marca distintiva da geração a que pertencem<sup>77</sup>.

Do mesmo modo, a cuidadosa escolha do termo “grupo de iniciativa independente” é uma forma transicional que procura mediar a transformação que se operava no campo quanto à relação estabelecida com as instâncias legitimadoras e patrocinadoras. A escolha de deslocar o adjetivo “independente” e fazê-lo incidir sobre “iniciativa” demonstra o desenvolvimento de uma consciência mais apurada sobre o caráter das relações objetivas estabelecidas com as instâncias de patronato: a independência fica assim restrita à iniciativa dos agentes, concedendo o ponto e aceitando estrategicamente sua condição de dependência parcial (ou setorial). Em comparação, os editores recém-chegados na atualidade, que procuram ocupar a posição que foi ocupada pelos editores da *LdM*, abandonaram por completo (pelo menos os mais autoconscientes<sup>78</sup>) a denominação de independência, e em certos momentos reagem ativamente contra tal caracterização, ainda em voga no campo jornalístico, cuja velocidade de atualização conceitual em relação ao campo de produção cultural é sabidamente baixa (tendendo, em alguns casos e certos assuntos, à estabilização completa).

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

Não uma editora no sentido formal da palavra, e sim um esforço de publicação independente, apoiado na simples vontade de fazer um trabalho legal, fazer livros, divulgar nossa literatura e divulgar a literatura de outros

---

<sup>77</sup> Anedoticamente, e sem dar nome ao boi, conheço um agente cultural, doze anos mais velho que a média de idade dos editores da *LdM*, que é incapaz – mesmo atualmente, em pleno fim da primeira década do século XXI -, bem, que, ao se apresentar a um desconhecido, é incapaz de evitar utilizar a fórmula “Fulanodetal, artista multimídia”. Este cacoete geracional o faz parecer desoladoramente ultrapassado.

<sup>78</sup> Como é o caso do editor Samir Machado de Machado: “Não tenho motivos para não acreditar que, considerando a própria condição da *Não Editora* como editora pequena (eu não diria independente, porque nós dependemos de um monte de gente - livrarias, distribuidora, etc.) o que vem fazendo o livro ter saída frequente é um boca-a-boca positivo.” citado de <http://blogdosamir.blogspot.com/2008/10/fico-de-polpa-1-o-retorno.html>

escritores desconhecidos cujo trabalho admiramos. A Livros do Mal é uma cooperativa<sup>79</sup>: talvez seja esse o termo mais adequado.

Nesta passagem fica evidente a busca pela estabilização do deslizamento de sentido em operação naquele momento. O cuidado tomado no primeiro parágrafo é abandonado, e a necessidade de explicitar a independência das condições objetivas emerge novamente. Conjugada a essa necessidade vem outra, a de afastar, negar e contrapor-se à posição assumida pelas editoras estabelecidas, que ocupam “o sentido formal da palavra”. Fica evidente, também, a postura que é caracterizada por Bourdieu como “o interesse pelo desinteresse”. A independência do esforço de publicação tem como lastro “a simples vontade de fazer um trabalho legal” e de “divulgar” a literatura produzida por eles e por seus pares. A neutralidade da pretensão de realizar uma “simples vontade” dá a entender que os editores não têm interesse em qualquer questão que ultrapasse a satisfação imediata de tal vontade<sup>80</sup>. Bourdieu identifica tal postura como uma “denegação da economia”, típica do campo literário e do campo cultural como um todo. Transcrevo aqui a análise que o sociólogo francês realiza desta postura:

Neste cosmo econômico definido, em seu próprio funcionamento, por uma *recusa do comercial* que, de fato, é uma denegação coletiva dos interesses e ganhos comerciais, as condutas mais “antieconômicas”, as mais *desinteressadas* visivelmente, aquelas que, em um universo “econômico” habitual seriam as mais condenadas sem o menor dó, contêm uma forma de racionalidade econômica (até mesmo, no sentido restrito) e, de modo algum, excluem seus autores dos ganhos, inclusive econômicos, prometidos aos que se conforma à lei do universo. Ou por outras palavras, ao lado da busca do lucro “econômico” que, ao transformar o comércio dos bens culturais em um comércio semelhante aos outros, e não dos mais rentáveis “economicamente” (como nos é lembrado pelos mais experientes, ou seja, os mais *desinteressados* dos comerciantes de arte), se contenta em ajustar-se à demanda de uma clientela antecipadamente convertida, existe lugar para a *acumulação do capital simbólico*, como capital econômico ou político denegado, irreconhecido ou reconhecido – portanto, legítimo –, *crédito* capaz de garantir, sob certas condições e sempre a prazo, ganhos “econômicos”.<sup>81</sup>

<sup>79</sup> A partir de 2005 um termo que entrou em voga foi o de *Coletivo* (substantivo).

<sup>80</sup> Na reportagem “Manual de sobrevivência da pequena editora”, já citada na introdução, temos um depoimento revelador de Daniel Pellizzari: “A gente gostava de criar o livro, mas tinha de fazer todas aquelas coisas chatas e sem ganhar dinheiro”. Ou seja, para os editores há uma consciência objetiva da divisão entre o trabalho que traz dividendos simbólicos (“criar o livro”) e o trabalho que traz dividendos monetários (“aquelas coisas chatas”, supostamente o encaminhamento para a gráfica, o processo de contato com distribuidores, inserção no circuito de divulgação, etc.). Como a criação do livro depende necessariamente das “coisas chatas”, fica claro que os editores investiram em seu empreendimento apenas até o momento em que os dividendos simbólicos arrecadados permitiram a reconversão em capital monetário. Mesmo que o discurso seja do tipo “por amor à camiseta”, o objetivo final dos agentes era o de se tornarem escritores profissionais, remunerados monetariamente por sua produção cultural. Tal duplicidade de intenção é uma das características dos recém-chegados, que precisam assumir a posição de denegação econômica, valorizada pelo campo, se desejam assumir uma posição legítima dentro do campo. Como diz Bourdieu, “o comércio da arte é o comércio das coisas de que não se faz comércio”.

<sup>81</sup> E continua: “Em suma, quando o único capital útil, eficiente, é o capital irreconhecido, reconhecido, legítimo, a que se dá o nome de “prestígio” ou “autoridade”, neste caso, o capital econômico pressuposto, quase sempre, pelos empreendimentos culturais só pode garantir os ganhos específicos produzidos pelo

Logo em seguida, a relação objetiva com o capital econômico aparece explicitada, concomitante à complexificação daquela vontade que se apresentara simples. Agora a motivação do prazer do fazer pelo fazer é substituída pela contabilidade de investimentos: o desinteresse é abandonado pelo interesse na reconversão do capital econômico em capital simbólico. Sintomaticamente, surge o índice de status pretendido, que se superficializa na *autoria*. Não basta mais ser um escritor, função instrumental facilmente desempenhável – agora o que interessa é o reconhecimento da *autoria*, é ser publicamente reconhecido como *autor publicado*, cuja obra é “impressa e divulgada”.

Tendo passado pelos vários estágios que levam da denegação do desejo até sua aceitação, chega o momento da afirmação positiva do desejo. Não é mais suficiente “apenas editar livros”, é necessário assumir integralmente a posição desejada, se inserir por completo no campo como portadores legítimos das condições que permitem, por seu intermédio privilegiado, fazer entrar no circuito das trocas culturais os produtos literários e artísticos (as obras autorais deles e de seus pares) que são, nada menos, o que há de “mais legal” no Brasil. Concomitantemente, também se faz necessário debater a configuração da ordem estabelecida no campo, visando às transformações necessárias ao campo que permitam a esses recém-chegados determinar quais os rumos que devem ser tomados para que seus produtos possam “alcançar o máximo número de pessoas que for possível”.

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

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

---

campo – e, ao mesmo tempo, os ganhos “econômicos” que eles sempre implicam – se vier a converter-se em capital simbólico: a única acumulação legítima, tanto para o autor quanto para o editor ou o diretor de teatro, consiste em adquirir um nome, um nome conhecido e reconhecido, capital de consagração que implica um poder de consagrar, além de objetos (é o efeito de grife ou de assinatura), pessoas (pela publicação, exposição, etc.), portanto, de dar valor e obter benefícios desta operação” (idem, p. 20).

da má-fé poderão colher plenamente os ganhos econômicos de seu capital simbólico.

(BOURDIEU, 2008, p. 21)

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

O capital econômico, que no primeiro momento parecia ser um investimento exclusivamente pessoal dos agentes, se mostra, na verdade, como a reconversão das disposições pessoais (seu alto nível de letramento, sua experiência como produtor multimídia, sua educação universitária, sua rede social, seu capital econômico familiar, etc.) em financiamento público, reconversão esta que não apenas dota os agentes do capital econômico necessário como também serve de instância de legitimação, amplificada pela exaltação com que são recebidos no seio do poder<sup>82</sup>.

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

Ao assumir o trono e empunhar o cetro, os agentes têm agora o poder de – não divulgar desinteressadamente sua produção, mas – comandar o processo de renovação, e, portanto, os rumos e a evolução<sup>83</sup> do campo, deixando para trás (ultrapassando) a posição dos estabelecidos, que carece de genuidade e não passa, para o recém-chegado, de um “exercício estético vazio”, que não possui a mirada singular, excêntrica e visionária da elite, não sendo mais que a trivialidade do “lugar-comum da classe média”, que com uma facilidade irritante se deslumbra com os truques baixos do “mundo pop”<sup>84</sup>.

<sup>82</sup> Neste sentido, o terceiro parágrafo funciona como um *carteiraço* que põe em primeiro plano o prestígio e a distinção que emana do campo do poder e da qual os agentes são portadores legítimos, *magna cum laude*.

<sup>83</sup> O termo empregado no texto, *catalizar*, é revelador, pois um catalizador é “a substância que modifica a velocidade de uma reação química”, “aquele que estimula ou dinamiza”.

<sup>84</sup> Daniel Galera, em entrevista já citada ao site *Prólogo*, discursiviza mais extensamente esta pretensão exposta na tomada de posição: “Quanto ao comodismo, é uma coisa que sinto em boa parte da literatura de novos autores que ganha espaço em grandes editoras por aí. Parece que falta tutano, questionamento, confronto nos textos. Quem se dá ao luxo de escrever, hoje em dia, é em boa parte classe média alta que ainda se deslumbra com coisas como ultraviolência, sexo bizarro e música pop. Eu acho que essas coisas não significam nada, elas me entediam, ou nem isso. Sinto falta de uma literatura que investigue coisas mais profundas, a sensibilidade da nossa geração, toda essa loucura fudida de internet, velocidade, tecnologia digital, perda de subjetividade, sociedade espetacular, como uma geração se locomove nesse

O que interessa a esses agentes, afinal, é se distinguir do que seja corriqueiro e tradicional, fazendo reverberar sobre o amplo público a voz autoral de suas produções, corpo e veículo de um talento legítimo, genuíno e inovador. Tal atitude pretende ensejar uma redistribuição hierárquica dos gostos, colocando em marcha o processo de obsolência dos estabelecidos, processo esse que é descrito da seguinte maneira por Bourdieu:

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

(BOURDIEU, 1996, p. 184)

O arremate do discurso construído na tomada de posição não poderia ser mais adequado, ao fornecer ao amplo público (as massas?) o bordão pelo qual os representantes legítimos da inovação genuína escolheram ser celebrados, um bordão que interpela imperativamente o grande público com a ordem de que consuma o produto desses agentes, e que determina qual a correta avaliação que deve ser feita deste produto. A conclusão a que se deve chegar, com o perdão do infame trocadilho, é que “há males que te fazem bem”.

Os sentidos mobilizados nos pressupostos que estruturam a tomada explícita de posição são reforçados nos depoimentos dos editores concedidos à parcela dos agentes cuja recepção legitima as ações dentro do campo. Por exemplo, Galera, em entrevista já citada ao site *Prólogo*, ao definir sua *incubadora*, reafirma parte daqueles sentidos: a gratuidade do empreendimento (“A *Livros do Mal* é diversão.”); a denegação econômica (“Nosso objetivo principal, acredite, não é ganhar dinheiro.”); a distinção frente ao estabelecido (“não é uma editora no sentido formal”)<sup>85</sup>. Este reforço periódico

---

meio tão bizarro que é o nosso mundo hoje em dia. Ninguém parece querer digerir isso, investigar os medos da nossa geração. Ficam batendo punheta com exercícios de estilo sem propósito nenhum, remoendo situações desgastadas. Eu tenho essa impressão”. Como fica claro, tomar para si a missão de “digerir isso” é uma dos agenciamentos distintivos que procuram, ao mesmo tempo, superar a posição dos agentes estabelecidos e deslegitimar os agentes recém-chegados que disputam as posições de acesso.

<sup>85</sup> A passagem a que me refiro é esta: “A *Livros do Mal* não é uma editora no sentido formal, não temos empresa registrada. É mais como um selo, uma marca, sob a qual queremos realizar edições independentes. Nosso objetivo primário, acredite, não é ganhar dinheiro. É ver livros sendo criados, distribuídos e lidos, e tudo que queremos é recuperar o investido pra publicar ainda mais gente. Claro, se a saída dos livros for excepcional e entrar uma grana maior que o esperado, podemos botar algo no bolso. Mas é secundário. Temos nossos empregos cansativos para nos sustentar. A *Livros do Mal* é diversão. Resolvemos estrear a LDM com dois livros de contos, o meu e o do Mojo. Fizemos um projeto pro FUMPROARTE (financiamento cultural da Prefeitura de Porto Alegre) e passamos em primeiro lugar. Com isso, eles financiaram 80% do projeto, ou seja: a impressão dos livros. Todo o resto - registro de domínio, custos de correio, cartazes, coquetel, convites - a gente está tirando do bolso. A tiragem é de 600 exemplares de cada livro. Vendendo uns 60% disso, recuperamos toda a grana investida. É essa a situação, a grosso modo. Ainda não sabemos com certeza o que vai rolar, mas estamos confiantes. Quem

dos pressupostos, orientado por um discurso coordenado e autocoerente, confere uma existência e identidade objetiva ao empreendimento, facilmente identificada pelos receptores. Tal circunstância tem um peso decisivo para o estabelecimento de sua posição no campo.

### 3.7 *Sinetes do Mal*

A escolha d' *O pinto* como mascote<sup>86</sup> da editora evidencia, mais uma vez, a consciência dos editores quanto à sua posição em relação ao campo em que pretendiam ingressar, e faz par à análise bourdiana das estratégias empregadas pelos recém-chegados em sua tomada de posição frente ao campo estabelecido. O pinto, de olhos esbugalhados e desconcertantemente psicóticos, rompendo com sua cabeça desproporcional a casca do ovo que o gestou sem abandoná-la por completo, ao mesmo tempo em que estica as pernas para além da membrana que o envolve, é um signo híbrido que demonstra graficamente o status assumido pela editora.

As pernas débeis esticadas dão conta da mobilidade incipiente que tolhe em parte os movimentos pretendidos pela cabeça descomunal, e parecem afirmar que a pretensão está conjugada a uma precariedade de recursos que impedem o completo desenvolvimento, ao mesmo tempo em que o ovo, ainda presente como corpo do pinto, demonstra uma reserva de potencial ainda não utilizada, mas que está prometida implicitamente no ocultamento do corpo que dá sustentação à figura. Os olhos vidrados e esbugalhados constroem um sentido de intensificação voluntária dos objetivos, como se o pinto, ao romper o ovo, assumisse a consciência e as consequências de uma missão determinada, intensificação essa reforçada pelo bico fechado que se resume em um ponto fixo a indicar um comprometimento com a direção assumida.

O complemento discursivizante dos sentidos mobilizados está presente no slogan bipartido “leia o novo. é trimmassa.”, cuja primeira parte incita imperativamente no receptor a prática desejada pelos editores, de engajamento urgente com o produto que lhe é oferecido, sem abrir mão da modulação deste engajamento segundo as coordenadas da novidade, que ao mesmo tempo reafirma conscientemente a condição da posição de recém-chegado do produto e capitaliza em cima do valor simbólico positivo atribuído pelo campo aos empreendimentos que inovam e renovam o

---

sabe a gente consegue uma parceria de distribuição com alguma editora por aí, sei lá. Estamos fazendo a distribuição com ajuda de amigos nossos em outros estados.”

<sup>86</sup> O termo utilizado pelo campo publicitário é *gimmick*. Uma reprodução deste selo pode ser encontrada no Anexo I.

sistema. A segunda parte do slogan predica adjetivamente o status de novidade e reforça o valor positivo deste status, amplificado pelo chiste tomado de empréstimo da comunidade de práticas linguísticas em que estão imersos os editores, realizando formalmente a inovação pretendida ao mesmo tempo em que localiza geograficamente a fonte desta inovação e assume por completo a validade do ideoleto que lhe dá identidade.

O conjunto assim constituído torna-se símbolo da tomada de posição performada e parametriza as relações que deseja estabelecer com o campo em que ingressa. Receptivamente, o slogan foi capaz de imprimir sua força definidora aos movimentos interpretativos dos agentes legitimadores do campo. A eficácia de tal estratégia se evidencia no fato de o slogan ter sido abertamente acolhido por esses agentes e incorporado aos juízos construídos em torno da produção da editora, sendo que dos 76 comentários receptivos listados na página da editora, publicados no circuito de legitimação do campo, 15 se apropriam literalmente desta construção discursiva como baliza para o julgamento de valor proferido, e outros 30 o mencionam obliquamente.

Além d'*O pinto*, cabe analisar a escolha dos títulos das *coleções* em que foram agrupados os produtos da Livros do Mal. Primeiramente, é importante ressaltar que a reunião explícita, por parte dos editores da Livros do Mal, dos produtos em grupos, sob a égide de coleções, emula o *habitus* dos agentes editoriais estabelecidos, sendo uma faceta própria do campo literário em seu aspecto mercadológico, desenvolvida a partir da industrialização e concomitante profissionalização dos empreendimentos editoriais<sup>87</sup>.

Como regra geral e imprecisa, uma editora procederá à divisão de seu catálogo em *coleções* no momento em que seu capital simbólico acumulado, aqui representado pelas obras e autores dos quais detém os direitos autorais ou de

---

<sup>87</sup> Bourdieu (1996, p. 167), ao analisar a dinâmica interna dos empreendimentos editoriais, afirma que uma “editora que entra na fase de exploração do capital simbólico acumulado faz coexistir duas economias diferentes, uma voltada para a produção e a pesquisa (é, na Gallimard, a coleção fundada por Georges Lambrichs), a outra orientada para a exploração do acervo e para a difusão dos produtos consagrados (com coleções como “La pléiade” e sobretudo “Folio” ou “Idées”). Podemos depreender daí que a divisão do catálogo de uma editora em *coleções* corresponde a uma estratégia de setorização dos produtos e, por conseguinte, dos produtores e consumidores. Tal divisão pode servir de índice proximal na avaliação do estágio de desenvolvimento de uma editora, assinalando o fato de que o empreendimento atingiu sua maturidade mercadológica, pois dispõe de uma gama de produtos extensa, capaz de abarcar aspectos diversos do mercado, ao mesmo tempo em que permite capitalizar a divisão interna do trabalho intelectual dos escritores (romance, poesia, teatro, etc. – ou – vanguarda, conservadores, best-sellers, etc.), sem comprometer o capital simbólico acumulado por cada segmento.

reprodução, atingir um montante no qual a afiliação identitária (identidade essa atribuída seja pelo editor, pelo público, pelos autores ou pelas afinidades entre as formas literárias) formada por um dado conjunto de produtos comece a disputar o espaço de exposição e divulgação de um outro conjunto de produtos, produtos estes que apresentem uma identidade conflitante em relação ao primeiro grupo. No caso da *Livros do Mal*, creio que tal dinâmica possui uma função distinta. A divisão dos nove títulos publicados pela editora em *coleções* serve de reforço, como indicado acima, à ilusão de contiguidade entre o empreendimento performado por esta *incubadora literária* e os empreendimentos das editoras estabelecidas,

A primeira coleção, nomeada *Contra a Capa*, foi definida pelos editores como aglutinadora dos “livros de estreia”. Como previamente estabelecido, os dois primeiros livros desta coleção, conjuntos de contos<sup>88</sup> dos editores Daniel Galera e Daniel Pellizzari, foram publicados simultaneamente em um lançamento, realizado no Garagem Hermética, que apresentou formalmente o empreendimento *Livros do Mal* à comunidade de práticas socio-culturais de Porto Alegre. O sentido pretendido pelo título da coleção, fora o trocadilho estabelecido com *contracapa*, não é muito claro. Mesmo assim, é possível identificar, pela presença da preposição *contra*, um sentido de oposição direta, de combate.

Por sua vez, a segunda coleção, nomeada *Tumba do Cânone*, serviu à aglutinação de “narrativas de ficção”, e foi iniciada com o lançamento dos segundos livros dos editores. Se a escolha do título da primeira coleção parece um tanto arbitrária, o mesmo não se dá com a segunda, que deixa clara a intenção dos editores de, metaforicamente, enterrar o cadáver do cânone, o que demonstra o desejo de instaurar o projeto *Livros do Mal* como um momento de superação da tradição<sup>89</sup> literária consagrada. Há também uma diferença qualitativa, em relação à *Contra a Capa*, na definição da coleção como reunindo “narrativas de ficção”. Não se trata mais de *livros*, um objeto material neutro, mas de *narrativas*, uma das formas linguísticas assumidas pelo literário – e *narrativas de ficção*, que pressupõem invenção e criação, critérios

---

<sup>88</sup> Entre os contos reunidos por Galera, estavam inclusos muitos dos publicados em sua coluna no CardosOnline; enquanto que o livro de Pellizzari, além de produções originalmente publicadas no COL, incluía contos presentes em seu *Quatro Gargantas Cortadas*. Em ambos os casos, os autores reformularam suas publicações digitais para a edição em papel.

<sup>89</sup> “Os livros Dentes Guardados, de Daniel Galera, e Ovelhas que Voam se Perdem no Céu, de Daniel Pellizzari, ficaram prontos ao mesmo tempo em que Nova Iorque era atacada”, afirmam os editores no site da editora. Isto evidencia uma tentativa de equiparar a violenta mudança de paradigma ocasionada pela derrubada das torres gêmeas do World Trade Center com os efeitos pretendidos pelos editores da *LdM*.



considerados, desde a distinção realizada por Aristóteles entre o trabalho do historiador e o do poeta, como específicos na categorização do literário.

Tais circunstâncias reforçam a percepção de que cada elemento compositivo, seja do empreendimento ou dos produtos, foi cuidadosamente engenhado pelos agentes da *LdM* com o intuito de saturar sua agência com os sentidos de pertença estabelecidos pelo *habitus* do campo literário o que, por sua vez, demonstra a intenção, consciente, de tornar explícita a adequação desta agência ao campo. Acredito que as características analisadas até aqui – o refinamento plástico dos produtos; a tomada de posição; a hierarquização da produção – são parâmetros decisivos na determinação do sucesso do esforço de inserção de uma *incubadora literária* no campo. Em outras palavras, a *LdM* conseguiu modificar a via de acesso ao campo literário brasileiro com a inserção da estrutura *incubadora literária* na medida em que utilizou esta estrutura como um aglutinadora dos valores do campo sob o disfarce de inovação.

### 3.8 Oclusões críticas

Pretendo, neste momento, realizar a análise do texto<sup>90</sup> de uma comunicação apresentada no *I Seminário Brasileiro sobre Livro e História Editorial*, realizado em 2004 na cidade do Rio de Janeiro, por iniciativa conjunta da Fundação Casa de Rui Barbosa e pela Universidade Federal Fluminense, intitulado *Pequenas editoras e Internet: ação cultural com tecnologia para a difusão da nova literatura*.

A escolha de tal texto tem como base a circunstância de ter sido gerado em um contexto com alto poder de legitimação, no qual profissionais da academia propuseram a discussão de aspectos contemporâneos da história editorial brasileira, em uma data temporalmente próxima ao período de operação da *Livros do Mal* e que versa sobre o contexto de atuação desta editora, além de tomá-la como um dos objetos exemplares.

O texto em questão foi redigido e apresentado por dois mestres da área de Letras (um em Estudos Linguísticos e outro em Cognição e Linguagem), que, além de atuarem como professores ligados a programas de pós-graduação, também são escritores e editores. Não se trata de um texto produzido segundo uma perspectiva amadorística ou jornalística, e, supostamente, não possui um caráter promocional ou ingênuo frente aos objetos analisados. Serve, portanto, como exemplo de uma reflexão especializada sobre a dinâmica do mercado editorial e sua relação com as *incubadoras*

---

<sup>90</sup> Disponível em <http://www.livroehistoriaeditorial.pro.br/pdf/anaelisaribeirojorgerocha.pdf>

*literárias*, proferida em um contexto monitorado, no qual as avaliações realizadas pelos articuladores estão sujeitas à análise por parte de seus pares competentes.

A análise que empreenderei tem como intenção objetivar os pressupostos que estruturam o discurso mobilizado pelos autores, e procura avaliar sua adequação frente ao objeto a que se dirige, com o intuito de perceber a dinâmica específica de um modo, entre muitos, de recepção e percepção do fenômeno das *incubadoras literárias* no campo acadêmico profissional, assim como no seguimento da crítica pertencente ao campo literário. Tal modo de percepção está estruturado ao redor de uma série de lugares-comuns que formam e informam alguns dos circuitos discursivos pertencentes ao campo literário, e auxiliam a constituição identitária de seus agentes, sejam autores, editores, críticos ou teóricos. Ademais, o modo em questão, adiantando o julgamento, possui um caráter marcadamente retórico, que visa mais o convencimento do que o esclarecimento, e pode ser considerado um *habitus* específico de uma parcela dos discursos do (e sobre o) campo mantidos por seus agentes. Ao texto, então.

O primeiro movimento dos autores é identificar como centro do mercado editorial brasileiro as grandes editoras, responsáveis pela publicação dos livros que compõe os diversos segmentos do mercado. Tais segmentos, no texto apresentado, aparecem hierarquizados, sendo que o segmento literário é caracterizado como “a literatura consagrada, canônica, autorada por grandes escritores mortos e vivos”. Esta primeira definição se mostra, no mínimo, deficitária, ao ignorar por completo a subdivisão instituída pela Câmara Brasileira do Livro em conjunto com o Sindicato Nacional de Editores de Livros, que distribui o segmento literário em 3 subsegmentos: Literatura Adulta, Literatura Juvenil e Literatura Infantil<sup>91</sup>.

A caracterização também oculta a consciência dos autores, que depois é explicitada, sobre a existência de obras literárias que não sejam consagradas ou canônicas, participando do mercado de modo transitório, e que compreendem os títulos celebrados pelos ciclos efêmeros da moda. Esta ocultação não chega a caracterizar ingenuidade, pois, suponho, não passa de uma estratégia retórica que busca enfatizar o ponto de vista assumido com intuito de melhor focalizar o objeto eleito.

Entretanto, é preciso notar que os autores falsificam as circunstâncias empíricas do mercado editorial brasileiro no momento em que afirmam que a edição dos

---

<sup>91</sup> Os seguimentos temáticos são: Literatura Infantil; Literatura Juvenil; Literatura Adulta; Línguas; Religiosos; Filosofia e Psicologia; Artes, Lazer e Desportos; Ciências Puras; Tecnologias e Ciências Aplicadas; Ciências Sociais; Educação Básica; Geografia e História; Generalidades; Outros.

títulos do segmento literário se dê na menor escala do mercado, posicionando-o quantitativamente distante dos outros segmentos (e, implicitamente, evidenciando um descaso com tal segmento). Porém, se observarmos os dados coligidos pela CBL referentes ao ano de 2006<sup>92</sup> ficará claro que o segmento literário, constituído pelos 3 subsegmentos, possui uma fatia correspondente a 22,6% da produção<sup>93</sup> em número de títulos, ocupando o segundo lugar da escala (perdendo apenas para o segmento de Educação Básica); e uma fatia de 13,33% da produção em número de exemplares, ainda permanecendo em segundo lugar (e perdendo apenas para o segmento de Educação Básica).

Ou seja, os autores apenas supõem um estado de coisas, tendo como base uma percepção puramente opinativa, mesmo que ocupem simultaneamente três posições altamente legítimas em relação ao objeto de sua análise (professor da área de letras, escritor e editor), e parecem não demonstrar qualquer preocupação em se valer destas posições privilegiadas para avançar suposições despregadas da realidade, que serão tomadas como legítimas ao adentrarem o circuito de trocas simbólicas.

A indústria e o mercado livreiro, em sua existência empírica quantificável, é um objeto de interesse quase exclusivo<sup>94</sup> de economistas, das agências de fomento industrial, dos livreiros de médio e grande porte, e dos departamentos de marketing das grandes casas editoriais – e destes, apenas os envolvidos com os departamentos de marketing e com a atividade de vendas parecem possuir alguma ideia sobre o segmento literário. Isso faz com que a situação corriqueira seja a repetição da percepção encontrada no senso-comum, e legitimada por juízos como os demonstrados pelos autores, de que o segmento literário, no Brasil, seja pequeno, desprezível ou inexistente. Ademais, conforme apontam Lajolo & Zilberman,

Os estudos literários, não só no Brasil, parecem prestar pouquíssima atenção ao livro, objeto material através do qual a literatura existe, tendendo a se ocupar dele, no melhor dos casos, quando o tomam metonimicamente como translúcido portador de um conteúdo transcendente: o texto. Mas tampouco

---

<sup>92</sup> Infelizmente o limite temporal dos dados completos a que tive acesso direto é o ano de 2006, impossibilitando o referenciamento preciso da data contemporânea à apresentação do texto. De qualquer modo, felizmente, os dados aqui citados estão de acordo com a média histórica do mercado brasileiro.

<sup>93</sup> O valor percentual referente ao ano de 1950 é de 28%; em 1965 é de 24%; em 1970 é de 19%; e em 1972 é de 29% (cf. ESCARPIT, 1976, p. 59 ss.). É interessante mencionar aqui que, para a avaliação de Escarpit, que atribui um peso civilizatório e desenvolvimentista ao livro literário, a fatia de produção dedicada a este produto no Brasil o coloca dentro das margens que caracterizam um país *desenvolvido*, superando, em alguns anos, o percentual produzido em países como França, Inglaterra e Estados Unidos, principalmente nos anos de 1950 e 1972.

<sup>94</sup> A ressalva se aplica aqui, principalmente, a uma pequena parcela dos pesquisadores e teóricos da História do Livro e da Edição que ocupam a ponta de excelência da área. De qualquer modo, sua atuação parece não possuir ressonância suficiente para modificar a percepção inculcada no senso-comum.

este conteúdo desfruta de materialidade: salvo raras exceções, quando se examinam as marcas gráficas que cobrem os papéis, de cuja reunião o livro se compõe, é para mostrar que também constituem metonímia de alguma outra coisa, cuja intangibilidade afiança a natureza intelectual e abstrata – respeitável porque especulativa – do saber literário e de seus profissionais.

(LAJOLO & ZILBERMAN, 1996, p. 60)

Depois desse passo em falso inicial, os autores partem para a caracterização de seu objeto principal:

No entanto, é na periferia que a atitude editorial de pesquisa e desafio acontece, materializada nas pequenas editoras, selos que lançam obras de escritores ainda desconhecidos do grande público, capturados em qualquer estado do país, e não apenas no sudeste e no sul.

Até que ponto pode-se subscrever à ideia de que uma editora como a *LdM* é periférica? Seu status central começa a ser definido com a aprovação, *cum laude*, do projeto apresentado ao FUMPROARTE, ao mesmo tempo em que a recepção por parte de autores já consagrados (são exemplos: Luís Fernando Veríssimo na ficção e Luís Augusto Fischer<sup>95</sup> na crítica) reforça o movimento de posicionamento centralizante no palco de atuação do campo literário, com a saudação prévia<sup>96</sup> que garante o aplauso antes do ato.

A estratégia de engajamento da *LdM* frente ao campo capitaliza sobre o refinamento material das edições e a rede social consolidada pelos autores-editores em suas experiências prévias de agenciamento dentro do campo, descaracterizando assim o discurso inovador a que se entregam as instâncias de legitimação. Não há aí muita coisa de novo, incluindo a tomada de posição que se autopropõe inovadora, já praticada e conhecida, pelo menos desde meados do século XIX, com a *revolução modernizante* da geração romântica, depois retomada no discurso de ruptura assumido, contra a posição burguesa-romântica, pelos modernistas paulistas de 22, por exemplo.

---

<sup>95</sup> Luís Augusto Fischer avalia, em texto publicado na Folha de São Paulo de 22 de outubro de 2001, que: “Nos últimos anos, com o computador e a internet, não faltou quem dissesse que tudo estava indo para um brejo inominável. [...] Uma prova de que a literatura em livro continua firme e sacudida é *Dentes Guardados*, de Daniel Galera. Aos 22 anos, escreveu para zines eletrônicos e desembocou no livro. [...] O melhor são seus contos, predominantemente eróticos, vistos pelo ângulo masculino, com personagens que estão aqui, perto de nós, estudando, trabalhando, amando, transando, vendo os pobres na rua, sofrendo, tentando entender o mundo. E com um domínio ótimo da linguagem”. Disponível em [http://www.ranchocarne.org/ldm/clip\\_folhateen.html](http://www.ranchocarne.org/ldm/clip_folhateen.html)

<sup>96</sup> Luís Fernando Veríssimo, em texto publicado no Jornal Zero Hora de 12 de novembro de 2002, afirma: “Os escritores que se juntaram para fazer a Livros do Mal são todos da geração saite e zine. [...] Mas escolheram outra saída: fizeram a sua própria editora. Mais do que isto: fizeram uma editora de livros tão atraentes, tão bem cuidados, que só pode ser vista como uma homenagem ao sortilégio imbatível do impresso em papel e distribuído entre duas capas. Uma maneira de dizer que não há nada como um livro. [...] Ainda não li todos, mas já folheei, cheirei, refolheei, alisei e bolinei os seus livros várias vezes”. Disponível em [http://www.ranchocarne.org/ldm/clip\\_zh3.html](http://www.ranchocarne.org/ldm/clip_zh3.html)

Que a *LdM* tenha surgido no Rio Grande do Sul não é, de modo algum, um acontecimento fortuito, uma vez que o campo literário deste estado conquistou sua relativa autonomia nas primeiras décadas do século XX, ao constituir um espaço de afastamento em relação à produção centralizada no eixo Rio-SP, que por sua vez funcionou também como um polo de *captura e disseminação* do capital simbólico agregado por autores provenientes de outros estados. A própria existência, consagrada, de um fundo de apoio público à produção artístico cultural, que serviu de via de acesso ao campo para diversos agentes culturais recém-chegados, é um índice do avanço dessa autonomia. Como indica Bourdieu,

Um alto grau de codificação da entrada no jogo vai de par com a existência de uma regra do jogo explícita e de um consenso mínimo sobre essa regra; ao contrário, a um grau de codificação fraco correspondem estados dos campos em que a regra do jogo está em jogo no jogo.

(BOURDIEU, 1996, p. 256)

Outro elemento chave para a compreensão do fenômeno são as taxas de letramento e escolaridade do estado<sup>97</sup>, principalmente nos centros urbanos, que propiciam as disposições favoráveis ao desenvolvimento de uma elite cultural que investe em sua legitimação, primeiro se valendo da transitividade de prestígio e distinção, que permite a inserção desta elite no panorama socio-cultural dominado pelo centro de poder e articulação, pela performance de estratégias de atribuição de distinção prestigiosa a este centro. As sociedades e grêmios literários que fomentaram as formas do parnasianismo bilaquiano asseguram ao campo a prerrogativa, própria à autoreflexividade do campo literário, de se atribuir valor ao reconhecer no território consagrado as marcas codificadas da consagração. E, durante o ciclo de 30, a agência do par Bertasso-Veríssimo amplifica o status do campo literário regional frente ao contexto nacional.

A tecnologia, com seu papel de mediadora e amplificadora das condições objetivas de produção, precisa, para participar do discurso dos autores, ser revestida da ideologia combativa que confere ao movimento de conciliação que se está desenvolvendo entre os supostos recém-chegados e os estabelecidos e consagrados os caracteres de uma luta ferrenha, como fica evidenciado nesta passagem:

---

<sup>97</sup> A região Sul apresenta o maior número de livros lidos por ano no Brasil (5,5), tanto em relação a outras regiões quanto em relação à média nacional (4,7); o maior percentual de respostas “Prazer, gosto ou necessidade espontânea” à pergunta (de múltipla resposta) “Qual a motivação para a leitura” (68%); o maior percentual de leitores contumazes (75% dos leitores leem com frequência); o segundo maior percentual de livros comprados na relação de formas de acesso ao livro (50% contra os 51% da região Centro-Oeste) (todos os dados cf. *Retratos da leitura no Brasil*).

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

Os diversos pressupostos mobilizados na construção desta formulação pseudo-analítica estão firmemente enraizados em três falácias que são recorrentes no discurso de recepção entusiástica que se avoluma em torno de empreendimentos similares ou homólogos à *LdM*.

A primeira falácia pode ser facilmente identificada na agentividade atribuída à tecnologia, que a desloca do papel de objeto à de sujeito (“A tecnologia *chega* aos produtores”). O que está aí suposto é o exato inverso do processo real que está em operação, uma vez que são os produtores que se apropriam dos recursos tecnológicos e os instrumentalizam de acordo com suas estratégias de mobilização de recursos que visam seu ingresso no jogo pela realização dos movimentos protocolares inscritos nas regras de engajamento do jogo. Os quesitos *otimização*, *bem-acabamento* e *competitividade*, atributos constituintes dos parâmetros do jogo pré-estabelecido, são deslocados e naturalizados em características particulares dos produtores, que por um movimento de esquecimento estratégico deixam de ser as regras objetivas que facultam a participação convencional no jogo e passam a qualidades subjetivas de tais produtores, qualidades estas que parametrizam o modo específico de inovação que está sendo celebrada. Por este movimento, aquilo que é *característico* e *comum* a todos os jogadores é monopolizado em favor dos recém-chegados, perdendo assim seu caráter conservador e mantenedor do jogo de que se revestia e tornando-se a medida da inovação.

A segunda falácia está centrada na percepção de um reduzido engajamento, que diminui o círculo de agentividade até à unidade individual, e desconsidera ao mesmo tempo a acumulação simbólica e social necessária a esta agentividade, e o investimento em capital econômico que provém da reconversão destas acumulações.

Como seria fácil perceber, se não estivesse em atividade a oclusão semiológica que caracteriza tal modulação discursiva, não se trata de um indivíduo ou um grupo de indivíduos em agência solitária, mas a mobilização por parte desses agentes de todas as instâncias agenciadas constitutivas do desenvolvimento de ações dentro do campo. No pressuposto isolamento do produtor estão escamoteadas as esferas de possibilitação que mediam os múltiplos agenciamentos necessários à ação, seja na figura dos patrocinadores, que podem derivar diretamente de um capital econômico

herdado ou construído (o contexto socio-familiar) ou derivar de conjunturas legais que preveem a mobilização de capital econômico público (o contexto socio-político), seja na figura dos legitimadores, que festejam os agenciamentos através de estratégias de exaltação ou derrisão, incluindo-os dentro do rol de atos legítimos e significativos para o campo (papel este performado pelos próprios comentadores em questão, que, como já explicitado, se valem de sua posição privilegiada interna ao campo para reverter os sinais do jogo em benefício dos recém-chegados).

A alusão metafórica à guerrilha reforça a ideia de ruptura dos laços de manutenção que permitem, de fato, a participação dos agentes no jogo. Ademais, tal equiparação parte também de um pressuposto falacioso, que figura um movimento guerrilheiro como fruto espontâneo e independente da agência de indivíduos afins – sendo que, se levarmos a sério a equiparação, seria necessário levar em consideração o fato de que uma guerrilha depende de um investimento contínuo de uma terceira parte, interessada no estratégico desequilíbrio do inimigo proposto.

O que nos leva à terceira e última falácia, aquela que elege, com um desvio de paralaxe, o inimigo a ser combatido. O jogo no qual os agentes das *incubadoras literárias* desenvolvem seu engajamento não possui, como figura do Grande Outro, “os moldes comerciais das prateleiras de best-sellers”. A competitividade intuída pelos articuladores tem como coordenada a contraposição entre um modelo que é ao mesmo tempo autêntico e autônomo e um modelo inautêntico e dependente, reforçando deste modo as implicações estruturantes da primeira falácia.

O que acontece, de fato, na tensão interna que dá forma ao campo, não poderia ser mais distante deste pressuposto, uma vez que a instrumentalização técnica que conforma o produto dos recém-chegados em *incomum* e *invulgar* é tributária da mesma lógica que gera o best-seller, que por sua vez não se encontra na posição de antagonismo em relação à obra inovadora do recém-chegado, mas em uma posição complementar a esta obra. A competição estabelecida, outrossim, se afasta do polo best-seller e se institui frente a outras obras que aspiram à posição inovadora, uma competição que é ganha por aquela obra que melhor desempenhar os atributos constitutivos do jogo. A oposição operacionada pelos autores participa de outro lugar-comum que em geral estrutura o julgamento estético, e que é identificado por Bourdieu da seguinte maneira:

Essa estrutura que se apresenta em todos os gêneros artísticos, e há muito tempo, tende hoje a funcionar como uma estrutura mental, organizando a produção e a percepção dos produtos: a oposição entre arte e o dinheiro (o “comercial”) é o princípio gerador da maior parte dos julgamentos que, em

matéria de teatro, de cinema, de pintura, de literatura, pretendem estabelecer a fronteira entre o que é arte e o que não é, entre a arte “burguesa” e a arte “intelectual”, entre a arte “tradicional” e a arte de “vanguarda”.

(BOURDIEU, 1996, p.187)

As falácias expostas geram contradições no discurso de legitimação, que ora afirma serem “as editoras brasileiras de pequeno e médio porte [...] um fenômeno que atende à necessidade de dar vazão à imensa produção literária realizada na última década”, autonomizando deste modo a produção em relação ao mercado, e portanto destituindo tais editoras do caráter competitivo que lhe fora atribuído previamente, ao mesmo tempo em que indetermina a *necessidade* referida, que não é caracterizada como necessidade do mercado, dos receptores ou dos autores, recaindo de modo dúbio sobre a mesma “imensa produção literária”, imensidão essa de proporções curiosamente modestas, se pode ser escoada em tiragens de 300 a 600 exemplares que aglutinam em um título (em geral de estreia) a produção de autores dispostos a arcar com o investimento monetário (nos casos em que o capital simbólico e social não possa ser reconvertido); e que, em outros momentos, afirma ser a proposta de tais editoras “cobrir ângulos da produção cultural contemporânea e até da tradição literária julgada mais difícil”.

Com isso, substitui-se o critério da necessidade autonomizada pela dificuldade (supõe-se que em relação à forma) que tal produção encontra em sua inserção no jogo e circulação no campo (e não podemos deixar de notar o paradoxo aí instituído entre “tradição literária” e “dificuldade [de inserção]”, como se a ideia de tradição não comportasse em si uma razão de ordenamento do campo que elimina a dificuldade de inserção ao estabelecer as convenções de tal lógica ordenadora). Então, é afirmado o papel de “preenchimento intelectual” performado por tais editoras e seus agentes, que se contrapõe ao

esvaziamento intelectual produzido pelo imediatismo dos best-sellers, acentuado pelo foco rígido das [grandes] editoras nos livros didáticos e paradidáticos – que constituem as faixas mais lucrativas do mercado

o que instaura o movimento discursivo que retoma a falácia da contraposição ao best-seller ao mesmo tempo em que embaralha o segmento editorial da literatura com o segmento didático, como se as lógicas de cada segmento fossem livremente intercambiáveis e não dissessem respeito a mercados, produtos, produtores e campos completamente distintos, subordinando-os ao critério da lucratividade monetária figurada como um jogo de escolhas excludentes e ignorando, uma vez mais, a distribuição complementar de tais lógicas.



Os autores terminam por afirmar que as pequenas editoras “fazem uma triagem séria do material que editam, muita vez servindo de ‘olheiros’ das editoras maiores”, afirmação esta que acaba por restringir o papel de escoamento daquela “imensa produção” (agora supostamente diminuída pela “triagem séria”) ao mesmo tempo em que restitui a dificuldade imposta àqueles “ângulos de produção” ao reproduzir em pequena escala o papel de seleção performado pelas grandes editoras.

Com este movimento, por fim, as pequenas editoras são alinhadas ao contínuo lógico das grandes editoras, as transformando em um complemento instrumental da lógica do best-seller ao qual (supostamente) pretendem se opor, uma vez que seu papel de *olheiro* diz respeito à possibilidade de revelar aos olhos mercadológicos das grandes editoras novas possibilidades de acumulação de capital monetário.

Ao objetivar tais falácias surge, em segundo plano, um panorama mais coerente do papel de agência performada pelas *incubadoras literárias*, que têm como objetivo se colocar no centro de evidência do campo com o intuito de realizar as reconversões de capital (simbólico, social e econômico) necessárias à legitimação de seus agentes como partícipes do jogo instituído pelo campo, e desta forma inserir seus produtos na lógica pré-determinada que rege a circulação legítima de tais produtos no campo, realizando assim a transição (convencional e altamente regrada) da posição de recém-chegados à posição de estabelecidos.

Tal transição não passa despercebida ao discurso inovador, que com uma derradeira capitulação abandona todas as pretensões de especificidade constituídas em sua análise falaciosa para reafirmar, em tom de descoberta, o senso-comum de que a “Internet [aqui utilizada como metonímia de pequenas editoras] pode funcionar como vitrine para quem deseja ser publicado em papel, e que o impresso ainda é o desejo e o fetiche de quem escreve”.

A escolha terminológica desta asserção não poderia ser mais ingenuamente precisa: o termo vitrine põe finalmente em evidência o caráter de produto dos agentes e de suas obras, que procuram estabelecer um preço legítimo (em capital social, simbólico e econômico) à sua inserção no campo ao aceitar, de bom grado, as regras do jogo que preconizam a fetichização<sup>98</sup> das posições legitimadas pelo campo.

---

<sup>98</sup> O termo fetiche, imagino que aqui tomado de empréstimo do jargão psicanalítico freudiano e não do jargão econômico marxista, tem, no discurso inovador, um uso um tanto ingênuo, que acaba por destituí-lo de seu caráter operativo. Na teoria freudiana, a fetichização é o processo pelo qual o objeto obsedante do desejo (no caso, o falo feminino – que não existe) é substituído por um objeto proximal que assume o papel funcional do objeto substituído. Se este conceito fosse utilizado operativamente, seria possível

O discurso um tanto deslumbrado apresentado por estes dois autores possui ressonância em várias esferas do campo literário. Estenderei a análise a mais dois objetos críticos, com o intuito de contemplar duas outras facetas deste discurso. O primeiro é uma retomada da matéria de Patrícia Rocha, na qual a jornalista afirma que “dá para fazer um livro no computador de casa”.

Tal afirmação, repetida diversas vezes dentro do discurso receptivo do campo literário contemporâneo, pode ser caracterizada como uma falácia parcial. No sentido estrito da produção de um texto, “dá para fazer um livro” mesmo sem um computador, utilizando apenas papel e caneta ou mais precisamente, como nos ensinou a geração mimeógrafo, dá para fazer um livro (no sentido *produção em série* da locução) sempre que se disponha das condições técnicas de reprodução em massa.

A falácia mobilizada está centrada em uma percepção errônea do papel desempenhado pelas tecnologias digitais. O computador não serve como plataforma autônoma de criação, mas como instrumento que possibilita acesso aos circuitos de exposição na Internet, que por sua vez têm uma lógica própria (e homóloga) aos circuitos legitimados dentro do campo literário.

Quanto à questão material da formalização diagramática, é necessário mais do que um computador: é necessário um acúmulo de habilidades específicas, ligadas a um *habitus* próprio e um capital cultural determinado, que permitem a utilização dos recursos dos softwares dedicados a essa tarefa. A forma generalizante assumida pela asserção da autora seria equivalente a uma afirmação que asseverasse que, com uma máquina de costura, *dá para fazer uma roupa em casa*<sup>99</sup>. O livro, no sentido códice da palavra, de um conjunto de folhas de papel unidas sequencialmente em um formato

---

perceber que a obra impressa tem a função, para os recém-chegados, de aglutinar e realizar, proximalmente, o desejo de assumir a posição legitimada dentro do campo que corresponde à posição dos estabelecidos, destituindo assim o caráter de *ruptura* afirmado pelo discurso inovador.

<sup>99</sup> Como ressalvado, a afirmação é uma *falácia parcial*, e, de certo modo, não pode ser considerada errônea, devendo ser caracterizada, de fato, como uma generalização imprópria, sobredeterminada por uma ideologia que atribui à tecnologia digital um caráter quase mágico, de facilitação absoluta de diversos empreendimentos. Continuando as comparações metafóricas, *não é o serrote que faz o marceneiro*. Afirmações deste tipo escondem as habilidades, extremamente específicas e laboriosamente adquiridas, necessárias à utilização das ferramentas em questão, e não passam de repetições automáticas de juízos ideologicamente orientados pelo campo mercadológico (em seu segmento publicitário) dos fabricantes de produtos digitais, corriqueiramente encontrados em propagandas, por exemplo, da Intel e da Apple. Insisto nesta distinção devido ao fato de que a eficiência do *habitus* relativo ao uso dos recursos digitais é uma característica delimitadora de certos subgrupos em atividade no campo literário contemporâneo, em específico dos grupos aqui analisados. Ademais, a posse e a performance de tal *habitus* é central para a definição identitária do grupo. Em termos correntes, o que desejo afirmar é que os agentes analisados são *um bando de nerds*, com um grande capital simbólico e técnico acumulado pelo investimento continuado e consciente de seu tempo e dinheiro em produtos e atividades digitais.

folheável, continua a exigir a mediação dos processos (hoje em dia mais ágeis, mas mesmo assim equiparáveis à primeira prensa) de impressão gráfica, de distribuição pelos canais convencionais e de celebração pelas instâncias legitimadoras. A maior diferença tecnológica entre a época contemporânea e os primeiros estágios da produção em massa de impressos está na relação entre tamanho da edição e custos de edição, que hoje permitem pequenas edições (de qualquer modo comparáveis, em volume, às edições médias do século XIX) sem onerar negativamente o preço final do produto.

O outro objeto crítico é uma passagem do resumo da dissertação de Liana Aragão Lira Vasconcelos:

Numa esfera que se movimenta quando convém com base em percepções mais tradicionais, que imprimem à literatura uma aura que a torna intocável e inquestionável, estratégias de mercado não seriam bem vindas. Ou, se o fossem, deveriam ser ocultadas. Um grupo tem mostrado que não e que a exposição mesmo de suas estratégias se configura em uma estratégia maior: vender uma imagem pautada na honestidade e na coragem.

(VASCONCELOS, 2007, p. 09).

Não sei até que ponto é possível decidir se a afirmação da autora deve ser caracterizada como um subproduto direto do bom funcionamento da estratégia de posicionamento que afirma a autenticidade superlativa da geração em estudo, ou se esta afirmação é apenas a constatação desta mesma estratégia. Entretanto, a oposição construída, entre uma posição no campo que esconde o caráter mercadológico deste e uma posição que a revela com coragem e, portanto, agindo com honestidade, é um indício de que a autora esteja subordinada ao discurso da autenticidade superlativa propagado por esta “geração” de produtores.

Tal subordinação ideológica permite a ativação da oclusão semiológica que falsifica o discurso corrente da primeira posição referida, substituindo a estratégia de afirmação exaltada do caráter mercadológico desta posição – expressa na publicização dos produtos como “sucesso de vendas”, “best-sellers”, “primeiro lugar da lista dos mais vendidos” – pela estratégia de proteção do produto sob o anteparo do beletismo comercialmente desinteressado. Deste modo, a indecisão sobre a melhor forma de caracterizar a intenção da asserção da autora não impede que tal asserção seja identificada como pertencente ao rol de construtos ideológicos que reafirmam o caráter identitário performado pela “geração” em estudo, que toma para si a prerrogativa da *comunicação autêntica*.

Ademais, a afirmação da autora destitui os agentes recém-chegados ao campo literário contemporâneo da postura de denegação econômica identificado por Bourdieu como característico do campo cultural em geral, e em atividade no discurso

dos agentes analisados aqui<sup>100</sup>. Assim, em seu esforço de legitimar a posição *inovadora* dos agentes, a autora performa a inversão de sinal típica dos ideólogos, e acaba por afirmar que o grande mercado possui um interesse exclusivamente *simbólico*, negativamente valorizado, enquanto que os autores recém-chegados possuem um interesse *econômico*, positivamente valorizado. Como ganho extra, a explicitação do interesse econômico por parte dos recém-chegados é uma estratégia que lhes confere honestidade e coragem, características moralmente desejáveis sob a perspectiva ideológica da literatura como *comunicação autêntica*, como já explicitado na análise da tomada de posição dos editores da *Livros do Mal*.

A análise destas oclusões críticas demonstra que o discurso performado pelos agentes da *LdM* possui as disposições necessárias para a ativação das estratégias retóricas legitimadoras que são performadas pelo segmento do campo literário responsável pela recepção crítica, o que indica a internalização do *habitus* do campo referente à posição, sempre disponível, do recém-chegado.

---

<sup>100</sup> O objeto de análise da autora, a atuação e o discurso do escritor Marcelino Freire, possui também este caráter de denegação econômica, sem que abra mão de estratégias de publicização que visam o acúmulo de capital simbólico. Por exemplo, Freire afirma, em uma mesa de debate, que “o que me importa é que leiam meus livros: se uma editora não quiser, eu procuro outra; se não conseguir, eu imprimo e distribuo; se não tiver dinheiro, coloco na internet e pronto. O que me importa é produzir, é que o pessoal tenha contato com o meu trabalho”. A autora, em sua análise do mercado literário contemporâneo, parece confundir *tomada de posição*, *capital simbólico* e *capital econômico* sob um conceito difuso de *mercado*, utilizado em sua análise, majoritariamente, como equivalente funcional de campo literário. Por este motivo, afirma que estratégias de autolegitimação e exposição midiática são provas do engajamento explícito, honesto e corajoso, dos recém-chegados com o *mercado* em seu sentido mais *mercantil*, e assim perde de vista a dinâmica específica do campo literário em sua relação denegativa com o capital monetário. De qualquer modo, mesmo que a caracterização de seu objeto de interesse e as conclusões que sustentam sua hipótese central sejam, ao meu entender, errôneas, a dissertação de Liana Vasconcelos possui qualidades inegáveis, principalmente em relação à coleta de informações relativas à atuação dos recém-chegados ao campo literário brasileiro. Aos interessados, recomendo enfaticamente a leitura do texto de Liana.

## 4 Considerações finais

Espero ter conseguido demonstrar que as *incubadoras literárias* aglutinam todos os elementos necessários àqueles que pretendem assumir a posição de recém-chegados ao campo literário; que a série histórica do campo literário brasileiro possibilitou a acumulação simbólica necessária a tais empreendimentos, além de estabelecer as disposições específicas que formataram seu surgimento; que as circunstâncias técnicas, econômicas, sociais e políticas do ciclo contemporâneo possibilitam que tais *incubadoras* se desenvolvam; e que a presença de *incubadoras literárias* com grande capital simbólico é uma marca específica do campo literário contemporâneo, ou pelo menos do estado do campo literário na primeira década do século XXI.

As *incubadoras literárias* parecem funcionar como um espaço de “formação” posicionado intermediariamente entre o polo estabelecido do campo literário, o polo do campo acadêmico, e o polo amadorístico da comunidade letrada. Deste lugar intermédio, capacitam as mediações necessárias que permitem a circulação de produtos e agências, focalizando o papel ativo de seus fundadores e amplificando seus capitais simbólicos específicos ao campo literário. De certo modo, é capaz de funcionar como um substituto, para os agentes em suas performances, de outras instâncias de legitimação, como a academia, a indústria jornalística e a indústria cultural como um todo. Isso equivale a dizer que, ao invés de *empregos* nestes diversos segmentos (garantia, em outras circunstâncias históricas, de ingresso no campo literário), o investimento na constituição de uma *incubadora literária* parece ser, no ciclo contemporâneo, mais vantajoso aos agentes interessados em sua inserção no campo.

Ademais, é preciso enfatizar que a *Livros do Mal* foi um empreendimento de *sucesso*, capaz de inserir seus editores no campo cultural brasileiro, e que seu final foi marcado não pela *falência* do empreendimento, mas pela superlatividade deste sucesso. Daniel Galera e Daniel Pellizzari, por sua experiência na *LdM*, atualmente ocupam posições estabelecidas dentro do campo literário. O primeiro continua a publicar periodicamente, agora pela editora *Companhia das Letras*, além de ter realizado traduções literárias. O segundo publica com uma periodicidade menor, mas investe com maior fôlego no papel de tradutor, além de estar participando, como roteirista, de um projeto de uma revista em quadrinhos, a ser publicada por uma editora norte-americana de renome global. Guilherme Pilla, por sua vez, desenvolveu

empreendimentos comparáveis à *LdM* no campo das artes plásticas, conseguindo se estabelecer como um agente legítimo de tal campo.

Tal desempenho não é *regra* no funcionamento das *incubadoras literárias*, sendo que muitas não conseguem atingir tal patamar de projeção (como foi o caso da *Ciência do Acidente*). Ou seja, mesmo que uma *incubadora literária* estruture a agência de seus fundadores e direcione suas práticas em direção ao objetivo pretendido (estabelecer-se no campo), há um descompasso entre as habilidades e capitais específicos necessários à fundação de um empreendimento deste tipo e as habilidades e capitais que garantem seu sucesso. Uma hipótese que pode ser levantada, com base na análise parcial que aqui foi desenvolvida (pois não inclui, em um panorama comparativo, outras *incubadoras*), é de que seja preciso a harmonização entre estes dois patamares, que dizem respeito ao *habitus* e capitais dos agentes e às práticas estruturantes das *incubadoras literárias*, sendo que a presença de um não garante a existência do outro, e vice-versa.

Outra das características que ficam evidentes, depois do processo analítico aqui empreendido, é o fato de que o *tamanho* não é um critério suficiente na análise de um campo literário. Alguns posicionamentos discursivos tendem a enfatizar uma relação ontológica baseada neste critério, como se a existência do fenômeno dependesse diretamente do alcance de um nível dimensional específico. Entretanto, podemos depreender, da análise do campo literário no século XIX e no ciclo contemporâneo, que mais do que o tamanho, o que importa é o estabelecimento funcional das coordenadas estruturantes do campo. A existência ou inexistência de uma “vida literária saudável” está subordinada à construção desta estrutura, mesmo em escala reduzida, e suas relações internas e constitutivas serão os dados determinantes que permitem a avaliação dos critérios qualitativos de tal existência, não sua dimensionalidade. Desta forma, por exemplo, torna-se possível justapor comparativamente a dinâmica do campo literário brasileiro no século XIX com a dinâmica apresentada por este subsegmento do campo na qual se desenvolvem as *incubadoras literárias*, sem que haja qualquer avaliação negativa ou demeritória que esteja baseada no tamanho relativo de cada fenômeno.

É importante também ressaltar outra característica do campo literário contemporâneo evidenciada parcialmente pela análise: a centralidade de São Paulo como capital cultural disseminadora e legitimadora do campo. Seja pela presença das grandes casas editoriais, com destaque para a *Companhia das Letras*, seja pelos veículos midiáticos, como a revista *Veja* e a *Folha de São Paulo*, ou também pela centralização do polo comercial do campo, representado pela Livraria Cultura e a

Livraria Saraiva (que não foram analisadas aqui, mas mereceriam um estudo detalhado), São Paulo exerce uma força de atração acumulativa sobre as ações do campo desempenhadas fora de sua geografia, ao mesmo tempo em que é capaz de disseminar tal acúmulo e amplificar seus efeitos. Os agentes da *LdM* desempenharam a “peregrinação iniciática”, que parece fazer parte do *habitus* do ciclo contemporâneo, até a metrópole paulistana como um dos estágios em sua legitimação. Há também que se levar em consideração que, dos 76 itens jornalísticos recolhidos na página da *LdM*, que constituem uma coleta quase exaustiva de tudo o que foi publicado na mídia impressa sobre a *incubadora literária*, estão presentes 16 “notícias” provenientes de veículos paulistanos, o que coloca São Paulo no primeiro lugar da lista quantitativa de tais publicações – curiosamente, no âmbito “local” da *LdM*, Porto Alegre, encontramos apenas 8 notícias (entretanto, de certo modo, a “localização” adequada da *LdM* talvez seja mesmo a Internet, que conta com 29 notícias). Como dito, esta translação até São Paulo parece ser uma das características que conferem tipicidade ao campo literário contemporâneo.

Neste sentido, é interessante retomar a análise de Hallewell (2005, p. 506), na qual o autor norte-americano identifica a crise do petróleo no final dos anos 70 como um dos pontos de pressão que geraram o aprofundamento da centralidade do eixo RJ-SP, devido aos custos de produção e transferência da mercadoria, o que tornava impeditivo a manutenção de mercados pouco desenvolvidos (i.e., o resto do Brasil). Mesmo assim, Hallewell estabelece um nexos entre este eixo e o Rio Grande do Sul, ao inserir Porto Alegre na tríade de produção e consumo de cultura letrada no Brasil. Esquematisando as análises do autor, podemos resumir a lógica de disseminação do mercado editorial como seguindo um esquema deste tipo: de uma tiragem com 7000 exemplares, 3000 serão vendidos em SP, 2000 no RJ, cerca de 900 no RS, 500 em MG, ficando os exemplares restantes distribuídos pelos outros estados brasileiros ou encalhados nos centros de armazenamento das grandes metrópoles.

Ao voltar meu olhar para o panorama aqui construído, tenho a impressão de que o campo literário brasileiro vem experimentando um crescimento considerável, principalmente a partir do final do ciclo da Ditadura. Diferente do que deixa entender o discurso de alguns críticos, a literatura no Brasil parece ter um lugar privilegiado entre as práticas culturais, sejam de massa ou de elite. A Internet, que no momento de seu surgimento foi considerada por tais críticos como o último prego no caixão da literatura

brasileira, acabou por se mostrar um instrumento fundamental para a renovação e o fortalecimento do campo literário.

O número de Oficinas Literárias só tem aumentado, assim como o número de *incubadoras literárias* em atividade, um indício de que a dinâmica específica do campo literário, tal como explicitada por esta pesquisa, continua em atividade, além de servir como evidência parcial de que tal dinâmica pode ser considerada um dos componentes estruturantes do campo literário brasileiro contemporâneo – o que, por sua vez, sinaliza um estado no qual, mesmo sob condições historicamente precárias, o campo literário no Brasil atinge um nível de autonomização e sofisticação comparável, positivamente, àquele encontrado em outros países de porte semelhante. Talvez estejamos presenciando o momento em que o ramo secundário daquele conhecido arbusto se tornou volumoso demais, tão volumoso que seja capaz de sobrepujar o arbusto e transformá-lo em uma parte de sua própria raiz.



## Referências

As referências aqui listadas não incluem as matérias de sites, jornais e revistas encontráveis na Internet e já referenciadas diretamente no momento da citação. Remeto o leitor ao texto da dissertação, caso seja do seu interesse acessar tais endereços.

ALENCASTRO, Luiz Felipe de. Vida privada e ordem privada no império. In: ALENCASTRO, Luiz Felipe de (org.). *História da vida privada no Brasil*. São Paulo: Companhia das Letras, 2001. Vol. 2: Império: a corte e a modernidade nacional.

BOURDIEU, Pierre. *A produção da crença: contribuição para uma economia dos bens simbólicos*. Tradução de Maria da Graça Jacintho Setton. Porto Alegre: Editora Zouk, 2008.

\_\_\_\_\_. *As regras da arte: gênese e estrutura do campo literário*. Tradução de Maria Lucia Machado. São Paulo: Companhia das Letras, 1996.

CANDIDO, Antonio. A nova narrativa (p. 241-260), A Revolução de 30 e a Cultura (p. 219-240); Literatura e subdesenvolvimento (p. 169-196). In: \_\_\_\_\_. *A educação pela noite*. Rio de Janeiro: Ouro sobre Azul, 2006.

\_\_\_\_\_. “A literatura e a vida social” (p. 19-46) & “O escritor e o público” (p. 83-102). In: \_\_\_\_\_. *Literatura e sociedade: estudos de teoria e história literária*. São Paulo: Companhia Editora Nacional, 1967.

CARNEIRO, Flávio. *No país do presente: ficção brasileira no início do século XXI*. Rio de Janeiro: Editora Rocco, 2005.

CHARTIER, Roger. *A aventura do livro: do leitor ao navegador*. Tradução de Reginaldo Carmello Corrêa de Moraes. São Paulo: UNESP; Imprensa Oficial do Estado, 1999.

ESCARPIT, Robert. *A revolução do livro*. Tradução de Maria Inês Rolim. Rio de Janeiro: Fundação Getúlio Vargas; Instituto Nacional do Livro, 1976.

GUIMARÃES, Hélio Seixas. *Os leitores de Machado de Assis: o romance machadiano e o público de literatura no século 19*. São Paulo: Nankin Editorial; EDUSP, 2004.

HALLEWELL, Laurence. *O livro no Brasil: sua história*. São Paulo: EDUSP, 2005.

HOBBSBAWM, Eric. *A era dos extremos: o breve século XX*. Tradução de Marcos Santarrita. São Paulo: Companhia das Letras, 2008.

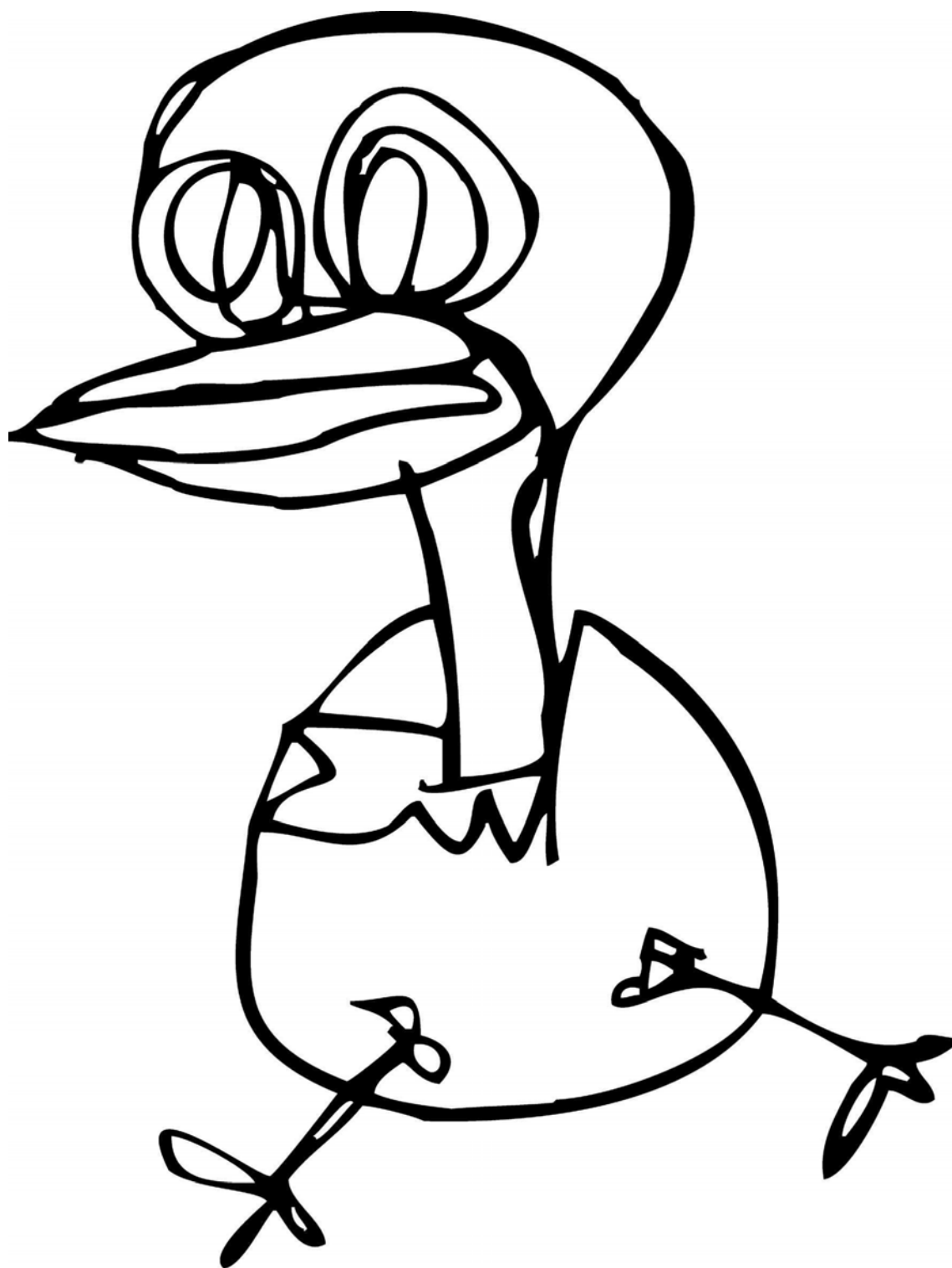
LAJOLO, Marisa; ZILBERMAN, Regina. *A formação da leitura no Brasil*. São Paulo: Editora Ática, 1996.

\_\_\_\_\_. *O preço da leitura: leis e números por detrás das letras*. São Paulo: Editora Ática, 2001.

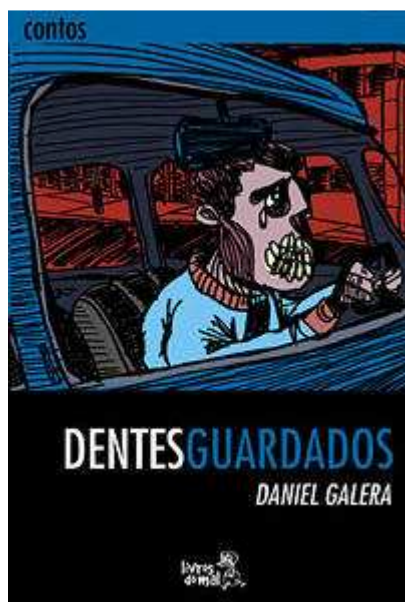
MICELI, Sérgio. Intelectuais e classe dirigente no Brasil (1920-45). In: \_\_\_\_\_. *Intelectuais à brasileira*. São Paulo: Companhia das Letras, 2001.

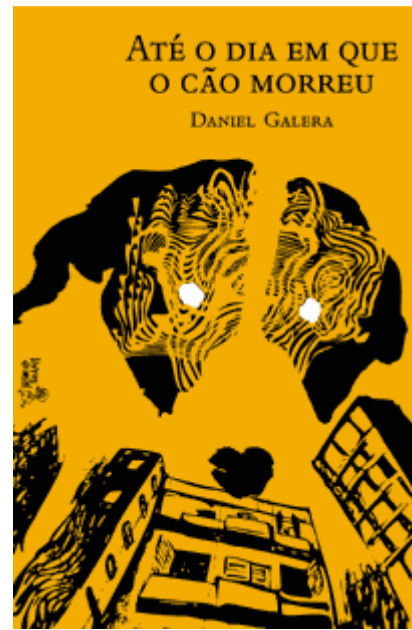
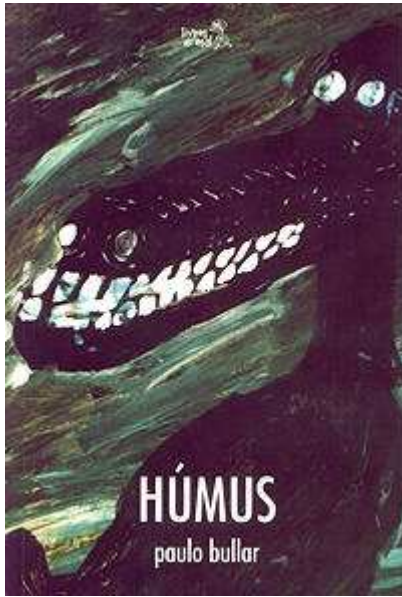
- OLIVEIRA, Nelson. *Geração 90: os transgressores*. São Paulo: Boitempo Editorial, 2003.
- RIBEIRO, Ana Elisa; ROCHA, Jorge. *Pequenas editoras e Internet: ação cultural com tecnologia para a difusão da nova literatura*. Rio de Janeiro: Anais do *I Seminário Brasileiro sobre Livro e História Editorial*, 2004.
- SCHWARZ, Roberto. *O pai de família e outros estudos*. São Paulo: Paz e Terra, 1992.
- VASCONCELOS, Liana Aragão Lira. *Estratégias de atuação no mercado editorial: Marcelino Freire e a Geração 90*. Dissertação (Mestrado em Literatura e Práticas Sociais). Brasília: Universidade de Brasília, 2007.
- WATT, Ian. *A ascensão do romance: estudos sobre Defoe, Richardson e Fielding*. Tradução de Hildegard Feist. São Paulo: Companhia das Letras, 1990.
- ZWEIG, Stefan. *Brasil, um país do futuro*. Tradução de Kristina Michahelles. Porto Alegre: L&PM, 2008.

Anexo I – O Pinto



## Anexo II – Capas das edições





## Anexo III – Mapa dos pontos de distribuição e publicação de críticas



## Anexo IV – Curva de Gauss com distribuição normal

